



~24
ABUSÕES
ano10

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 encantamentos 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

A LITERATURA NO FIM DOS TEMPOS: POÉTICAS NEGATIVAS DO ANTROPOCENO

O NEW WEIRD: UMA FICÇÃO EM SINTONIA COM
OS ESTRANHAMENTOS DO ANTROPOCENO 16

“THE ANIMALS ARE DYING. SOON WE WILL BE ALONE HERE”:
ANTHROPOCENE, CAPITALOCENE, AND THE NEW DYSTOPIAN
TRENDS FROM THE GLOBAL SOUTH 40

O ANTI-HERÓI FRACASSADO: O PROFETA PÓS-APOCALÍPTICO
EM *ORYX E CRAKE* (2003), DE MARGARET ATWOOD 66

GLOBAL EVIL, TECHNOLOGY, AND THE ALIENATION OF
REALITY IN WILLIAM GIBSON’S *NEUROMANCER* (1984) 106

A NATUREZA, O HOMEM E O MEDO:
TENSÕES DO ANTROPOCENO EM ROMANCES ECOGÓTICOS
DE JOCA REINERS TERRON E SANTIAGO NAZARIAN 138

THE NECROPOLITICS IN *THROUGH THE ARC OF THE RAINFOREST*
BY KAREN TEI YAMASHITA 168

KENTOSHI E O APOCALIPSE ATÔMICO 191

ATRAVESSANDO FRONTEIRAS:
AS DISTOPIAS DE YOKO OGAWA E YOKO TAWADA 229

FICÇÕES DA ZONA DE SACRIFÍCIO: VIOLÊNCIA RITUAL E O
ANTROPOCENO EM “SOB A ÁGUA NEGRA”, DE MARIANA ENRIQUEZ ... 254

EL TIEMPO Y LO HUMANO DESPUÉS DEL FIN. A PROPÓSITO DE <i>FRÍO</i> DE RAFAEL PINEDO Y <i>MANIGUA</i> DE CARLOS RÍOS	291
NARRATIVAS INDÍGENAS SOBRE O FIM E O SONHO DE FUTUROS POSSÍVEIS EM <i>THE MARROW THIEVES</i> (2017), DE CHERIE DIMALINE	317
(NÃO)ALTERIDADE E O INFARTO DA ALMA EM <i>BLADE RUNNER 2049</i>	342
MASTER-BLASTER: OBJETIFICAÇÃO DO CORPO COM DEFICIÊNCIA NO CENÁRIO PÓS-APOCALÍPTICO DE <i>MAD MAX</i>	396
OS ELEMENTOS DE HUMOR E DA IRONIA COMO POTENCIALIZADORES DE UMA LEITURA DISTÓPICA CRÍTICA NAS TIRINHAS DA SÉRIE <i>MAFALDA</i> QUE TRAZEM O MEIO AMBIENTE COMO TEMA	427
A LITERATURA COMO DISPOSITIVO ANTROPOCÊNICO: CONSIDERAÇÕES ACERCA DO PROCESSO CRIATIVO EM <i>CORPOS SECOS, A EXTINÇÃO DAS ABELHAS E PERFEITA TECNOLOGIA</i> , DE NATALIA BORGES POLESSO	459

MISCELÂNEA

RESENHA DE <i>EL SÍNDROME DE BABILONIA</i> . <i>GEOFICCIONES DEL FIN DEL MUNDO</i> DE ALAIN MUSSET. TALCA: BIFURCACIONES, 2022	483
O LÍRIO MURMURANTE: UMA TRADUÇÃO DE <i>THE MOANING LILY</i> , DE EMMA VANNE	496
ENTREVISTA COM FERNANDA TRÍAS	525

APRESENTAÇÃO

João Pedro Bellas
Marina Pereira Penteado
Natalia López Rico

Em março deste ano, após discussões intensas sobre a possibilidade de havermos entrado em uma nova época geológica em função do profundo impacto da ação humana no planeta, os membros da União Internacional das Ciências Geológicas (IUGS) decidiram votar contra a proposta de que teríamos saído do Holoceno e adentrado o Antropoceno. No entanto, as alterações causadas pelos humanos na Terra nas últimas décadas não podem ser negadas, e os debates que surgiram desde então na comunidade científica — que possui um número significativo de pesquisadores que não concordaram com a decisão — não deixam dúvidas. A própria nota divulgada pelo IUGS com o resultado da votação indica que, embora tenham optado por não decretar o fim do Holoceno, o termo proposto para salientar a interferência humana sobre o planeta não foi, de forma alguma, invalidado e segue sendo pertinente para a comunidade científica. Tudo isso sugere, na verdade, que, se “época” não for a palavra mais indicada, talvez seja interessante pensarmos no Antropoceno como um evento, como tantos outros que a Terra já presenciou¹.

Independentemente do termo que escolhermos utilizar, o momento em que vivemos tem sido marcado por um crescente

¹ Ver: https://www.iugs.org/_files/ugd/f1fc07_40d1a7ed58de458c9f8f24de5e739663.pdf?index=true.

clima de incerteza e ansiedade frente ao destino possivelmente catastrófico de nossa espécie. Todas as épocas contam com os seus medos e anseios e, de maneira correspondente, com formas de expressão desenvolvidas — muitas vezes, acidentalmente — para dar vazão aos sentimentos angustiantes engendrados por situações tão diversas quanto complexas, como as modificações trazidas pelo desenvolvimento industrial no século XVIII, os horrores do passado escravocrata em países e regiões colonizados como o Brasil e o resto da América Latina, dentre outros. Assim, as chamadas poéticas negativas cumprem o importante papel de nos ajudar a dar uma forma aos nossos medos para que possamos, de algum modo, lidar com eles.

Dessa maneira, não é de se surpreender que, nas últimas décadas, tenhamos visto a ascensão de novas formas ficcionais para lidar com os problemas típicos do Antropoceno, respondendo de certo modo à questão colocada há alguns anos pelo crítico e escritor bengali Amitav Ghosh (2022) a respeito dos limites e do alcance das formas narrativas modernas para elaborar e narrar a catástrofe planetária². Seja adaptando formas narrativas consagradas — como o faz o *ecohorror* —, seja desenvolvendo desdobramentos dentro de gêneros estabelecidos como a ficção científica — tal é o caso de boa parte da ficção climática, ou *cli-fi* —, as poéticas negativas do Antropoceno têm demonstrado uma preocupação grande com a relação do ser humano com o meio ambiente e têm tentado oferecer meios para que possamos responder a uma percepção que beira o niilismo frente às mudanças climáticas e às crises ambientais, que têm ocasionado catástrofes de escalas cada vez maiores e em um número assustador.

2 GHOSH, Amitav. *O grande desatino: mudanças climáticas e o impensável*. São Paulo: Quina, 2022.

Diante desse panorama, este dossiê reúne pesquisas que exploram os desdobramentos narrativos impulsionados pelo impacto do Antropoceno e pelos debates que o cercam, tanto na crítica literária quanto na própria literatura. O significativo número de artigos recebidos e a amplitude dos temas abordados confirmam a urgência e a relevância de reflexões estéticas que, como nunca antes, são chamadas a cumprir uma tarefa ética e política fundamental, a saber, oferecer não apenas formas de pensar um presente marcado por imaginários do fim e do planeta como uma terra arrasada (CRARY, 2023)³, mas também para abrir a mesma imaginação a futuros possíveis. Nas palavras de Donna Haraway (2023), o que importa então é “as histórias que contamos para contar outras histórias”⁴, outras histórias que traçam um caminho possível para a superação e compreensão das crises atuais apostando nas relações interespecies, nos “parentescos raros”, em mundos pós-humanos, em suma, instalando uma crítica radical ao governo soberano do antropos. Um desafio crítico enfrentado tanto pelas poéticas negativas analisadas nos artigos que compõem o dossiê (principalmente romances, mas também contos e filmes), quanto pelos/as próprios/as pesquisadores/as.

O artigo que abre o dossiê é “O *New Weird*: uma ficção em sintonia com os estranhamentos do Antropoceno”, de George Amaral, no qual o autor analisa a ficção *weird*, mais especificamente a sua manifestação recente chamada de *new weird*, como uma forma de ficção que manifesta as angústias das crises do

3 CRARY, Jonathan. *Terra arrasada*: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista. São Paulo: Ubu, 2023.

4 HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema*: fazer parentes no Chthuluceno. São Paulo: n-1, p. 29, 2023.

Antropoceno. Sua análise é conduzida a partir dos estudos de Thomas Friedman (2010) sobre *global weirding* e de Canavan e Hageman (2016), que partem do termo de Friedman para relacionar os estranhamentos e conflitos que surgem a partir das crises do Antropoceno com o horror cósmico derivados da ficção *weird*. Na sequência, temos o artigo “‘The animals are dying. Soon we will be alone here’: Anthropocene, Capitalocene, and the New Dystopian trends from the Global South”, de Eduardo Marks de Marques, no qual o autor sugere que as ansiedades atuais sobre as mudanças climáticas e ambientais parecem ser, em parte, responsáveis pelo recente aumento do interesse na ficção distópica. Contudo, o autor percebe uma nova tendência nessa ficção contemporânea, mais especificamente na produzida no sul global, que sugere uma necessidade de repensar as próprias bases da ficção distópica. Dessa forma, a partir de uma análise da obra *Migrações* (2022), de Charlotte McConaghy, Eduardo Marks de Marques propõe uma discussão de algumas dessas novas tendências.

O dossiê segue com o artigo “O anti-herói fracassado: o profeta pós-apocalíptico em *Oryx e Crake* (2003), de Margaret Atwood”, de Luiz Felipe Voss Espinelly. Nele, o autor explora a representação do anti-herói no primeiro livro da trilogia *MaddAddam*, de Atwood, amparado em estudos marxistas e sociológicos. No estudo, o autor propõe uma relação entre o anti-herói da narrativa, que emerge como um profeta revelando um outro mundo após a devastação provocada pela ação humana, com o Antropoceno, sugerindo que a trajetória de fracasso desse protagonista representa uma ocorrência natural em um mundo marcado por uma crise ambiental e climática. O artigo se conecta, de certa maneira, com o texto seguinte, de Diorgi

Giacomolli, “Global evil, technology, and the alienation of reality in William Gibson’s *Neuromancer* (1984)”, no qual o autor investiga a relação entre tecnologia e realidade no romance de William Gibson a fim de verificar de que maneira a humanidade dos personagens se deteriora devido à influência da era da informação. Para tanto, Giacomolli se pauta em autores como Jean Baudrillard, Susan Neiman, Ray Kurzweil, entre outros, para examinar o mundo virtual, a indefinição da realidade e as implicações da tecnologia sobre a identidade e a autonomia do indivíduo.

O texto seguinte, “A natureza, o homem e o medo: tensões do Antropoceno em romances ecogóticos de Joca Reiners Terron e Santiago Nazarian”, de Eduardo Davino de Oliveira e Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos Santos, explora o conceito de “ficção ecogótica” (Del Principe, 2014; Ginsberg, 2013) e propõe uma leitura de dois romances brasileiros contemporâneos: *A morte e o meteoro* (2019), de Joca R. Terron, e *Biofobia* (2014), de Santiago Nazarian. Os autores defendem que o ecogótico tensiona, a partir de um novo lugar, as relações entre humano e não-humano, analisando os dois romances citados como representativos dessa tendência narrativa.

A pandemia de covid-19 é tema do artigo seguinte, “Necropolitics in through *The arc of the rainforest* by Karen Tei Yamashita”, de Mariana da Silva Santos. A pesquisadora aborda o conceito da necropolítica a partir de um estudo comparativo do romance de Yamashita e das questões políticas envolvidas na implementação das medidas restritivas para contenção da pandemia de covid-19. A autora investiga as nuances em torno da noção de necropolítica e demonstra como o romance analisado antecipou diversas situações ocorridas no âmbito da pandemia,

quando diversos governos ao redor do mundo recusaram implementar quarentenas mais rígidas citando questões econômicas, em detrimento da preservação das vidas das pessoas.

Na sequência, Pedro Sasse, no artigo “Kentoshi e o apocalipse atômico”, explora as narrativas pós-apocalípticas que tematizam as catástrofes que podem ser ocasionadas pelo ser humano por intermédio de bombas nucleares. Reconhecendo que essa tendência, bastante disseminada nas primeiras décadas após o bombardeamento de Hiroshima e Nagasaki, entrou em declínio com o fim da Guerra Fria, Sasse chama atenção para um ressurgimento do interesse por este tipo de temática no Japão após o acidente na usina de Fukushima. Assim, o artigo enfoca a maneira como o romance retoma a reflexão sobre o tema para lidar com as feridas reabertas pelo trágico acidente. A literatura japonesa é também foco do artigo de Mykaelle Ferreira, “Atravessando fronteiras: as distopias de Yoko Ogawa e Yoko Tawada”. Nele, a autora toma como base o conceito de “terra arrasada”, proposto por Jonathan Crary (2023), para discutir como a literatura contemporânea se apropria dos recursos da distopia para dar conta de questões urgentes de nosso tempo.

A literatura da América Latina retorna ao centro das análises com os artigos “Ficções da zona de sacrifício: violência ritual e o Antropoceno em ‘Sob a água negra’, de Mariana Enriquez”, de André Correa da Silva de Araujo e Maria Petrucci, e “El tiempo y lo humano después del fin. A propósito de *Frío* de Rafael Pinedo y *Manigua* de Carlos Ríos”, de Isabel Cristina Naranjo Noreña. O primeiro artigo aborda as zonas periféricas da América Latina como um espaço propício para narrativas de horror, focando na forma como práticas

sacrificiais podem ser relacionadas com o Antropoceno. A análise empreendida mostra como Enriquez inverte a estrutura tradicional do horror para produzir uma espécie de teogonia que se afasta da visão desencantada da modernidade. Já o segundo, tem como objetivo abordar as visões de futuro que emergiram na ficção argentina contemporânea. A abordagem da ensaísta revela duas perspectivas interessantes, a saber, uma nova percepção do tempo que é determinada pelo clima, e uma nova concepção de humano, que se afasta da velha distinção entre Natureza e Cultura, pois é construída a partir da relação entre o humano e os animais.

O artigo “Narrativas indígenas sobre o fim e o sonho de futuros possíveis em *The marrow thieves* (2017), de Cherie Dimaline”, de Rubelise da Cunha, discute a maneira como o romance de Dimaline indigeniza gêneros como a ficção pós-apocalíptica e a *cli-fi* para propor futuros possíveis para o planeta. A pesquisadora propõe uma análise que parte da contribuição do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro para mostrar como o reconhecimento das epistemologias de povos originários podem oferecer perspectivas distintas da visão eurocêntrica dominante. Dessa forma, a autora põe o romance abordado em diálogo com as discussões sobre o fim do mundo realizadas por autores indígenas como Aílton Krenak e Daniel Munduruku.

Os dois artigos subsequentes trazem reflexões sobre o cinema. Em “(Não)alteridade e o infarto da alma em *Blade Runner 2049*”, Robert Thomas Georg Wurmlli aborda o Cyberpunk e a sua concepção de pós-modernidade a partir da relação com o Outro. A análise empreendida reflete sobre as modificações que o gênero sofreu para se manter relevante na contemporaneidade,

interpretando o filme de Denis Villeneuve à luz de teorias que ajudam a explicar a perda de subjetividade no século XXI em função de uma lógica capitalista. Valéria Sabrina Pereira, por sua vez, no artigo “Master-Blaster: objetificação do corpo com deficiência no cenário pós-apocalíptico de Mad Max”, busca compreender como a franquia de George Miller traz um cenário devastado que seria a realização dos desejos do homem do Antropoceno, tendo como centro de sua análise a maneira como pessoas com deficiência são objetificadas naquele universo.

O artigo de Ana Karoline Duarte e Marcus Matias, intitulado “Os elementos de humor e de ironia como potencializadores de uma leitura distópica crítica nas tirinhas da série Mafalda que trazem o meio ambiente como tema”, investe em uma improvável aproximação da tira criada por Quino com a distopia. Os autores demonstram como os efeitos típicos da distopia crítica são potencializados pelo uso de humor e de ironia característico das tirinhas da Mafalda, e o modo como a interação de elementos verbais e não-verbais possibilitam um contato mais imediato do leitor com a intensidade das informações apresentadas. O último artigo do dossiê, “A literatura como dispositivo antropogênico: considerações acerca do processo criativo em *Corpos secos*, *A extinção das abelhas* e *Perfeita tecnologia*, de Natalia Borges Polezzo”, traz uma reflexão da escritora Natalia Borges Polezzo acerca do seu processo criativo na escrita de dois romances e de um conto cujos temas são ecologia e o Antropoceno.

O dossiê traz ainda uma resenha, de autoria de Natalia López Rico, sobre o livro *El síndrome de Babilonia: geoficciones del fin del mundo*, do geógrafo Alain Musset, que analisa as diversas maneiras

pelas quais concebemos a destruição de nossas cidades. Contamos também com uma entrevista, realizada pelos organizadores, com a escritora uruguaia Fernanda Trías, autora do romance *Gosma rosa*, publicado recentemente no Brasil. Além dessa obra, a conversa aborda como a ficção latinoamericana discute temas relacionados ao meio ambiente e como a literatura distópica nos ajuda a refletir sobre o potencial destrutivo da humanidade. Por fim, Felipe Leibold apresenta uma tradução do conto “The moaning lily”, de Emma Vane.

Os textos que compõem este dossiê demonstram que gêneros como o gótico e a distopia nunca perdem sua relevância, uma vez que sempre têm algo fundamental a dizer sobre o mundo, e frequentemente trata-se de algo que não gostaríamos que se efetivasse na realidade. Entender a maneira como as poéticas negativas são retomadas e ressignificadas no mundo contemporâneo é crucial para vislumbrarmos caminhos possíveis para a humanidade em meio às crises do Antropoceno, ainda que, paradoxalmente, isso se dê através da visualização das catástrofes anunciadas. Em outras palavras, caso queiramos um futuro mais promissor para as gerações vindouras, devemos contemplar justamente o apocalipse que desejamos evitar e, para isso, os textos aqui apresentados constituem um ótimo ponto de partida.

João Pedro Bellas é doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é professor de Filosofia do Colégio Pedro II (CP2).

Marina Pereira Penteado é doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense.

Atualmente é professora adjunta do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

Natalia López Rico é doutora em Estudos Latino-Americanos pela Universidad de Chile. Atualmente é pesquisadora associada do Instituto de Investigación en Ciencias Sociales (ICSO) da Universidad Diego Portales (UDP) e professora da mesma universidade.

DOSSIÊ

A LITERATURA NO FIM DOS TEMPOS:
POÉTICAS NEGATIVAS DO ANTROPOCENO

01

O NEW WEIRD: UMA FICÇÃO EM SINTONIA COM OS ESTRANHAMENTOS DO ANTROPOCENO¹

George Augusto do Amaral

George Augusto do Amaral

Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo.

Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo, 2017.

Pesquisador do grupo de pesquisa Distopia e Contemporaneidade.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0859433264539531>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4016-5304>.

E-mail: georgeamaral@gmail.com.

Resumo: A partir da percepção de que as consequências da crise ecológica do Antropoceno, especialmente aquelas relacionadas com o aquecimento global, produzem eventos extremos que desafiam os padrões climáticos e causam grande incerteza e estranheza para as populações afetadas, o jornalista Thomas Friedman (2010) propôs a utilização do termo *global weirding* para designar a conjuntura atual e futura. Canavan e Hageman (2016), por sua vez, partem da noção de *global weirding* para relacionar os estranhamentos e tensões derivados da crise climática com o horror cósmico proporcionado pelos mundos terríveis e incompreensíveis da ficção *weird*. Em sintonia com esses autores, este artigo

1 Título em língua estrangeira: “The new weird: a fiction in tune with the estrangements of the anthropocene”.

pretende discutir quais aspectos da forma e do conteúdo literários fazem do *weird*, especialmente em sua manifestação mais recente, o *new weird*, um tipo de ficção capaz de ressoar as angústias da crise ambiental do Antropoceno e tecer representações para as tensões e afetos que a envolvem.

Palavras-chave: Ficção Weird. New Weird. Antropoceno. Mudança Climática. Teoria Literária. Ficção Insólita. Estranhamento.

Abstract: Based on the premise that the consequences of the ecological crisis of the Anthropocene, especially those related to global warming, produce extreme events that challenge climate patterns and cause great uncertainty and strangeness for the affected populations, the journalist Thomas Friedman (2010) proposed the use of the term global weirding to designate the current and future conjuncture. Canavan and Hageman (2016), in turn, based themselves on the notion of global weirding to correlate the strangeness and tensions arising from the climate crisis with the cosmic horror presented by the terrible and incomprehensible worlds of weird fiction. Following these authors, this article aims to discuss what aspects of literary form and content enable the Weird, especially in its most recent manifestation, the New Weird, as a category of fiction capable of address the anxieties of the Anthropocene environmental crisis and offer representations for the tensions and affections that it entails.

Keywords: Weird Fiction. New Weird. Anthropocene. Climate Change. Literary Theory. Fantastic Fiction. Uncanny.

Ao longo dos últimos anos, com a intensificação do aquecimento global e de suas consequências, o clima que tem se tornado cada vez mais imprevisível e caótico. Segundo a Berkeley

Earth, uma organização independente de pesquisa em ciências climáticas, 2023 foi o ano mais quente da história, o primeiro no qual o aquecimento global médio de 1,5°C em relação à média das temperaturas do período pré-industrial (1850-1900) foi ultrapassado pontualmente, e calcula-se uma chance de 58% de que 2024 seja ainda um pouco mais quente (ROHDE, 2024). Atingir a marca de 1,5°C significa um aumento inevitável em desastres climáticos múltiplos e no risco de sobrevivência para diversos ecossistemas — também para os próprios humanos —, além de consequências tidas como irreversíveis e amplamente catastróficas, de acordo com o IPCC — Painel Intergovernamental sobre Mudança Climática (2022, p. 15).

Apesar desses eventos extremos estarem cada vez mais evidentes ao redor do mundo, a urgência de mitigação do aquecimento global ainda segue motivo de crítica e negacionismo por certas parcelas da sociedade. Por conta disso, o jornalista Thomas L. Friedman propôs que o termo *global warming* [aquecimento global] fosse substituído por “*global weirding*”, expressão criada pelo ambientalista Hunter Lovins e que podemos traduzir livremente como “estranhamento global”. Segundo Friedman, focar a atenção no aquecimento da Terra não é uma boa estratégia para quebrar os argumentos dos negacionistas que o consideram uma mentira apenas porque em certos lugares tem nevado ainda mais do que antes:

Evitem o termo ‘aquecimento global’. Eu prefiro o termo ‘estranhamento global’ [*global weirding*], porque isto é o que de fato ocorre quando as temperaturas do planeta aumentam e o clima muda. O tempo fica estranho [*weird*]. Espera-se que o

tempo quente se torne mais quente, o úmido mais úmido, o seco mais seco e as tempestades violentas mais numerosas.² (FRIEDMAN, 2010, tradução nossa)

Essas variações mais drásticas no clima têm sido facilmente percebidas nos últimos anos, em diversos países. O Brasil, por exemplo, em 2023 apresentou o inverno mais quente já registrado em diversas regiões do país, junto da formação de uma quantidade nunca vista de ciclones, o que tem causado inundações e destruição de grandes áreas devido às fortes chuvas e ventos que os acompanham. As estranhezas relacionadas ao “*global weirding*” dizem respeito tanto ao clima quando a outros efeitos da crise ambiental considerados estranhos, como águas-vivas entupindo as tubulações das usinas nucleares e forçando-as a parar a operação, assim como transformações mais lentas, como o aumento do nível do mar e a acidificação dos oceanos (ULSTEIN, 2021, p. 13).

Segundo Canavan e Hageman (2016, p. 8), o *global weirding* mostra que agora vivemos em uma época pós-normal, na qual não podemos mais depender dos padrões do clima que até hoje estruturaram de forma relativamente confiável nossos comportamentos diários, assim como orientaram padrões arquitetônicos, agrícolas e de práticas de extração de recursos, bem como os modos de vida de plantas e animais dos quais dependemos para sobreviver. A partir disso, os autores consideram que essa falta de certezas, perda de padrões e, especialmente, a estranheza dos eventos climáticos decorrentes desta época, que tem sido chamada

² No original: “Avoid the term “global warming.” I prefer the term “global weirding,” because that is what actually happens as global temperatures rise and the climate changes. The weather gets weird. The hots are expected to get hotter, the wets wetter, the dries drier and the most violent storms more numerous”.

de Antropoceno (CRUTZEN; STOERMER, 2000), ressoam com o tipo de narrativas proposta pela ficção *weird*:

os mundos terríveis e ambíguos da ficção *weird* assemelham-se assustadoramente à nossa crescente consciência ecológica, em que o mundo inteiro parece ter-se tornado infamiliar precisamente no sentido freudiano: estamos agora, todos nós, às escuras sobre a natureza exata do mundo em que vivemos, ainda à espera que os dados empíricos, gráficos e tendências estatísticas para confirmar o que todos sabemos, que as coisas já não são como eram, que algo deu *errado*.³ (CANAVAN; HAGEMAN, 2016, p. 10, tradução nossa, grifo dos autores)

Assim, este artigo pretende abordar a partir de quais aspectos de forma e conteúdo literários o *weird*, especificamente em sua manifestação mais recente, o *new weird*, pode ser entendido como um tipo de ficção especialmente sintonizado com as angústias da crise ambiental atual, sendo capaz de representar as tensões e afetos que a envolvem.

A FICÇÃO WEIRD

A ficção *weird* é uma modalidade ou gênero da literatura do insólito originado nas revistas *pulp*⁴ publicadas nos Estados Unidos no início do século XX, como a *Weird Tales*⁵, que inspirou o nome.

3 No original: “the awful and ambiguous worlds of weird fiction feel eerily similar to our rising ecological awareness, in which the entire world seems to have become uncanny in precisely Freud’s sense: we are now, all of us, in the dark about the precise nature of the world in which we live, still waiting for the empirical data, charts, and statistical trend-lines to confirm what we all know, that things just aren’t the way they used to be, something has gone *wrong*”.

4 O nome *pulp* ou polpa faz referência ao tipo de papel barato utilizado para a impressão dessas revistas.

5 A revista *Weird Tales* foi publicada continuamente nos Estados Unidos de 1923 até 1954, e depois disso passou por diversos momentos de retomada. Em 2019 iniciou-se outro ciclo de publicações, que permanece até hoje. Disponível em: <https://www.weirdtales.com/>.

Naquele momento, as definições dos principais gêneros insólitos — ficção científica, fantasia e horror — ainda não haviam se estabelecido comercialmente; foi apenas a partir do final dos anos 1920 que o mercado editorial passou a defender essas categorizações, e revistas específicas surgiram de acordo com cada nicho. Entre os autores do *weird* “tradicional” (também chamado *haute*) dessa época destacam-se Clark Ashton Smith, William Hope Hodgson, Algernon Blackwood, Arthur Machen e H.P. Lovecraft, que viria a ser o principal representante dessa vertente.

Um dos temas principais da ficção *weird* é o encontro com alteridades desconhecidas ou incompreensíveis, que são frequentemente representadas como monstruosidades tentaculares e encaradas com uma mistura de admiração sublime e horror grotesco. Lovecraft foi o grande responsável pelo estabelecimento dessa estética, fundamental dentro da cosmologia complexa que permeia todas as suas histórias, como comenta China Miéville:

Os monstros que habitam seus contos são uma ruptura radical com qualquer tradição folclórica. Em vez de lobisomens, vampiros ou fantasmas, os monstros de Lovecraft são aglomerações de bolhas, barris, cones e cadáveres, feitos de retalhos de cefalópodes, insetos, crustáceos, e outros membros de uma fauna notável precisamente pela ausência de monstros ocidentais tradicionais.⁶ (MIÉVILLE, 2009, p. 512, tradução nossa)

6 No original: “The monsters that inhabit his tales are a radical break with anything from a folkloric tradition. Rather than werewolves, vampires, or ghosts, Lovecraft’s monsters are agglomerations of bubbles, barrels, cones, and corpses, patchworked from cephalopods, insects, crustaceans, and other fauna notable precisely for their absence from the traditional Western monstrous”.

Tais criaturas excêntricas e inovadoras provocam medo, mas também uma admiração sublime, que, para Miéville (2009, p. 511), é similar ao sublime proposto por Kant, Burke e outros teóricos: um sentimento de maravilhamento e horror provocado por paisagens não-humanas, usualmente geológicas, consideradas monumentais, belas e de difícil apreensão por causa de sua enormidade, como se dá com os Alpes, as imensas geleiras, e assim por diante. Ao mesmo tempo em que invocam um aspecto do belo, a irrepresentabilidade em termos de escala desses fenômenos leva a uma sensação de inferioridade do Humano frente à Natureza, o que produz o efeito do sublime; são paisagens tanto terríveis quanto belas.

Porém, de forma distinta do sublime kantiano, no qual a separação ou distanciamento entre o sujeito observador e o objeto — que está além da capacidade humana de compreensão — é restaurada e até é reforçada após o momento de encontro, no horror cósmico do *weird* acontece uma ruptura definitiva da fronteira entre o âmbito da Sociedade e o elemento sublime, de maneira que o inominável invade e contamina o cotidiano, sem possibilidade de salvação.

Gry Ulstein reforça que

[t]anto o horror sublime quanto o cósmico dependem do terror misturado à admiração e ao maravilhamento, e ambos descrevem momentos em que uma entidade (sobrenatural) ou ideia de grande escala intervém no cotidiano. Mas o horror cósmico também é a antítese do sublime, pois rejeita noções românticas de domínio humano sobre a natureza através da sua desestabilização sustentada do conhecimento humano sobre o universo.⁷ (ULSTEIN, 2021, p. 167, tradução nossa)

7 No original: "Both the sublime and cosmic horror depend on terror mingled with awe and wonder, and they both describe moments when a large-scale (supernatural) entity

Há, portanto, no sublime tradicional uma separação entre o sujeito que observa e o objeto sublime, e essa divisão não é rompida, mas reiterada, fazendo a manutenção do binômio Cultura/Natureza. No *weird* essa divisão se rompe, junto com a ilusão de domínio do Humano sobre a Natureza, hibridizando essas duas instâncias. Para a cultura moderna cujas bases ontológicas e epistemológicas estão enraizadas nesse dualismo, o rompimento dessa fronteira é a fonte do mais puro horror, surgido a partir dessa ameaça de dissolução das estruturas da realidade. Mais ainda, a potência de sujeito/objeto se inverte, pois essas monstruosidades cósmicas são capazes de dominar e destruir o Humano a seu bel prazer.

Não por acaso, Lovecraft (2008, p. 17) define o *weird* como uma história em que se promova uma “atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas”, com um indício da “mais terrível concepção do cérebro humano — uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis”.

Essas leis fixas da Natureza não são, porém, aquelas que existem de forma imanente na natureza real, mas as que se relacionam a uma instância da Natureza transcendente, a mesma que forma, junto da Cultura ou Sociedade, o binômio definidor da estrutura de pensamento da modernidade (LATOURET, 1999; MOORE, 2022; MERCHANT, 1990). São essas as leis que definem e justificam a presunção de controle e domínio do Humano sobre o mundo natural, o qual é visto como fixo, estável e inalterável

or idea intervenes into the everyday. But cosmic horror is also antithetical the sublime, as it rejects romantic notions of human mastery over nature through its sustained destabilization of human knowledge about the universe”.

mesmo com as constantes extrações e contaminações provocadas pelas atividades humanas.

Os horrores do *weird* chegam para mostrar que essas leis não passam de uma farsa, pois elas não dão conta de explicar esses seres caóticos e incompreensíveis, e muito menos são eficazes para controlá-los e impedir que a outra instância, a da Sociedade, seja destruída ou corrompida. Ou seja, o que Lovecraft considera a mais terrível concepção da mente humana é a descoberta que as leis definidas pela modernidade não sustentam a realidade, mas apenas uma ilusão de controle.

Segundo Miéville (2009, p. 513), esse rompante de caos narrado pela ficção *weird* diz respeito à expressão de um trauma que habita o coração de todas essas narrativas e que varia de acordo com o contexto histórico, fazendo com que sejam formas comuns em momentos de agitação e crise. No âmbito do *weird* tradicional, além de cada autor trazer suas próprias angústias interiores, como o racismo de Lovecraft ou a misoginia de Machen, todos eles respondem, em um âmbito geral, a uma conjuntura social traumática que os atravessa: “o cerne da crise é a Primeira Guerra Mundial, onde a carnificina em massa perpetrada pelos estados mais modernos fez das reivindicações de um sistema moderno ‘racional’ uma piada de mau gosto”⁸ (MIÉVILLE, 2009, p. 513, tradução nossa).

A ilusão de que a racionalidade burguesa manteria um *status quo* estável se desfez, revelando ela própria como produtora de monstruosidades, as quais talvez estivessem presentes o tempo

8 No original: “The heart of the crisis is the First World War, where mass carnage perpetrated by the most modern states made claims of a “‘rational’ modern system a tasteless joke”.

todo em seus esconderijos nas profundezas — tal como os deuses alienígenas e ancestrais de Lovecraft. As criaturas sobrenaturais tradicionais, como vampiros e lobisomens, se mostraram, nessa época, inadequadas, como se fossem parte dessa película de ilusão racionalista, o que exigiu o surgimento de novos monstros com maior capacidade para revelar a incomensurabilidade da ameaça, a indeterminação de não haver caminho seguro a se seguir: manter a flecha do progresso racionalista burguês em seu caminho sempre ascendente poderia resultar em mais guerras e destruição, como de fato tem acontecido até hoje; porém, afastar-se do progresso era, aos olhos da Cultura da época, alternativa ainda mais terrível. É por isso que o “*weird* não articula a crise, pois não se trata de uma crise que pode ser articulada”⁹ (MIÉVILLE, 2009, p. 514, tradução nossa); não há alternativas de salvação para o Humano moderno do início do século XX.

O NEW WEIRD

Os monstros e mundos criados pelos autores *weird* mais recentes, como China Miéville e Jeff VanderMeer, apesar de resgatarem muitos elementos estéticos do *weird* tradicional, afastam-se da ideologia particular de Lovecraft, tanto em seu pessimismo radical quanto no teor racista e misógino de sua produção. O característico horror cósmico lovecraftiano representava a angústia da crise histórica, mas também defendia uma rejeição radical de qualquer tipo de alteridade, de maneira que seus monstros refletiam medos racistas de miscigenação e do que ele entendia como outras formas de “deterioração” modernas da sociedade (ECONOMIDES; SHACKELFORD, 2021, p. 23).

9 No original: “Weird does not so much articulate the crisis as that the crisis cannot be articulated”.

A produção dos autores atuais se enquadra, portanto, no *new weird*, um movimento ou gênero da ficção insólita surgido a partir da última década do século XX e que enfatiza a crítica sociopolítica e subverte a visão de mundo proposta pelo *weird* tradicional, promovendo estranhamentos que dialogam com questões da realidade contemporânea, a partir de um ponto de vista politicamente progressista, ecológico e anticapitalista.

Entre os principais autores do momento inicial do *new weird* podemos citar China Miéville — cujo romance *Estação Perdido* (2000) é tido como a obra paradigmática do gênero —, Jeff VanderMeer, Kirsten J. Bishop, Stephanie Swainston, Justina Robson, Alastair Reynolds, Jeffrey Ford, entre outros. A trilogia *Comando Sul* (2014), de Jeff VanderMeer, por sua vez, é considerada a principal obra da vertente ecológica do *new weird*.

Entre as características principais do *new weird* podemos citar: a) a mescla de elementos formais tradicionais de ficção científica, da fantasia e do horror, ao mesmo tempo renovando e reforçando essas convenções, ou seja, promovendo “tanto uma renúncia quanto um retorno” (MIÉVILLE, 2003, p. 3, tradução nossa); b) a atenção à complexidade da ambientação e extensão dos detalhes, favorecendo a imersão do leitor em um mundo *weird* complexo e coerente, segundo suas lógicas internas, o que permite render-se ao impossível; c) a preocupação com a crítica social, por meio da consciência das contradições históricas e sociopolíticas da época em que os romances foram escritos e da criação de cenários ficcionais baseados em “modelos complexos do mundo real” (VANDERMEER, 2008, p. xvi), e que dizem respeito ao presente, colocando em questionamento aquilo que pensamos sobre nós

mesmos e sobre o mundo (WEINSTOCK, 2016, p. 187). Assim, o *new weird* se relaciona à percepção de que existem processos políticos e econômicos globais que precisam ser questionados, mas também ao retorno de uma esperança de transformação que havia desaparecido da literatura fantástica britânica dos anos anteriores, período que Miéville (2003, p. 3) considera como uma fase de pessimismo e melancolia.

Se, no início do século XX, o questionamento da racionalidade moderna instaurado pela Primeira Guerra Mundial foi a grande motivação do surgimento do *weird* tradicional, no século XXI o imaginário monstruoso do *new weird* se conecta a novas crises globais, tais como: as consequências opressivas da globalização, a expansão do neoliberalismo e da precarização do trabalho; as mudanças de visão a respeito da identidade de gênero e outras questões *queer*; a crise ideológica em torno da pós-verdade e das *fake news*; a crise política relacionada à revitalização da extrema direita e aos fluxos de imigração e de refugiados; e, mais recentemente, a crise ecológica relacionada ao Antropoceno, o que inclui o aquecimento global, a mudança climática, a extinção maciça de espécies e, em última instância, a ameaça de um colapso civilizatório.

A ficção *New Weird* continua a ser uma expressão sintomática de uma ‘consciência da crise total’; a crise, no entanto, mudou e foi amplificada, passando de uma consternação geral com a barbárie humana, motivada pelo reconhecimento da exploração capitalista e da carnificina da Primeira Guerra Mundial, para preocupações planetárias relativas às alternâncias da biosfera

que põem em perigo os atuais modos de existência humana.¹⁰ (WEINSTOCK, 2018, p. 214, tradução nossa)

Há, porém, em relação ao *weird* tradicional, uma transformação importante na maneira com que o *new weird* encara essas crises, que também são representadas por monstruosidades inomináveis e muitas vezes incompreensíveis. Se, no *weird* lovecraftiano, essas irrupções insólitas que questionam as “leis fixas” da Natureza são fascinantes, mas também motivo de desintegração, degeneração, loucura e morte, portanto geradoras de absoluto horror, nas ficções mais recentes a fascinação se direciona a uma transformação radical que pode ser desejável, mesmo que leve à dissolução do Humano em algo novo, um ser híbrido, mesclado, mas que pode ser maravilhoso.

Isso demonstra uma virada radical na posição política dos autores *new weird*; em vez de um movimento reacionário, que encara com amargura e medo a perda da estabilidade do *status quo*, trata-se da busca pela aceitação de que essas monstruosidades já estavam presentes entre nós, apenas eram ignoradas, e que a abertura ao contato com a alteridade radical não só é a única alternativa, mas é também uma solução para desfazer as ilusões narcisistas do Humano que se colocou por tanto tempo apartado da realidade imanente, mantendo um construto ideológico precário e falível como pilar de seu suposto domínio sobre o planeta.

10 No original: “New Weird fiction remains a symptomatic expression of an ‘awareness of total crisis’; the cri-sis, however, has shifted and been amplified from a general dismay at human barbarism prompted by recognition of capitalist exploitation and the carnage of the First World War, to planetary concerns regarding alternations of the biosphere that imperil current modes of human existence”.

Nesse sentido, Bradić (2019, p. 5, tradução nossa) diz que

o *new weird* tende a abraçar o estranho e o monstruoso na forma de assimilação, mutação e modificações corporais. Isto significa que o *new weird* pode ser visto como uma nova sensibilidade em relação à alteridade não-humana, abordando várias questões políticas e sociais do mundo moderno, tais como a crise climática, a guerra ao terror, etc.¹¹

Essa nova sensibilidade se manifesta na forma de monstros que violam os dualismos que separam o semiótico do material, o artificial do natural, o virtual do real, o humano do mais-que-humano, e que não são criados para serem exorcizados, como os monstros do Iluminismo, mas para se mesclarem intimamente com personagens humanos, que aceitam a sua transformação em uma alteridade pós-humana (ECONOMIDES; SHECKELFORD, 2021, p. 9).

Essa percepção se relaciona à defesa de Tsing *et al.* (2017, p. m2) de que monstros são figuras úteis para se pensar o Antropoceno, este tempo em que as vidas de múltiplas espécies têm sofrido transformações massivas por conta de ações de certos humanos, e cujas consequências são muitas vezes inesperadas, desiguais e incompreensíveis. Monstros representam, assim, maravilhas da simbiose e dos emaranhamentos multiespécie que são cruciais para criar e manter a vida no planeta, algo que a modernidade tem tentado extinguir; ao mesmo tempo, revelam as ameaças de uma futura ruptura ecológica e, dessa forma, apontam, de forma

11 No original: “the new weird tends to embrace the alien and monstrous in the form of assimilation, mutation and body modifications. This means that the new weird can be seen as a new sensibility towards nonhuman otherness, addressing various political and social issues of modern world, such as climate crisis, war on terror, etc”.

contrária, para as monstruosidades do próprio Humano moderno, por meio de uma inversão do olhar.

Monstros e seus emaranhamentos também vão contra o conceito moderno de indivíduo, enfatizando a simbiose, o encadeamento de corpos dentro de corpos em evolução em todos os nichos ecológicos, além de destacar as teias de histórias e de corpos das quais emergem todas as formas de vida, inclusive a humana. Isso desestabiliza o antropocentrismo, perturbando o “antropos” do Antropoceno (TSING *et al.*, 2017, p. m3).

Sacudir o humano universal de seu pedestal e deslocar o excepcionalismo desse ser transcendente que representa apenas uma parcela da humanidade significa alterar a maneira com que enxergamos a nós mesmos dentro dessas teias de vida, de onde emergimos junto com todos os outros seres. Significa estranhar-nos e questionar nossa suposta posição no mundo, nossa forma de pensar o que somos. Para tanto, seres assustadores e grotescos tornam-se instrumentos do resgate das verdades recalcadas pela modernidade: que não existe separação entre Humanidade e Natureza, que um ser humano é apenas um aglomerado simbiótico que inclui bactérias, vírus e fungos e, mais ainda, ele pode ser o mais monstruosos de todos os seres quando destrói o ambiente que sustenta a sua própria vida.

Por muito tempo, essas monstruosidades foram negadas, relegadas a não serem encaradas de frente. Monstros eram identificados com o irracional e com o arcaico e encarados como repugnantes para as formas iluministas de organização do mundo. Seres de espécies cruzadas, vivendo em simbiose, muitas vezes foram classificados como coisas do demônio, antíteses da pureza divina (TSING *et al.*, 2017, p. m6).

Estimuladas até hoje por essa valorização do que é supostamente belo e puro, campanhas industriais exterminaram as impurezas, minando as coordenações que tornam a vida possível. O agronegócio e as plantations cultivam monoculturas e plantios isolados que negam as intimidades das espécies companheiras; espécies vegetais são transplantadas de seus habitats originais e colocadas em contato com organismos contra os quais não desenvolveram defesas; variedades são eliminadas em função de produtividade e uniformidade; fazendas de laticínios e de carne criam um punhado de raças superdesenvolvidas, muito mais antinaturais e monstruosas do que tudo o que é usualmente considerado impuro e grotesco.

E, neste momento do Antropoceno, a negação dessas figuras consideradas como monstros pela Europa do Iluminismo e pelo progresso industrial moderno agora retornam contra nós:

Um novo tipo de monstruosidade nos ataca: nossos emaranhamentos, bloqueados e ocultos nessas simplificações, regressam como agentes patogênicos virulentos, espalhando toxinas. Produtos químicos industriais abrem caminho através das nossas cadeias de alimentação; subprodutos nucleares nos adoecem não apenas por meio de nossas células humanas, mas também por meio de nossas bactérias. [...] As simplificações ecológicas do mundo moderno — produtos da aversão aos monstros — redirecionaram a monstruosidade contra nós, invocando novas ameaças à habitabilidade.¹² (TSING *et al.*, 2017, p. m4-m6, tradução nossa)

12 No original: “A new kind of monstrosity attacks us: our entanglements, blocked and concealed in these simplifications, return as virulent pathogens and spreading toxins. Industrial chemicals weave their way through our food webs; nuclear by-products sicken us not just through our human cells but also through our bacteria. [...] The ecological simplifications of the modern world — products of the abhorrence of monsters — have turned monstrosity back against us, conjuring new threats to livability”.

Latour (2012) também concorda que o problema da modernidade que culminou na crise do Antropoceno está justamente nessa rejeição aos monstros, os híbridos de Natureza e Sociedade que não podiam ser encarados e proliferaram como assombrações impossíveis de serem purificadas para qualquer um dos lados do binômio. Eles englobam todos os efeitos e consequências indesejadas da interação entre Humano e Natureza, o que inclui o aquecimento global, a extinção de espécies, a difusão de isótopos radioativos, e tantas outras. Por terem sido ignorados é que, agora, em seu retorno, provocam tamanha paralisia e passividade, uma vez que não fazem sentido de acordo com a narrativa de emancipação moderna. E é justamente por causa dessa rejeição que eles se voltam contra a humanidade que os proliferou, exatamente como a criatura criada pelo Dr. Frankenstein, que demonstra já em 1818 a atitude dos cientistas modernos frente às suas criações. Para Latour (2012), a humanidade deveria fazer o contrário do que fez o Dr. Frankenstein e antecipar as necessidades desses híbridos, aceitá-los e cuidar deles, com responsabilidade e intimidade.

Latour (2012, tradução nossa) ressalta que é necessário a substituição da visão moderna por outra, que veja “o processo de desenvolvimento humano não como uma libertação da Natureza nem como uma queda a partir dela, mas sim como um processo de se tornar cada vez mais acoplado e íntimo de uma panóplia de naturezas não humanas”¹³, para que se imagine “um futuro em que haverá sempre mais desses imbróglis, misturas de muito

13 No original: “the process of human development as neither liberation from Nature nor as a fall from it, but rather as a process of becoming ever-more attached to, and intimate with, a panoply of nonhuman natures”.

mais atores heterogêneos, em uma escala cada vez maior e em um nível de intimidade sempre mais próximo, exigindo cuidados ainda mais específicos”¹⁴.

Um futuro, portanto, em que os dualismos tenham caído e também o Humano tenha descido de seu pedestal e compreendido que faz parte de uma totalidade, coexistindo em uma mistura, um emaranhamento entre todos os agentes da biosfera, e acima e abaixo dela, sejam viventes ou não, sencientes ou não, em igual potência e escala, e em profunda simbiose e intimidade para além de separações e diferenças. Esta é justamente a proposta do *new weird*, que por isso tem, enquanto gênero insólito, uma capacidade ampliada e peculiar de narrar as contradições e os desafios da crise da época atual.

Nesse sentido, Mayer (2018, p. 229, tradução nossa) diz que “[d]iferente dos gêneros com os quais mais se assemelha — como o gótico, o terror e a ficção científica — o [*new*] *weird* é um gênero especialmente adequado para narrar as mudanças climáticas, não oferecendo nem esperança de transcendência nem rendição à abjeção”¹⁵. O autor relaciona essa mistura de medo e fascínio específica do *weird* com uma estrutura imaginativa que dá voz aos conceitos elaborados por Donna Haraway de “ficar com o problema” e de “fazer parentescos” com nossos monstros.

Haraway (2023, p. 13) diz que “[n]ós — todos os seres da Terra — vivemos em tempos perturbadores; tempos confusos, turvos, desconcertantes. [...] A missão é formar parentescos em linhas

14 No original: “a future in which there will always be more of these imbroglios, mixing many more heterogeneous actors, at a greater and greater scale and at an ever-tinier level of intimacy requiring even more detailed care”.

15 No original: “Distinct from the genres it most resembles—such as gothic, horror, and science fiction—the weird is a genre uniquely suited to narrating climate change, offering neither hope of transcendence nor surrender to abjection”.

de conexão inventivas como uma prática para aprender a viver e morrer bem uns com os outros em um presente espesso”. Para Haraway, “parente” é uma categoria selvagem que não precisa estar relacionada à ascendência e à genealogia, uma vez que “todos os seres da Terra são parentes no sentido mais profundo do termo” (HARAWAY, 2023, p. 186). Parentesco, assim, diz respeito a uma questão de responsabilidade que se assume para com um outro ser, e também com aquilo que herdamos e deixaremos como legado, prestando homenagem a quem não sobreviveu e buscando salvar aqueles que virão no futuro; fazer parentes significa lidar com conexão, desconexão, vida e morte, e, especialmente, juntar forças para a sobrevivência neste momento de crise planetária.

Para tanto, é preciso ficar com o problema, o que

requer aprender a estar verdadeiramente presente; não como um eixo que se desvanece entre passados terríveis ou edênicos e entre futuros apocalípticos ou salvadores — mas como bichos mortais entrelaçados em uma miríade de configurações inacabadas de lugares, tempos, matérias, significados (HARAWAY, 2023, p. 13)

Ou seja, ficar com o problema significa viver o presente em sua multiplicidade de desafios e também de potencialidades, afastando todos os tipos de negacionismo e abrindo-se para a possibilidade de futuros que não serão nem perfeitos nem terríveis, nem utópicos nem pós-apocalípticos. Mais ainda, se quisermos que, em algum futuro, o ser humano ainda exista, será preciso abraçar esses “parentescos estranhos” com o desconhecido, com os monstros feitos de simbiose e emaranhamento, os quais, no fundo, já somos parentes apenas por habitar neste planeta.

Viver o presente, portanto, não quer dizer anular o passado e evitar o futuro, mas levar em conta tudo o que já passou e suas consequências, mas sem que isso provoque paralisia, e sempre manter acesa a lembrança de que no presente se constrói a potência de tudo o que virá.

Essa perspectiva de Haraway ressoa nas propostas narrativas do *weird*, especialmente no *new weird*, que não vê os monstros como algo a ser apenas temido, mas também aceitos e incorporados para novas possibilidades de devir-com, ou seja, vistos como possíveis novos parentes. Não é por acaso, portanto, que Haraway propõe o termo “Chthuluceno” como uma alternativa para Antropoceno, Capitaloceno e Plantationoceno, pois considera que “precisamos de mais um nome para designar as forças e os poderes sinctônicos, dinâmicos e contínuos dos quais as pessoas fazem parte e nos quais a continuidade está em jogo” (HARAWAY, 2023, p. 182). Cthulhu é o nome do monstro mais icônico dentre os criados por H. P. Lovecraft, o qual Haraway diz não ser sua fonte de inspiração, mas sim a aranha *Pimoa cthulhu*, uma vez que sua teoria não tem relação com o “pesadelo racista e misógino” do escritor.

Podemos considerar, porém, que a utilização do termo por Haraway, mesmo que não intencionalmente, propõe o resgate e a subversão da ficção *weird* tradicional de maneira similar à proposta do *new weird*. Haraway define o Chthuluceno como “um tipo de lugar-tempo para aprender a ficar com o problema de morrer e viver com responsabilidade em uma terra degradada” (HARAWAY, 2023, p. 13-14), e faz referência aos ctônicos, “seres da terra, antigos e totalmente atuais ao mesmo tempo [...], monstros no melhor sentido do termo: eles demonstram e performam a

significatividade material dos processos e dos bichos da terra, e também demonstram e performam suas consequências” (HARAWAY, 2023, p. 14).

Um ótimo exemplo de incursão pelo Chthluceno aparece em *Aniquilação* (2014), de Jeff VanderMeer, primeiro volume da trilogia *Comando Sul*, e uma das obras mais importantes da vertente ecológica do *new weird*. No romance, uma expedição de quatro mulheres, entre elas a Bióloga que narra a história, realizam uma expedição para a Área X, um local cercado por uma barreira invisível, onde o ecossistema age de forma misteriosa, degradando estruturas humanas e produzindo monstros e anomalias. VanderMeer constantemente ressalta o aspecto incognoscível, alienígena e extremamente sofisticado da natureza presente na Área X, demonstrando o quanto nosso conhecimento científico é limitado e, mais ainda, que podemos não ter a capacidade cognitiva mínima para uma compreensão ampla dessa alteridade radical. As leis fixas que garantem o domínio do Humano sobre a Natureza são, portanto, inválidas desde o princípio naquele ambiente.

Um dos principais monstros da trilogia é a entidade batizada pela Bióloga como o Rastejador. No primeiro contato dela com esse ser, ao descer por uma escadaria que leva às profundezas da terra, a protagonista destaca o sentimento de falta de compreensão, a dificuldade de captar a totalidade física de sua existência:

Ali, nas profundezas da Torre, eu não consegui compreender o que era aquilo que eu estava vendo, e mesmo agora tenho que fazer um esforço enorme para montar os fragmentos. (VANDERMEER, 2014, p. 177)

Pouco depois, frente a esse verdadeiro ser sinctônico, ela é tomada pelo sentimento de sublime, mas diferente do que aconteceria no *weird* tradicional, em que o pavor ou loucura a dominariam, no *new weird* essa aproximação inevitável é, ao mesmo tempo, temida e desejada como possibilidade de transformação radical da realidade:

Aquele momento, que eu talvez tivesse esperado durante toda minha vida, sem saber — o momento do encontro com a coisa mais bela, a coisa mais terrível que eu viria a vivenciar —, era algo além de minha capacidade de compreensão. [...] Não sei por quanto tempo fiquei parada naquele limiar, contemplando o Rastejador, paralisada. Eu poderia ficar olhando por toda a eternidade sem perceber o terrível passar dos anos. (VANDERMEER, 2014, p. 180, grifo do autor)

O Rastejador é tipo de monstruosidade a que se refere Haraway, sublime, incompreensível, ligado às profundezas da Terra, e não aos deuses celestes da modernidade, e capaz de infinitos devires por meio da sua constituição múltipla, simbiótica, incompreensível, mas maravilhoso. Ele foi produzido e produz a Área X, e em suas subidas e descidas ao longo das escadas, escrevendo pelas paredes com tinta viva, feita de plantas e fungos que nascem de palavras, traz o potencial de recriar o mundo e transformar os humanos em novos seres.

O Chthluceno é, portanto, uma época de monstruosidades, com as quais devemos criar parentescos, honrando o passado e ficando com o problema no presente para propor a criação de possíveis futuros; em resumo, uma época que combina com as fabulações e os monstros do *new weird*.

REFERÊNCIAS

- BRADIĆ, Marijeta. Towards a poetics of weird biology: strange lives of nonhuman organisms in literature. *Pulse: the Journal of Science and Culture*, v. 6, p. 1-22, 2019.
- CANAVAN, Gerry; HAGEMAN, Andrew. Introduction: "Global Weirding". In: CANAVAN, Gerry; HAGEMAN, Andrew (Org.). *Global Weirding*. Vashon Island: Paradoxa, 2016.
- CRUTZEN, Paul; STOERMER, Eugene. The Anthropocene. *Global Change Newsletter*, n. 41, 2000.
- ECONOMIDES, Louise; SHACKELFORD, Laura. Introduction - Weird Ecology: VanderMeer's Anthropocene Fiction. In: ECONOMIDES, Louise; SHACKELFORD, Laura. *Surreal Entanglements: Essays on Jeff VanderMeer's Fiction*. Nova Iorque e Londres: Routledge, p. 1-26, 2021.
- FRIEDMAN, Thomas L. Global Weirding is Here. *The New York Times*, 17 fev., 2010. Available at: <https://www.nytimes.com/2010/02/17/opinion/17friedman.html>. Accessed on: 8 Sept. 2023.
- HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: n-1 edições, 2023.
- IPCC, 2022: Summary for Policymakers. *Climate Change 2022: Impacts, Adaptation, and Vulnerability*. Contribution of Working Group II to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change. Cambridge University Press.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- LATOUR, Bruno. Love Your Monsters: Why We Must Care for Our Technologies As We Do Our Children. *The Breakthrough Institute*, 14 fev., 2012. Available at: <https://thebreakthrough.org/journal/issue-2/love-your-monsters>. Accessed on: 29 Aug. 2023.
- LOVECRAFT, Howard P. *Horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MAYER, Jed. The Weird Ecologies of Mary Shelley's Frankenstein. *Science*

Fiction Studies, n. 2, v. 45, p. 229-243, July, 2018.

MERCHANT, Carolyn. *The death of nature: women, ecology and the scientific revolution*. São Francisco: Harper & Row, 1990.

MIÉVILLE, China. Long live the New Weird. *The 3rd alternative*. *Cambis*, n. 35, p. 3, July, 2003.

MIÉVILLE, China. Weird fiction. In: BOULD, Mark; BUTLER, Andrew; ROBERTS, Adam; VINT, Sherryl. *The Routledge Companion to Science Fiction*. London: Routledge, p. 510-515, 2009.

MOORE, Jason W. Introdução. In: MOORE, Jason W. (Org.). *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. São Paulo: Elefante, p. 13-30, 2022.

ROHDE, Robert. Global Temperature Report for 2023. *Berkeley Earth*. Berkeley, 12 Jan., 2024. Available at: <https://berkeleyearth.org/global-temperature-report-for-2023>. Accessed on: 28 Jan. 2024.

TSING, Anna Lowenhaupt; BUBANDT, Nils.; GAN, Elaine.; SWANSON, Heather A. (Orgs.). *Arts of living on a damaged planet: ghosts of the Anthropocene, monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

ULSTEIN, Gry. *Weird Fiction in a Warming World: A Reading Strategy for the Anthropocene* (Tese de Doutorado). Gante: Universiteit Gent, 2021.

VANDERMEER, Jeff. The New Weird: "It's alive?" In: VANDERMEER, Ann; VANDERMEER, Jeff. *The New Weird*. São Francisco: Tachyon, p. 9-18, 2008.

VANDERMEER, Jeff. *Aniquilação*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. Jeff VanderMeer's Annihilation (2014): Gothic and the New Weird. In: BACON, Simon (Org.). *The Gothic: a reader*. Oxford: Peter Lang, p. 211-216, 2018.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. The New Weird. In: GELDER, Ken (Org.). *New Directions in Popular Fiction: Genre, Distribution, Reproduction*. Londres: Palgrave Macmillan, p. 177-199, 2016.

02

“THE ANIMALS ARE DYING. SOON WE WILL BE ALONE HERE”: ANTHROPOCENE, CAPITALOCENE, AND THE NEW DYSTOPIAN TRENDS FROM THE GLOBAL SOUTH¹

Eduardo Marks de Marques

Eduardo Marks de Marques

Doutorem Australian Literature and Cultural History pela University of Queensland, 2007.

Professor Associado IV de Literaturas de Língua Inglesa, Universidade Federal de Pelotas.

Líder do Grupo de Pesquisa O mundo que (des) conhecemos: examinando as distopias pós-modernas nas literaturas anglófonas contemporâneas.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9216599540037680>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3067-7237>.

Abstract: The current climatic and environmental changes have been bringing about a number of new anxieties, mostly consolidated in concepts such as the Anthropocene and the Capitalocene, which can be seen as partially responsible for the rise in interest in dystopian fiction since the early years of the 21st century. However, a possible new trend is found in contemporary dystopian fiction from the Global South, inviting a reassessment of the very foundations of what we understand this trope to be. The present article wishes to discuss some of

1 Título em português: “Os animais estão morrendo. Logo estaremos sós aqui”: antropoceno, capitaloceno e as novas tendências distópicas do sul global.

these trends using the novel *Migrations* (2022), by Charlotte McConaghy, as an example.

KEYWORDS: Anthropocene. Capitalocene. Dystopian fiction. Global South.

Resumo: As atuais mudanças climáticas e ambientais têm gerado uma série de novas ansiedades, principalmente consolidadas em conceitos como o Antropoceno e o Capitaloceno, que podem ser vistos como parcialmente responsáveis pelo aumento do interesse na ficção distópica desde os primeiros anos do século XXI. No entanto, uma possível nova tendência é encontrada na ficção distópica contemporânea do Sul Global, convidando a uma reavaliação das bases do que entendemos ser esse tropo. O presente artigo pretende discutir algumas dessas tendências usando o romance *Migrações* (2022), de Charlotte McConaghy, como exemplo.

Palavras-chave: Antropoceno. Capitaloceno. Ficção distópica. Sul Global.

The Anthropocene is a contentious term, but everyone involved with it converges in the sense that the human presence on Earth and the exponential growth of the effects brought forth by the industrial production have left indelible scars with which we must have to learn to live, of which the most visible are the effects of global warming. Marina Pereira Penteado reminds us, however that the relationship between literature and climate change is not recent, dating back to the mid-1960s, although it is from the 1970s that the connection between them becomes tighter (PENTEADO, 2021, p. 94-95). Not coincidentally, the 1970s marks yet another crisis in Capitalism, whose industrial centrality of the Global North had been based on fossil fuels since the end of World War II (DeLONG, 2022, p. 432-433). When an unexpected

surge in oil prices took place in the early 1970s, a U.S.-centred Capitalism realised that the Keynesian ideas and ideals that had for long prescribed its economic pathways — that is, the function of the state should be to guarantee the welfare of its citizens, intervening in the economy whenever and wherever necessary — were no longer functional (APPELBY, 2010, p. 346). A growth in unemployment and inflation rates, a stagnation in economic growth, and a devaluation of currency have quickly led to the necessity of a change in paradigm. This was the opening that Milton Friedman, an economist from the University of Chicago, saw to propose a policy of extreme state deregulation and de-intervention, allowing for the market to regulate itself through the laws of demand and supply, called Neoliberalism. (APPLEBY, 2010, p. 347)

Friedman's policy has not only advocated for, but materially allowed the deregulation of, among others, the energy sector (APPLEBY, 2010, p.348) as well as the defunding of government sectors of primary and secondary control. The result has been the rise in the concentration of greenhouse gas emissions as well as an increase in extreme weather events for the past 40 years. As I write this article, we have just had the unfortunate news that 2023 was the warmest year in recorded history, with an average temperature 1.18°C higher than that of the entire 20th century. It is important to bear in mind, however, that this is not a mere environmental problem, but one of an economic order. Roy Scranton, in his aptly titled monograph *Learning to Die in the Anthropocene*(2015) reminds us that Wall Street has been the place where myriad demonstrations calling for the decarbonization of the economy

have taken place (SCRANTON, 2015, p.42), to no effect, since the central industrial powers (developed and in development), such as the United States, China, and India have been responsible for an increase in greenhouse gas emissions of 2.9%, 4.2%, and 5.1%, against a global average of 2.2% in 2015 (SCRANTON, 2015, p. 48).

Thus, the acknowledgement that the Anthropocene has an economic core, leads to a number of interesting provocations. Firstly, the deconstruction that, as Daniel Hartley states, humanity is a geological force exposes that the early versions of the Anthropocene's "implicit philosophy of history is deeply problematic, leading to practical proposals that are apolitical and narrowly technological, and a grasp of modernity that is entirely ignorant of the complex historical processes at the heart of the capitalist world-ecology and its cultures" (HARTLEY, 2016, p. 155). Hence, there has been a growing preference to other nomenclatures that address the impacts humanity has had on the planet, yet centred not on the mere presence of humans, but on the impacts of economic and political exploitation of Earth. Here, the contribution presented by Jason W. Moore (2016) is central: that we address these issues brought forth by the Anthropocene through the lenses of what he refers to as Capitalocene. Rather than simply replacing one term for the other, Moore states that the Capitalocene expands the views brought forth previously:

The Capitalocene argument says three things that the Anthropocene perspective does not — *and cannot*. First, it insists that the history of capitalism is a relation of capital, power, and nature as an organic whole. It is world-ecological [...] It is a multispecies affair. Capitalism is neither a purely

economic nor social system, but ‘a historically situated complex of metabolisms and assemblages’ [...]. Second, the history of capitalism cannot be reduced to the burning of fossil fuels, in England or anywhere else. It is a history of the relations of power and re/production premised on the cash nexus. Those relations enfolded coal and other energy sources from the sixteenth century; they allowed for successive waves of global conquest and the worldwide appropriations of Cheap Nature. Third, the Capitalocene argument challenges the Eurocentric — and frankly false — view of capitalism as emerging in England during the eighteenth century. (MOORE, 2016, p. 81)

This allows to make explicit the uneven power relations capitalism imposes on humans and, thus, the *Anthropos* in the Anthropocene does not and cannot refer to a broad concept of humanity since many groups of humans have, by force of the many faces capitalism has had over time, been deprived of entry into the very concept of humanity.

Anthropocenic and Capitalocenic narratives tend to converge in their fatalistic views, but they diverge in their perceptions of possible futures. As the debates around the former have been expanded to include other forms of epistemologies and ontologies representative of non-Eurocentric cultures, the latter allows more careful, critical viewers to access the machinations of capitalism as a system based on its own perennial crisis, or, as Eduardo Marks de Marques puts it in his article “Survival by Promise: Dystopian fiction as denouncer of the Capitalocene” (2021), “[c]apitalism, therefore, is a never-fulfilled promise; one that depends on an ever-changing set of circumstances to remain presenting its materialisation

on the utopian horizon” (MARKS DE MARQUES, 2021, p. 623). In the opening chapter of his *Capitalist Realism* (2009), Mark Fisher evokes a powerful truth: it is far easier for us, in our relationship to art and reality, to imagine the end of the world than the end of capitalism (FISHER, 2009, p. 1). Discussing Alfonso Cuarón’s *Children of Men* (2006), the movie adaptation of the homonymous novel by P.D. James (1992) as a powerful metaphor for the materiality of capitalist realism, Fisher states:

The power of capitalist realism derives in part from the way capitalism subsumes and consumes all of previous history: one effect of its ‘system of equivalence’ which can assign all cultural objects, whether they are religious iconography, pornography, or *Das Kapital*, a monetary value. Walk around the British Museum, where you see objects torn from their lifeworlds and assembled as if on the deck of some Predator spacecraft, and you have a powerful image of this process at work. In the conversion of practices and rituals into mere aesthetic objects, the beliefs of previous cultures are objectively ironized, transformed into *artifacts*. Capitalist realism is therefore not a particular type of realism; it is more like realism in itself [...] Capitalism is what is left when beliefs have collapsed at the level of ritual or symbolic elaboration, and all that is left is the consumer-spectator, trudging through the ruins and the relics. (FISHER, 2009, p.4)

Thus, capitalist realism allows us to see the forms in which capitalism: 1) has expanded the processes of commodification to all material and non-material entities; 2) depends on the maintenance of apocalyptic discourses to maintain its own centrality; 3) normalises its own social and political practices through an illusion

of a-historicity and/or of the best alternative within an illusion of duality — as is the case in Francis Fukuyama’s main argument in his now infamous *The End of History* (1992) and his claim that the “victory” of liberal democracies (as the sociopolitical materialisation of capitalism) after the collapse of the Berlin Wall represents the best of all possible worlds (FUKUYAMA, 1992, p. 42).

This gives us a possible (albeit somewhat superficial) explanation for the popularisation of dystopian novels, movies, and series since the beginning of the 21st century. Novels targeted at young adults such as Suzanne Collins’s *The Hunger Games* (2008), and Veronica Roth’s *Divergent* (2011) (as well as their sequels and prequels), as well as those by well-known authors, such as Margaret Atwood’s *Oryx and Crake* (2006) (and its sequels) and *The Testaments* (2019), the prequel to her best-known novel, *The Handmaid’s Tale* (1985), and Kazuo Ishiguro’s *Never Let Me Go* (2005) provide interesting insights as to the power of dystopian fiction to best represent (and denounce) Capitalocenic anxieties. As Marks de Marques states,

in this sense, considering literature as an art form that deals directly with and from socio-political anxieties, it is fair to affirm that dystopian literature is a genre with specific internal and external features. Not only does it deal with the intricate, ambivalent co-dependence of the locus of dreams (utopia) and the locus of nightmares (dystopia) [...], dislocating political anxieties from the contemporary moment of its creation to another time, usually future [...], usually portraying totalitarian regimes [...], following a one-person fight against a regime which creates an illusory enclave of resistance only to realise that this is a

tool operated by the very regime that cannot be defeated; dystopian fiction shows what is rather than what can be a result of the oppressive social disposition of capitalism. (MARKS DE MARQUES, 2021, p. 623-624)

And, since dystopian fiction has been connected to the anxieties brought forth by a system of maintenance of inequalities and of exploitation of land and people which uses a discourse of crisis to remain in place, talking about “neodystopias” makes as much sense as talking about “neocapitalism”: none whatsoever.

However, the distinctive features of dystopian fiction have been the object of much dispute. Whereas one can (somewhat) easily identify a novel as a dystopia, when it comes to the critical exposition of its elements, they may become blurred. Until the turn of the 20th to the 21st century, societies of nightmare and hell portrayed by dystopian novels tended to be supported by authoritarian regimes of vigilance and control, openly or otherwise. Hence, novels such as Aldous Huxley’s *Brave New World* (1932), George Orwell’s *Nineteen Eighty-Four* (1949), and Ray Bradbury’s *Fahrenheit 451* (1953) always appear as examples of dystopian novels where the perspective of a character who, despite operating within the machinery of the state, goes through a sort of epiphany, and allows readers to experience the real oppression the system imposes on its citizens. The same examples above allow us also to state that there is no escape from the tentacles of dystopia inasmuch the characters whose perspectives present readers to these societies eventually succumb to the system they seek to contest or fight against.

In his comprehensive study *Distopia: A Natural History* (2017), British historian Gregory Claeys proposes a rethinking of the term to encompass more than just its use as a synonym of its literary materialisation, evoking an expansion similar to that proposed by Lyman Tower Sargent's course-changing article "The Three Faces of Utopianism Revisited" (1994), for whom

[m]uch of the original basis for the antiutopian position came from anti-communism or antifascism. It was transformed first by the coalescence of these two positions into an antitotalitarian position, and transformed second by the development of dystopia. More than any past age the twentieth century has appeared to reject hope. There was a complete loss of confidence, but it seemed, and to many still seems, justified. The catalogue of the twentieth century has been read as nothing but failure — World Wars I and II, Korea, Vietnam, the Middle East, Northern Ireland, the Gulag Archipelago, the rising rate of violent crime, the Cold War, the apparent failure of the welfare state, ecological disaster, corruption, and now the upsurge of ethnic and tribal slaughter in Eastern Europe and Africa. Not surprisingly this has led to pessimism about the ability of the human race to achieve a better society, and the dystopia — warning that things could get even worse — became the dominant Utopian form. (TOWER SARGENT, 1994, p. 26)

Claeys, when proposing his rethinking, states that

both utopia and dystopia conceive of ideal harmonious groups which privilege close connections between individuals and the unity and interdependence they exhibit. A key question here is how inclusive or exclusive this exchange of benefits is.

Typically, the collectivist dystopia assumes two main forms: the internal, where coercion pervades the privileged main group; and the external, where coercion defines the relationship to outsiders as a means of upholding the main group, who are, however, free of most of the repression inflicted upon outsiders. Stalinism, we will see, typifies the first type, and More's Utopia the second. In both cases, however, equality and plenty are enjoyed by some groups at the expense of others.

The crucial question here is how many are involved on each side. The more universal the system of benefits, the more utopian the society. A glib observer might posit that a utopia was a society surrounded by a wall designed to keep others out, and a dystopia one intended to keep its inhabitants in. Yet it is an abuse of language to propose that societies where 51 per cent of the population live a privileged life by oppressing the other 49 per cent are 'dystopias'. Most societies, on the basis of gender alone, let alone the accumulation of property, would have to be called dystopian as a consequence. Many majorities are willing to sacrifice minorities for their own well-being. But we can certainly see the case for treating some dystopias as utopias of the equal few based upon the oppression of the many. (CLAEYS, 2017, p. 7-8)

This allows us to reassess the classic examples of literary dystopias as possible utopias where the key element happens to be the perspective through which readers are presented to that society.

Such a reassessment becomes relevant when we look at the historical and political origins of paradigmatic dystopian novels. The genre tends to be analysed through comparison to classic narratives such as those by Orwell, Huxley, and

Bradbury establishing both a chain of internal legacy and a mode of external connections to their contemporary society. For instance, whenever critics are looking at the two quintessential paradigmatic examples of dystopias from the first half of the 20th century, they are always (and correctly so) eager to merit many points of contact with Yevgeny Zamyatin's *We* (1921), a novel placed in a futuristic totalitarian state of constant and absolute vigilance based on the author's life as a naval engineer in post-revolutionary Soviet Union. Zamyatin's novel was translated into English in 1924, after the author managed to have the manuscript smuggled to the United States following the Soviet Union's refusal to publish it, despite its final message that there can be no room for any counter-revolutionary activities inside the One State (the novel's version of the USSR), guaranteeing the success of the permanence of the state and of its regime.

Thus, it is fair to assume that, if both *Brave New World* and *Nineteen Eighty-Four* have built their versions of a capitalist and of a socialist totalitarian dystopian society respectively based on *We* (albeit denied by Orwell), the paradigmatic examples of 20th century dystopian novels have been rendered by *shared* rather than *lived* experiences of actual oppressive totalitarian regimes. This can be traced as the history of the understanding of the relationship between literary dystopias and the convergence of the trends of future totalitarian regimes based on hypervigilance being narrated from the perspective of individuals who attempt — and fail to perform — counter-revolutionary actions after undergoing a process of political awakening (similar to an epiphany), usually driven by the development of love interest in someone.

On the other hand, those dystopian narratives produced under the effects of the Cold War and into the 1990s have fed the dystopian novels from the second half of the 20th century with other social anxieties such as those brought about by the Civil Rights and feminist movements, though without leaving the then canonical elements of classic dystopian fiction behind. Thus, novels like Kurt Vonnegut's *Player Piano* (1952), Anthony Burgess's *A Clockwork Orange* (1959), Ira Levin's *This Perfect Day* (1970), and Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* (1985) expand the ways in which individual liberties may be diminished or even extinguished while operating with fears close to the reader. The experiences brought about are both *shared* and *lived*, though presented as warning signs of a possible (albeit foreseeable) future.

The experiences fuelling these narratives, although presented as universal, are in fact localized within the historical and cultural contexts of the Global North. England and the United States, for instance, have never lived periods of totalitarian governments and, thus, the localization of dystopian narratives in mostly unrecognisable futures in spaces suggestive of real places function also as political allegories to expose the plights of marginalised groups within a given community. The discursive universality of such experiences helps create an illusion of unity among similar groups, and such illusion may have contributed to the maintenance of the relevance of these texts throughout the decades.

Interestingly, the absence of environmental issues in the creation of dystopian scenarios was not a point of concern until very recently. What can be noted in the last decade may be an important change in how dystopian fiction has been produced and

consumed worldwide. Several dystopian novels from the so-called Global South² not only have been written and published but have also broken the frontiers of their own cultures, gaining a worldwide readership through digital circulation as well as translated editions in multiple languages. Novels such as Agustina Bazterrica's *Tender is the Flesh* (2020), the English language translation of the Argentinian novel *Cadaver Exquisito* (2018), Ignacio de Loyola Brandão's *Zero* (2004), the English translation of his homonymous Brazilian novel (1983)³, Samanta Schweblin's *Fever Dream* (2017), the English language translation of the Argentinian novel *Distancia de Rescate* (2014), Fernanda Trías's *Pink Slime* (2023), the English language translation of the Uruguayan novel *Mugre Rosa* (2020), Yoko Tawada's *The Last Children of Tokyo*⁴ (2018), the English language translation of the Japanese novel 献灯使 (2014), Ilze Hugo's South African novel *The Down Days* (2020), and Rhydian Thomas's New Zealand novel *Milk Island* (2017) suggest that new tensions have come into play and they might force a new understanding of the very foundations of our knowledge of dystopia. On a preliminary, even superficial look, two factors for such an epistemological change stand out: the growing presence of the debates around the Anthropocene, and the focus on individual (intrapersonal and

2 I refer here not only to the set of countries located geographically and culturally in the Southern Hemisphere, whose existence has been marked and set forth by the horrors of colonial encounters, but, rather, as cultures that actively reject the ideas and ideals of a *Euro normality* by counteracting it with often Indigenous epistemological and ontological concepts, usually untranslatable, that question the reach of Eurocentric social and scientific paradigms (MENON, 2022, p.1-3).

3 As this list is based of texts which can be found in English, it leaves out Brandão's *Deus, o que quer de nós?* (2022), a not-yet translated novel that most closely fits the pattern of the list and, thus, needs to be mentioned somehow.

4 Also published in the United States as *The Emissary* (2018).

interpersonal) affect rather than on the protagonist's perspectives to denounce social and political oppression.

In Trías's novel, readers are presented to an unnamed port city (whose elements suggest to be Montevideo) which have been taken by a mysterious fog coming from the that kills everything it touches. This is presented through an unnamed narrator who, no longer being able to work as the editor for a magazine, sees herself forced to look after Mauro, a young boy with Prader-Willi syndrome, a genetic disease that hinders physical and mental behaviour and causes, among other things, constant and insatiable hunger, reason why he is morbidly obese. The narrator must deal with her own anxieties brought about by a desire to leave the city (reason why she takes care of Mauro, whose parents are healthy, once every few months — it pays well) and the need to stay and be close to Max, her ex-husband who is in isolation at a hospital after being infected but not killed by the plague carried by the fog. The combination of the intra and interpersonal anxieties shape and are shaped by the dystopian space of a society overtaken by a pandemic.

In Bazterrica's novel, usually marketed as a horror story, all animals of the world have fallen victim to an unknown virus that makes the consumption of meat deadly to humans. In order to guarantee the consumption of animal protein, the world has legalised and normalised cannibalism, opening the market for farms and slaughterhouses that breed, kill, and process the flesh from humans genetically modified to be born without tongues, so they cannot speak. The novel follows Marcos Tejo, an intermediary between the breeders and the slaughterhouses of "special meat" (which is how human flesh is marketed), whose perspective is

twofold. On the one hand, it presents readers with the functioning of this society, where the breeding, slaughtering, and processing of human flesh is described in details, as well as the many different cuts, their quality and market value; the disposal of the carcasses for the poor to eat; the illegal hunting grounds for the very rich; and the policies surrounding the domestic breeding of the heads, very much mimicking the first half of Huxley's *Brave New World*, where the functioning, structure, and rules of the World State need to be introduced to the reader. However, unlike what happens in Huxley's novel, the world Bazterrica depicts relies on only one change: that of animal protein to human protein, which is, of course, the cause for all the strangeness. The institutions, be them social or political, remain functional as they have always been. Now, on the other hand, we follow Tejo's personal dilemmas: that of having been recently abandoned by his wife after their child dies in infancy, and that of not quite knowing what to do with a gift he received from one of his customers: a "domestic head", First Generation Pure (meaning born, raised, bred, and butchered in captivity, and presented as top quality protein) adult woman.

There are rules for the keeping of domestic heads, one of which involves the prohibition of sexual intercourse, which, under the rules of this universe, is considered zoophilia. However, driven by melancholia and loneliness, Tejo ends up humanising the domestic head to the point of impregnating her. The novel ends with the arrival of Marcos's estranged wife, a nurse, to assist with the labour of the domestic head and the realisation that what could have been an image of horror — after all, that child would be socially considered an abomination, similar to a possible product of bestiality — is

contemplated as a second chance for the couple to start over their relationship, once again as a family. This closing, then, presents an interesting debate around the ethical, but also the affective elements imposed by this configuration of a dystopian society, which may be organised and presented as a possible working trend that may define the narratives from the Global South.

Many of the aforementioned narratives from the Global South present a configuration of dystopian societies where the political orientation is actually constructed as a result from the reaction of nature against the abuses perpetrated by humankind on behalf of an idea of progress driven by the commodification of every single element of life, and this reaction has not only social, but economic effects. Unlike classic dystopias pointing at the end of humanity by the issue of a never explained infertility such as Atwood's *The Handmaid's Tale*, and P.D. James's *The Children of Men* (1992), those novels suggest that the Anthropocene/Capitalocene must take a central position not only because of the obvious effects of climate change on Earth, but also because the indigenous ontologies of these cultures are based on different forms of connecting to nature, hence the narrative focus based on trauma, melancholy, and anxieties. There is also the suggestion that a possible return to such ontologies could be presented as a way to mitigate these effects. However, as shall be discussed later, such knowledge is either lost or untranslatable.

The discussion thus far allows us to see in more depth how these trends operate in a reconfiguration of dystopian narratives driven by the rearrangements of capitalism facing climatic crises, as well as the entry into the literary arena of novels dealing with

such rearrangements from the Global South. *Migrations*, the first adult novel published by Australian author Charlotte McConaghy in 2020, can be seen as a good example for the need to rediscuss the meaning and scope of dystopias in the third decade of the 21st century. The novel follows the story of Franny Stone, and her obsession to follow the migration of the last flock of Arctic terns in a world where all animals have either been disappearing or completely disappeared:

The animals are dying. Soon we will be alone here. Once, when the animals were going, really and truly and not just in warnings of dark futures but now, right now, in mass extinctions we could see and feel, I decided to follow a bird over an ocean. Maybe I was hoping it would lead me to where they'd all fled, all those kind of its kind, all the creatures we thought we'd killed. Maybe I thought I'd discover whatever cruel thing drove me to leave people and places and everything, always. Or maybe I was just hoping the bird's final migration would show me a place to belong. (McCONAGHY, 2022, p. 3)

It is important to note that even though Arctic terns figure among the species of least concern of extinction, the estimated population of these birds have declined in about 25% in the last forty years, according to The International Union for Conservation of Nature's Red List of Threatened Species, making a scenario where these birds cease to exist not only possible, but also in potential progress.

Migrations is structured in two parallel narratives. The one in the present shows Franny aboard the *Saghani*, a fishing boat struggling to find schools of fish in the North Atlantic waters. She

meets her captain, Ennis Malone, in Greenland during the mating season of the terns, and uses economic arguments to persuade him to allow her on board:

‘Most of the funding bodies have given up on the birds’, I say. ‘They’re focusing their research elsewhere, in places they think they can actually make a difference. This is predicted to be the last migration the terns will attempt. It’s expected they won’t survive it’.

‘But you think they will’, Ennis says.

I nod. ‘I’ve put trackers on three, but they’ll only pinpoint where the birds fly. They aren’t cameras, and won’t allow us to see the birds’ behavior. Someone needs to witness how they survive so we can learn from it and help them. I don’t believe we have to lose these birds. I know we don’t’.

He doesn’t say anything, eyeing the [National University of Ireland] stamp on the papers.

‘If there are any fish left in this whole ocean, the birds will damn well find them. They seek out hot spots. Take me south and we can follow them’.

‘We don’t go that far south. Greenland to Maine and back. That’s it’.

‘But you could go further, couldn’t you? What about just to Brazil —’

‘Just to Brazil? You know how far that is? I can’t go wherever I please’.

‘Why?’.

He looks at me patiently. ‘There are protocols to fishing. Territories and methods, tides I know, ports I have to deliver to, to get paid. Crew whose livelihoods depend on the catch and delivery. I’ve already had to shift my route to take into account all the closing ports. I change it more and I might as well lose every buyer I have left’.

‘When was the last time you fulfilled your quota?’.

He doesn’t reply.

'I can help you find the fish. I swear it. You just have to be brave enough to go farther than you have before'. (McCONAGHY, 2022, p. 24-25)

The other parallel narrative is presented in a series of flashbacks where readers are initially taken to Franny's childhood, born in Australia from an Irish mother, and taken to Galway with her. She narrates how, when she was 10 years old, her mother vanished:

Then one day, just outside Galway where the changing light leaches the blue from the water and drapes it over the long grass, I met a boy and he told me a story. There was a lady, long ago, who spent her life coughing up feathers, and one day when she was gnarled and gray she stretched from a woman into a black bird. From then on dusk held her in its thrall, and night's great yawning mouth swallowed her whole.

He told me this and then the boy kissed me with vinegar lips from the chips he was eating, and I decided that this was my favorite story of all, and that I wanted to be a bird when I was gray.

After that, how could I not run away with him? I was ten years old; I packed a satchel filled only with books and I heaved it over my shoulder and set off, just briefly, just for a nose about, a wee adventure, nothing more....

But in the night I slept, and I dreamed of feathers in my lungs, so many I choked on them, I woke up coughing and frightened and I knew I had made a mistake. How could I have left her? [...]

When I arrived home my mother was gone.

And that was that.

Perhaps the feathers had come for her, like they whispered they would in my dream. Perhaps my father had returned for her. Or the strength of her

sadness had turned her invisible. Either way, my wandering feet had abandoned her, like she'd warned me they would. (McCONAGHY, 2022, p. 13-14)

It is also through these non-chronologically oriented flashbacks that we learn Franny is not actually an ornithologist, but she used to work as a cleaner at university, where she became enthralled by the lectures of Professor Niall Lynch, who falls in love with her. They marry and, during their life together, Franny has moments where she wanders away for days while looking for her mother, whom we later find out has not vanished at all, but actually committed suicide and was found by her. Also, she was responsible for a car crash that killed her husband and another driver.

All these elements are responsible for what can be understood as chronic trauma, where the traumatic events are multiple and happen over a period of time. However, *Migrations* does not focus on the trauma as a paralysing force, but as one which helps characters navigate through a collapsing world, melancholically in peace with the inevitability of the end. This aura does not stop characters from reaching out to one another, creating affective networks which would not happen in a non-dystopian context. As these contexts are presented, though, as not being far-fetched, the recognition of the present in them becomes inevitable, and, thus, readers are faced with an invite to reassess their own affective networks in a more ample form.

A key element in these Global South dystopias, affect needs to be understood as the area of Affect Studies proposes it. In an attempt to define it, Gregory J. Seigworth and Melissa Gregg state that

affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces —visceral forces beneath, alongside, or generally other than conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion — that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension, that can likewise suspend us (as if in neutral) across a barely registering accretion of force-relations, or that can even leave us overwhelmed by the world's apparent intractability. Indeed, affect is persistent proof of a body's never less than ongoing immersion in and among the world's obstacles and rhythms, its refusals as much as its invitations. [...]

Affect marks a body's belonging to a world of encounters or; a world's belonging to a body of encounters but, also, in non-belonging, through all those far sadder (de)compositions of mutual in-compossibilities. Always there are ambiguous or 'mixed' encounters that impinge and extrude for worse and for better, but (most usually) in-between. (SEIGWORTH, GREGG, 2010, p. 1-2)

From this perspective, these contemporary dystopias present the need to readdress the construction of affective networks even in times of imminent crisis such as the climactic one we are currently facing.

One very important question arises: if these narratives from the Global South emerge from a perspective of decoloniality in order to make more ancestral forms of affect towards living and non-living beings, the encapsulation of these ideas as an organised body of epistemology reproduces the Cartesian logic which operates the Eurocentric thought against which a decolonial mentality opposes, and, thus, may in itself be a form of maintenance of the colonial/capitalist grasp. In this sense, Dilip M. Menon, in the introductory

chapter to his collection *Changing Theory: Concepts from the Global South* (2022) offers:

The second question is that of intelligibility and translation of ideas. We do need to converse across intellectual traditions even as we recover from what Maria Lugones has termed the 'colonial wound' [...] and begin to think with Confucianism, or Buddhist philosophy, or African ways of being in the world. This makes the question of language as much as conceptualizing important, while recognizing that the issue is not of producing one-to-one commensurability. We need not swing from asking misplaced questions of whether there are ideas of individualism or secularism in African and Indian languages to the equally ill-conceived venture of assuming that concepts in the languages of the Global South have exact and resonant equivalents in English and European languages. What we need is the beginning of a conversation in a space which has been dominated by a monologue, as much as monolingualism. (MENON, 2022, p. 8)

Thus, it can be argued that the very concepts of Anthropocene and Capitalocene may need reassessment to incorporate or minimally translate the (shared) experiences from cultures belonging to the Global South beyond those presented, for instance, by Donna Haraway in her *Staying with the Trouble* (2016), and the concepts of Chthulucene and tentacular thinking, which call for a repositioning of the Anthropos within the network of beings and structures that occupy Gaia; and Anna Tsing, in *The Mushroom in the End of the World* (2015), where the matsutake mushroom, both materially and as a metaphor, is used to expose the multiple forms Capitalism commodifies nature.

Despite all that, these Global South environmental dystopias are not driven by any sense of urgency or panic, nor are they concerned at alarming readers of possible futures as a way of avoiding them, but at promoting new forms of understanding and relating with the world as a whole, some of which may even be promising. At the end of *Migrations*, readers learn that Franny's goal at following the Arctic terns' final destination is to scatter Niall's ashes where the birds will most likely die to, later, commit suicide by freezing and drowning in the sea. This gets her and the crew of the *Saghani* to Antarctica, where, surprisingly, they are met not just by birds, but other animals considered extinct until then:

It takes another couple of hours. I am trudging up a particular gruelling slope, worrying about Ennis, who has fallen a long way behind, turning back to make sure he's still moving, and then I glance ahead.

And stop.

Because something just flew across the sky.

I break into a run.

More of them appear, swooping and diving and then I am cresting the slope and —

Oh.

Hundreds of Arctic terns cover the ice before me. Squealing and creaking their cries, dancing upon the air with their mates, caterwauling joyously. Sea swallows, they are called, for the grace of their dips through the water, and I see it now as they dive hungrily for fish, in a sea thriving with what must be millions of scales.

I sink awkwardly to the ground and weep.
(McCONAGHY, 2022, p. 248)

Upon a closer inspection, the apparent happy ending invites readers to realise that the discovery of this animal sanctuary in

Antarctica, the continent then completely one another and to the environment around us by humans, changes nothing in the world. Animals keep moving away from all those occupied areas where their presence would lead to their commodification and subsequent exploitation. This indicates that humans are not yet ready to create a different affective network where the animals could feel safe and return to occupy the entirety of the planet, and their absence will eventually lead to more economic and social collapse. This sweet-and-sour ending emphasises the need to reconnect to one another and to the world around us to, at least, not be alone when the end comes.

Whether the trends found in these narratives will remain or not is yet to be seen. What can be stated, however, is that they incorporate epistemological and ontological elements typical from the Global South to question the validity and possibility of more “regular” dystopian novels (those focussed on the exposition and denunciation of the macropolitical and macroeconomic structures of society usually by way of a misfit character who, in the end, cannot change the pillars of such structures) to maintain the position of prototypical dystopias. Thus, it becomes urgent to reinvent and reevaluate the very meaning of dystopian fiction to incorporate the anxieties brought forth by the Global South, not as a divide, but as an amalgamation of elements from these macrocultural entities. However, unlike the cruel processes of colonialism, where the cultures from the North were simply imposed on the South, it is time we invert the vector, and propose a dialogue on our terms.

REFERENCES

- APPLEBY, Joyce. *The Relentless Revolution: A History of Capitalism*. New York: Norton, 2010.
- CLAEYS, Gregory. *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- DELONG, J. Bradford. *Slouching Towards Utopia: An economic history of the Twentieth Century*. London: Basic Books, 2022.
- FISHER, Mark. *Capitalist Realism: Is there no alternative?* Winchester, Zero Books, 2009.
- FUKUYAMA, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: The Free Press, 1992.
- HARTLEY, Daniel. Anthropocene, Capitalocene, and the Problem of Culture. In: MOORE, Jason W. (Ed.). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, p. 154-165, 2016.
- MARKS DE MARQUES, Eduardo. Survival by Promise: Dystopian Fiction as Denouncer of the Capitalocene. *Gragoatá*, v.26, n.55, p. 622-641, 2021. Available at: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/47601>. Accessed on: 20 Jan. 2024.
- McCONAGHY, Charlotte. *Migrations*. New York: Flatiron Books, 2022.
- MENON, Dilip M. Changing Theory: Thinking Concepts from the Global South. In: MENON, Dilip M. (Ed.). *Changing Theory: Thinking Concepts from the Global South*. London: Routledge, p. 1-29, 2022.
- MOORE, Jason W. The Rise of Cheap Nature. In: MOORE, Jason W. (Ed.). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, p. 78-115, 2016.
- PEREIRA PENTEADO, Marina. Cli-Fi e outras formas possíveis de encarar a crise climática. In: TORRES, Sonia; PEREIRA PENTEADO, Marina. (Eds.). *Literatura e Arte no Antropoceno: Conceitos e Representações*. Rio de Janeiro: Makunaima, p. 94-106, 2021.
- SCRANTON, Roy. *Learning to Die in the Anthropocene: Reflections on the End of a Civilization*. San Francisco: City Lights Books, 2015.

- SEIGWORTH, Gregory J.; GREGG, Melissa. An Inventory of Shimmers. *In*: SEIGWORTH, Gregory J.; GREGG, Melissa. (Eds.). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, p. 1-25 2010.
- TOWER SARGENT, Lyman. The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, n. 1, v. 5, p. 1-37, 1994.
- ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland and Stewart, 1985.
- ATWOOD, Margaret. *Oryx & Crake*. New York: O.W. Toad, 2006.
- ATWOOD, Margaret. *The Testaments*. New York: Nan A. Talese, 2019.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. New York: Ballantine Books, 1953.
- ISHIGURO, Kazuo. *Never Let Me Go*. London: Faber and Faber, 2005.
- HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. New York: Harper Brothers, 1932.
- ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four*. London: Secker and Warburg, 1949.
- VONNEGUT, Kurt. *Player Piano*. New York: Scribner, 1952.
- LEVIN, Ira. *This Perfect Day*. New York: RandomHouse, 1970.
- JAMES, P.D. *The Children of Man*. London: Faber and Faber, 1992.
- SCHWEBLIN, Samanta. *Fever Dream*. New York: Riverhead Books, 2017.
- TRÍAS, Fernanda. *Pink Slime*. London: Scribe UK, 2023.
- TAWADA, Yoko. *The Last Children of Tokyo*. London: Portobello, 2018.
- HUGO, Ilze. *The Down Days*. New York: Skybound Books, 2020.
- THOMAS, Rhydian. *Milk Island*. Wellington: Lawrence & Gibson, 2017.
- TSING, Anna. *The Mushroom in the End of the World*. New Jersey: Princeton University Press, 2015.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble*. Durham: Duke University Press, 2016.
- CHILDREN Of Men*. Direção: Alfonso Cuarón. Produção: Iain Smith, Tony Smith, Marc Abraham, Eric Newman, Hilary Shor. Strike Entertainment, Hit and Run Productions, Toho-Towa, 2006.
- COLLINS, Suzanne. *The Hunger Games*. New York: Scholastic Press, 2008.
- ROTH, Veronica. *Divergent*. [S.l.]: Katherine Tegen Books, 2011.

03

O ANTI-HERÓI FRACASSADO: O PROFETA PÓS-APOCALÍPTICO EM *ORYX E CRAKE* (2003), DE MARGARET ATWOOD¹

Luiz Felipe Voss Espinelly

Luiz Felipe Voss Espinelly

Doutor em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG (2016), onde já atuou como professor da graduação de diversos cursos, nas disciplinas Teoria da Literatura II, Produção Textual e Estágio Supervisionado em Língua Portuguesa I.

Participante do grupo de estudos O mundo que (des) conhecemos: examinando as distopias pós-modernas nas literaturas anglófonas contemporâneas, da UFPEL-CNPq.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3316751576275246>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4903-0601>.

Resumo: O presente artigo explora a representação do anti-herói no romance *Oryx e Crake* (2003), de Margaret Atwood, considerando-o como o protagonista das narrativas distópicas que refletem a complexidade do mundo pós-moderno. O foco recai sobre a obra analisando os elementos que a caracterizam como distopia e examinando o papel crucial desempenhado pelo anti-herói. A pesquisa indica uma trajetória do anti-herói desde sua representação inicial positiva até a figura humana

¹ Título em língua estrangeira: “The failed antihero: the post-apocalyptic prophet in *Oryx and Crake* (2003), by Margaret Atwood”.

ordinária, conectando-a ao mito de Prometeu. Acorado em teorias marxistas e sociológicas, o estudo explora a distopia como crítica às condições sociais atuais, situando a pós-modernidade como um período de busca por humanidade em meio à ausência de referenciais. A análise da narrativa distópica de Atwood revela a relação do anti-herói com o Antropoceno, marcado pela degradação ambiental. Nesse sentido, o anti-herói emerge como um profeta, revelando um novo mundo após a devastação provocada pela ação humana. A conexão entre seu papel e as distopias pós-apocalípticas sugere que sua trajetória de fracasso representa uma sequência natural na sociedade do Antropoceno, delineando a condição humana contemporânea diante de desafios globais e uma realidade fragmentada.

Palavras-chave: Herói. Anti-herói. Distopia. Pós-modernidade. Antropoceno.

Abstract: This article explores the representation of the anti-hero in Margaret Atwood's novel *Oryx and Crake* (2003), considering it as the protagonist of dystopian narratives that reflect the complexity of the post-modern world. The focus is on the novel, analyzing the elements that characterize it as dystopian and examining the crucial role played by the antihero. The research indicates a trajectory of the antihero from its initial positive representation to an ordinary human figure, connecting it to the myth of Prometheus. Anchored in Marxist and sociological theories, the study explores dystopia as a critique of current social conditions, situating post-modernity as a period of seeking humanity amidst the absence of references. The analysis of Atwood's dystopian narrative reveals the relationship of the antihero with the Anthropocene, marked by environmental degradation. In this sense, the antihero emerges as a prophet, revealing a new world after the devastation caused by human action. The connection between

their role and post-apocalyptic dystopias suggests that their trajectory of failure represents a natural sequence in the Anthropocene society, outlining the contemporary human condition in the face of global challenges and a fragmented reality.

Keywords: Hero. Antihero. Dystopia. Postmodernity. Anthropocene.

O anti-herói dos romances distópicos produzidos na Pós-Modernidade é o herói possível para essas narrativas, representação do ser humano buscando experiências genuínas em um mundo que confunde o real e o artificial, anestesiado pelo excesso de controle e consumo, espetáculos, violência e degradação ambiental, em que o sentido e a própria realidade são questionados. No mundo devastado da literatura distópica, a figura do anti-herói destaca-se ao tentar sobreviver, como metáfora da condição humana no Antropoceno, a época geológica – ainda não reconhecida oficialmente – em que o homem deixou a sua marca no meio-ambiente, acelerando a degradação do mundo.

O presente artigo apresenta uma análise sobre o anti-herói do romance *Oryx e Crake* (2003), de Margaret Atwood, examinando os elementos que caracterizam a obra como uma distopia e o papel desempenhado pelo anti-herói no romance, revelando o modo como se relaciona com a permanência do mito de Prometeu e a condição pós-moderna da sociedade contemporânea e os impactos do Antropoceno. O trabalho apoia-se em teorias marxistas e sociológicas e sua relação com a teoria literária, realizando dois percursos teóricos, um sobre herói e anti-herói e outro sobre utopia e distopia.

Nesse sentido, utilizo o conceito de distopia a partir de uma reflexão mais completa realizada na tese “O anti-herói no romance

distópico produzido na pós-modernidade ou O Prometeu pós-moderno” (2016). Entendo o gênero como sendo o de romances ambientados em sociedades imaginadas, distintas da nossa, no futuro ou em um presente alternativo, em que os problemas da sociedade contemporânea são criticados através de seu exagero. Sigo a linha que M. Keith Booker utiliza em *Dystopian literature: A theory and research guide* (1994), em que o autor confirma a relação de crítica à sociedade contemporânea: “a literatura distópica genericamente se constitui também como crítica às condições sociais ou sistemas políticos existentes”² (BOOKER, 1994, p. 3, tradução minha). O pesquisador brasileiro Rudinei Kopp, em estudo sobre comunicação e mídia na literatura distópica, engrossa o coro: “as distopias são, portanto, formas para criticar, através da exacerbação, os regimes e modos vigentes” (KOPP, 2011, p. 58).

Já para o conceito de anti-herói é importante perceber como o tema se confunde com a trajetória da própria humanidade, com um percurso de degradação, da pureza de um modelo inicial positivo, em harmonia com os deuses, para a sujeira de um ser não divino, ordinário e humano. Com fragilidades e peculiaridades pouco heroicas, o anti-herói traz para a lama a representação do herói tradicional, quase divino, revelando a subversão de modelos exemplares anteriores e uma representação de nós mesmos. A imagem anti-heroica, portanto, explica e evidencia um caminho de liberdade trilhado pela humanidade, de busca por independência através da autonomia do progresso tecnológico-científico, mas também de afastamento dos deuses, o que traz solidão e angústia identitária.

2 “[...] dystopian literature generally also constitutes a critique of existing social conditions or political systems”.

Assim, o mito de Prometeu, narrado por Hesíodo em *Teogonia* (VIII AEC) e *Os trabalhos e os dias* (VIII AEC), se relaciona com essa temática. De acordo com o mito, Prometeu ensinou o uso do fogo à humanidade, simbolizando a luz do conhecimento. Ao presentear os homens com a aquisição da técnica, o que permite autonomia e liberdade, Prometeu, através de sua transgressão de ordem anti-heroica, marca o início de um percurso de distanciamento entre os deuses e os homens e é punido por Zeus, — o que não reestabelece a ruptura entre o divino e o humano, que é definitiva. Na pós-modernidade, o mito prometeico permanece na jornada de aquisição de conhecimento e perda da inocência que a humanidade segue trilhando, com a dualidade do fogo — que liberta ou destrói — refletindo a angústia do sujeito pós-moderno, que se percebe sozinho no mundo, livre e com autonomia, mas sem referenciais, o que leva a uma procura pelo que define o que é o humano e um modo de se religar a essa humanidade.

O herói problemático demonstra — do mesmo modo que o romance e a modernidade — um trajeto de degradação. Há um processo gradual de desmistificação da figura heroica clássica, do herói épico e trágico, até o herói problemático, o que resulta na solidão do herói, enfrentando sua derrota inevitável na luta contra a realidade. Não há denominação mais apropriada para essa figura do que anti-herói.

Nesse trajeto de afastamento dos deuses, a pós-modernidade é o período em que o anti-herói busca sua humanidade perdida nesse processo, o momento em que o homem procura se religar ao que o define como humano, em meio à paralisia de um período sem referenciais. Nesse sentido, o anti-herói de *Oryx e Crake* (2003)

evidencia uma aproximação ao Antropoceno, uma vez que a narrativa de Atwood traz à tona a discussão sobre as marcas do homem sobre o planeta. Em um mundo marcado pela ausência de deus e pela solidão do indivíduo em busca de algum sentido, esse anti-herói revela a angústia que a humanidade enfrenta ao encarar a realidade.

Etimologicamente, apocalipse significa revelação. O que os romances distópicos pós-apocalípticos revelam é a angústia do anti-herói que vive em um mundo devastado, abandonado por deus, enfrentando as consequências ambientais decorrentes de práticas e políticas da sociedade contemporânea, como o consumo exacerbado, o bombardeio de informações, os espetáculos e o desprezo às questões ecológicas. Em romances como *No país das últimas coisas* (1987), de Paul Auster, *Oryx e Crake* (2003), de Margaret Atwood, e *A estrada* (2006), de Cormac McCarthy, o planeta passou por uma destruição que faz com que os sobreviventes enfrentem um mundo sem deus não apenas como metáfora para a modernidade e pós-modernidade, mas como ambiente de devastação e terra sem leis no qual é difícil lutar pela sobrevivência sem perder o que resta de humanidade. O anti-herói que sobrevive nesse mundo do Antropoceno enfrenta o fracasso e a degradação, como o herói problemático de Lukács, que afirma que “a psicologia do herói romanesco é o campo de ação do demoníaco” (LUKÁCS, 2000, p. 92). Nesse sentido, a figura do anti-herói se aproxima ao mito de Lúcifer, da *Bíblia* — uma relação que Rita Gurung também estabelece: “A figura do arquétipo de anti-herói pode ser identificada na figura bíblica de Satanás, o arcanjo de Deus. Ele é provavelmente o primeiro anti-herói, porque o heroico nele cede

à perversão”³ (GURUNG, 2010, p. 22, tradução minha). Do mesmo modo, também remete ao mito de Prometeu, que, assim como Lúcifer, foi punido por dar conhecimento aos homens. É esse anti-herói envolto em um ambiente de degradação, uma subversão do modelo de herói tradicional, o portador da luz que revela o mundo novo, igualmente degradado, como um profeta pós-apocalíptico explicando a pós-modernidade.

Em *The anti-hero in the american novel* (2008), o crítico literário David Simmons trata da questão do anti-herói que subverte a figura do messias, no capítulo *Anti-Hero as Christ figure*. Para Simmons, esse anti-herói se inscreve em uma tradição da literatura norte-americana, que se renova na produção contemporânea:

Claro, a implantação do anti-heroico como um meio eficaz pelo qual subverter a imagem “clássica” de Cristo tem um precedente longo no romance americano. Exemplos específicos incluem o capitão Ahab em *Moby Dick* e o personagem-título em *Miss Lonely hearts* (1933), juntamente com personagens do pós-guerra, como Randle P. McMurphy em *Um estranho no ninho* e Lloyd Jackson em *Cool Hand Luke*. Mais recentemente, Andy Dufresne em *Quatro estações*, de Stephen King (1982), o Batman da série de quadrinhos revisionista de Frank Miller *The Dark Knight Returns* (1997), e o personagem de Neo na trilogia de grande sucesso *Matrix* (1999-2003), todos demonstram uma fascinação contínua com a figura do Cristo anti-heroico. (SIMMONS, 2008, p.115-116, tradução minha)⁴

3 “The figure of the archetypal antihero can be identified in the Biblical figure of Satan, the archangel of God. He is probably the first antihero because the heroic in him yields to the perverted”.

4 “Of course, the deployment of the anti-heroic as an effective means by which to subvert the ‘classical’ image of Christ has a long precedente in the american novel. Specific examples include Captain Ahab in *Moby Dick* and the titular character in *Miss*

O anti-herói dos romances distópicos pós-apocalípticos, como Jimmy/Homem das Neves, de *Oryx e Crake* (2003), assume um papel próximo. Não como a subversão da figura de Cristo, mas como um profeta pós-apocalíptico, que revela o novo mundo, marcado pela devastação e a ausência de deus, enquanto busca cuidar da própria sobrevivência, com modos anti-heroicos, porque não sobrevive se não for dessa forma. Portanto, é importante vincular o papel assumido pelo anti-herói ao contexto de mundo devastado das distopias — o que parece ser a sequência natural da sociedade no Antropoceno — no qual ele não consegue garantir sequer a própria salvação, como se confirma nas narrativas citadas.

A angústia ambiental, derivada da ação humana no Antropoceno e a consequente devastação do planeta, tem ligação com as indagações teológicas produzidas por esse espaço degradado e sem deus. Para entender o novo mundo que surge do caos e da destruição, é preciso compreender seu protagonista, o anti-herói fracassado, o profeta pós-apocalíptico que tenta explicar e recriar esse mundo, com a tarefa impossível de dar sentido ao absurdo. Nesse momento de esmaecimento dos afetos, do fim do sujeito e em que a realidade é questionada, a dissonância entre o indivíduo e a sociedade pesa no anti-herói, que, sem lugar no mundo, procura abrigo na interioridade e encontra angústia. Em *O herói de mil faces* (1949), Joseph Campbell percebe esse embate como uma metáfora para a condição humana: “todos

Lonely hearts (1933) along with postwar characters such as Randle P. McMurphy in *One Flew Over the Cuckoo's Nest* and Lloyd Jackson in *Cool Hand Luke*. More recently, Andy Dufresne in Stephen King's *Different Seasons* (1982), the Batman of Frank Miller's revisionista comic series *The Dark Knight Returns* (1997), and the character of Neo in the blockbuster *Matrix* trilogy (1999-2003) all demonstrate a continuing fascination with the Christ like anti-heroic figure”.

compartilhamos da suprema provação — todos carregamos a cruz do redentor —, não nos momentos brilhantes das grandes vitórias da tribo, mas nos silêncios do nosso próprio desespero” (CAMPBELL, 1997, p. 194).

Na trilogia *Madd Addam*, de Margaret Atwood, composta pelos romances *Oryx e Crake* (2003), *O ano do dilúvio* (2009) e *Madd Addam* (2013), uma catástrofe biológica em que quase a totalidade da população humana é dizimada afeta a Terra e os poucos sobreviventes tentam reconstruir a civilização junto com os Crakers, seres pós-humanos criados por meio de engenharia genética, aperfeiçoados, projetados para herdarem o planeta. Minha análise é sobre o protagonista de *Oryx e Crake* (2003), Jimmy/ Homem das Neves, um anti-herói fracassado buscando sobreviver em um mundo devastado. O Homem das Neves é um jovem adulto marcado por falhas ao longo da vida adulta, que acredita ser o último ser humano do planeta, por isso sofre com a solidão e a degradação de sua condição, ao mesmo tempo em que cria uma cosmogonia para os Crakers. Uma segunda linha narrativa acontece através de flashbacks, focada na história pregressa do personagem, que então era Jimmy, um menino que cresceu com o privilégio de viver nos Complexos, grandes condomínios privados transformados em centros urbanos, separados das cidades (chamadas de terras de plebeus), em que as melhores mentes trabalhavam para grandes corporações, desenvolvendo avanços científicos e tecnológicos das mais variadas áreas.

A distopia de Atwood é formada por uma colcha de retalhos de vários gêneros. Assim, a narrativa paralela, com flashbacks, confere a *Oryx e Crake* algumas características de *bildungsroman*,

ou romance de formação. Nesse subgênero romanesco, um jovem protagonista passa por uma série de provações para tornar-se um adulto completo e assim formar sua personalidade. Em *Oryx e Crake*, algumas dessas características são cumpridas: é narrada a (trans)formação do protagonista, com os rituais de passagens inerentes ao processo de amadurecimento, como a separação da casa paterna, as aventuras eróticas e a atuação em eventos públicos. Aproximar *Oryx e Crake* ao *bildungsroman* é pertinente na medida em que chama a atenção para a formação do anti-herói do romance e permite perceber a jornada de amadurecimento e degradação do personagem, reconstruída através da linguagem e da memória pelo Homem das Neves, já definido como um anti-herói fracassado no presente da narrativa.

Os acontecimentos da infância de Jimmy justificam parte do que caracteriza o personagem e demonstram o contexto distópico da narrativa, próximo ao da sociedade atual. Assim, em *Oryx e Crake* são abordados temas como engenharia genética, ética na ciência, consumismo, espetáculo e sociedade de controle, e em torno desses temas, o poder das corporações, governando de acordo com as leis do mercado.

O desenvolvimento do protagonista de *Oryx e Crake* ocorre por meio de flashbacks, em que desde os primeiros anos da vida de Jimmy é possível perceber o quanto ele é complexo, sensível e frágil; em suma: humano. A falta de conexão entre o protagonista e seus pais é um fator determinante para a construção de sua personalidade e consciência e reflexão sobre as mesmas:

Eles não sabiam nada a respeito dele, do que ele gostava, o que ele detestava, o que ele desejava.

Eles achavam que ele era apenas o que podiam enxergar. Um menino simpático, mas meio biruta, um tanto exibido. Não a estrela mais brilhante do universo, não um gênio para números, mas não se podia ter tudo o que queria e pelo menos ele não era uma nulidade completa. Pelo menos não era um alcoólatra nem um viciado como uma porção de meninos da idade dele, então vamos bater na madeira. Ele tinha ouvido o pai dizer *bater na madeira*, como se Jimmy estivesse predestinado a se dar mal, a sair dos trilhos, e isto fosse apenas uma questão de tempo. A respeito da pessoa diferente, secreta, que vivia dentro dele, eles não conheciam nada. (ATWOOD, 2004, p. 61)

Assim, Jimmy demonstra desde a infância uma problematização sobre sua personalidade e um conflito com a sociedade, inicialmente representada pelos pais. O processo de formação narrado é o de um anti-herói, problemático, com fragilidades e desde o início fadado ao fracasso.

Os flashbacks incomodam o Homem das Neves, expondo que a fragilidade de Jimmy continua no adulto que ele se tornou: “Eu não sou a minha infância — o Homem das Neves diz em voz alta. Ele odeia estes replays. Ele não pode desligá-los, não pode mudar de assunto, não pode sair da sala” (ATWOOD, 2004, p. 69-70). O romance se desenvolve através desses flashbacks trazendo impressões de Jimmy, seguindo a ordem dos acontecimentos da história pregressa do protagonista, e do Homem das Neves, no presente da narrativa, refletindo sobre o passado. Assim, quando Glenn surge como o amigo de infância de Jimmy, o Homem das Neves não consegue deixar de pensar nele como Crake, com informações sobre o personagem que

Jimmy ainda não tem: “O Homem das Neves tem dificuldade em pensar em Crake como Glenn de tanto que a personalidade posterior de Crake bloqueou a anterior” (ATWOOD, 2004, p. 72). Essas impressões do Homem das Neves ajudam a compor com maior complexidade os personagens e fatos narrados, com um distanciamento que não é só temporal e revela também a complexidade do anti-herói fracassado do presente da narrativa.

Glenn logo se torna o melhor amigo de Jimmy. Juntos, realizam atividades típicas de adolescentes, como a prática de jogos, *internet* e o uso de drogas recreativas. Em um jogo interativo chamado *Extinctathon*, sobre animais extintos, Glenn assume o apelido de Rednecked Crake e escolhe Thickney para Jimmy, ambos nomes de aves australianas. O apelido de Jimmy não durou, já que ele não seguiu jogando no site do *Extinctathon*, já o de Crake permaneceu e passou a fazer parte da personalidade dele, ao ponto de, para o Homem das Neves, Glenn ter sido sempre Crake. Imersos na sociedade do espetáculo, Jimmy e Crake consomem na *internet* vídeos de execuções, pornografia e conteúdo sensacionalista em geral, um material que os torna insensíveis à realidade, esmaecidos diante do bombardeio de informação que recebem. É desse modo que conhecem Oryx, vendo-a pela primeira vez em um site de pornografia infantil: “Ela só tinha uns oito anos, ou parecia ter. Eles nunca conseguiram descobrir quantos anos ela tinha na época. O nome dela não era Oryx, ela não tinha nome” (ATWOOD, 2004, p. 89). Apesar de anônima e desconhecida, praticamente genérica, “elas sempre davam a impressão de ser clones digitais” (ATWOOD, 2004, p. 89), a presença de Oryx tira Jimmy e Crake do torpor:

Ela abriu um sorriso seco que a fez parecer muito mais velha, e limpou o creme da boca. Depois olhou por cima do ombro diretamente para os olhos do espectador – diretamente para dentro dos olhos de Jimmy, para a pessoa secreta dentro dele. *Estou vendo você*, dizia aquele olhar. *Estou vendo você assistindo. Eu conheço você. Eu sei o que você quer.* (ATWOOD, 2004, p. 89)

Através do olhar de Oryx, Crake e Jimmy são devolvidos à realidade, com um choque que os expõe a uma experiência genuína em um mundo que cada vez mais parecia não ser de verdade.

Jimmy e Crake posteriormente seguem futuros diferentes. Crake vai estudar bioengenharia no respeitado Instituto Watson-Crick, enquanto Jimmy consegue uma vaga na decadente Academia Martha Graham, com foco em artes e ciências humanas, áreas consideradas menores na sociedade de *Oryx e Crake*, o que faz com que seus alunos depois acabem trabalhando como redatores em trabalhos ligados à publicidade e propaganda, setores que interessam ao mercado. A narrativa deixa clara uma divisão entre pessoas de números, valorizadas em uma sociedade prática e de orientação tecnológica, e pessoas de palavras, de aptidões consideradas pouco úteis. Quando Jimmy visita Crake no Instituto Watson-Crick, fica impressionado com a estrutura do lugar e a personalidade estranha dos alunos, o que justifica o apelido do instituto: Aspergers, o que demonstra um paralelo entre a falta de sensibilidade do indivíduo em crise pelo esmaecimento dos afetos e os simulacros da pós-modernidade com Crake e seus colegas, que evidenciam um processo de desumanização em nome da racionalidade e da ciência, relegando características que fazem

parte do que é ser humano, como a sensibilidade artística, a um segundo plano.

A vida adulta de Jimmy e Crake reafirma os valores da sociedade de *Oryx e Crake*. Enquanto Jimmy consegue um emprego medíocre, como escritor de textos publicitários, Crake se torna um bioengenheiro de prestígio da Rejooven Esence, um complexo de uma grande corporação, trabalhando com manipulação genética. Posteriormente, Crake prospera no trabalho e chama Jimmy para fazer a campanha publicitária de seus projetos, que envolvem a criação de seres pós-humanos, os Crakers, e uma pílula que resolveria todos os problemas da sociedade atual, a BlysPluss, projetada para proteger o usuário de doenças sexualmente transmissíveis, aumentar a libido e o desempenho sexual e prolongar a juventude, mas servindo também — o que não é tornado público — como uma medida de controle de natalidade, tornando a maioria dos usuários inférteis e selecionando apenas as melhores heranças genéticas para seguirem se reproduzindo. A utopia de Crake, defendendo eugenia, se aproxima de ideologias totalitárias que colocam liberdades individuais em segundo plano em nome de um suposto bem comum para a sociedade, demonstrando que o embate moderno entre indivíduo e sociedade permanece e revelando o resultado distópico de alguns sonhos utópicos. Essa questão permite refletir sobre como os conceitos de utopia e distopia variam de acordo com o viés ideológico, bem como uma utopia pode se degenerar e transformar-se em distopia. Em *From utopia nightmare* (1962), Chad Walsh reflete sobre o caráter antiutópico do tema: “Se utopia é planejamento social que produz bons resultados, distopia é mais frequentemente

o planejamento social que sai pela culatra e desliza para um pesadelo”⁵ (WALSH, 1962, p. 137, tradução minha).

Os projetos de Crake na Rejooven Esence são desenvolvidos no Paradise, um conjunto arquitetônico especial do complexo, controlado por ele como um microcosmo isolado do mundo, fechado hermeticamente e protegido por seguranças próprios. No Paradise, Jimmy percebe que a equipe de trabalho de Crake é composta por cientistas com os mesmos pseudônimos que eram utilizados no site do Extinctathon, o que é confirmado por Crake, que explica que eles eram o Extinctathon, todos especialistas em genética. Jimmy também reencontra a menina asiática do vídeo, agora já adulta, com o pseudônimo de Oryx e fazendo parte da equipe, como tutora dos Crakers e prostituta particular de Crake:

Olhando para aqueles olhos, Jimmy teve um instante de pura felicidade, de puro terror, porque agora ela não era mais um retrato – não era mais apenas uma imagem, na escuridão do papel escondido entre o seu colchão e o estrado da sua cama nova. De repente ela era real, tridimensional. Ele teve a impressão de tê-la sonhado. (ATWOOD, 2004, p. 283)

A aura em torno de Oryx é de algo genuíno em um mundo artificial, um atrativo muito forte para Jimmy e Crake desde que a viram pela primeira vez. Os dois se envolvem com ela, primeiro Crake, que a encontrou através do serviço aos alunos, e depois Jimmy, que não queria trair o amigo, mas depois de um tempo o fez.

A sensibilidade de Jimmy, uma pessoa de palavras, das letras, faz parte do que o caracteriza como um anti-herói, porque o

5 “If utopia is social planning that produces good results, dystopia is most often social planning that backfires and slides into nightmare”.

humaniza, e fica ainda mais evidente na comparação com os outros personagens dos Complexos. Crake compreende isso e pede a Jimmy que se algo aconteça com ele, que cuide do Projeto Paradise, ficando responsável pelos Crakers:

Estas pessoas são especialistas – disse Crake. – Eles não teriam a empatia para lidar com os modelos Paradise, eles não saberiam fazer isso, ficariam impacientes. Nem eu saberia fazer isso. Não conseguiria entrar no comprimento de onda deles. Mas você é mais generalista. (ATWOOD, 2004, p. 293)

Oryx também pede a Jimmy que cuide dos Crakers, apelando à empatia do que havia de humano nele e o convencendo: “Eles são como crianças, precisam de alguém. Você tem que ser bondoso com eles” (ATWOOD, 2004, p. 295). Jimmy considera estranho o comportamento de Crake e Oryx, mas a paranoia é um elemento comum à sociedade de controle e ele não reage, esmaecido.

O período do trabalho de Jimmy na Rejooven Esence marca o único momento em que ele é valorizado e se sente inserido na sociedade, e também reafirma o estilo de vida da pós-modernidade, apelando aos clichês do espetáculo e incentivando o consumo:

[...] ele mandou sua equipe produzir algum material visual, alguns slogans capciosos: Jogue fora os seus preservativos! Blyss Pluss, para a Experiência Corporal Total! Não Viva Pouco, Viva Muito! Simulações de um homem e uma mulher, arrancando roupas, rindo como loucos. Depois um homem e um homem. Depois uma mulher e uma mulher, embora para essa eles não tenham usado o mote dos preservativos. Depois um trio. (ATWOOD, 2004, p. 286)

Os anúncios publicitários de Jimmy auxiliam no plano de Crake, que distribui a pílula Blyss Pluss globalmente e através dela cria uma pandemia com potencial para extinguir a vida humana do planeta. Jimmy acompanha o desenvolvimento da ação de dentro do Paradise, dispensa os outros funcionários e se arma, esperando a chegada de Crake, que explica parte dos acontecimentos e corta a garganta de Oryx: “Ele olhou firme para Jimmy, um olhar direto, sem sorrir. — Estou contando com você — ele disse. E então cortou a garganta dela” (ATWOOD, 2004, p. 300). Quando Jimmy atira em Crake, sela o fim trágico que Crake havia planejado e inicia sua transição de Jimmy para o degradado Homem das Neves, profeta pós-apocalíptico, responsável por revelar o novo mundo aos Crakers.

Oryx e Crake evidencia, através de características da sociedade contemporânea desenvolvidas na narrativa, o mal-estar da pós-modernidade, denunciando com uma especulação pessimista de futuro as consequências que podem ser causadas pela ação do homem no planeta caso siga com o modelo atual de consumo. Antes do apocalipse planejado e realizado por Crake, os problemas ambientais, semelhantes aos enfrentados hoje, já eram graves e davam sinais de que o planeta se encaminhava para a exaustão. Alguns trechos da obra confirmam esse ocaso ambiental:

[...] com o passar do tempo, quando os lençóis freáticos ficaram salgados, a calota polar ártica derreteu, a vasta tundra borbulhava de metano, a seca nas planícies centrais do continente tornou-se cada vez pior, as estepes asiáticas transformaram-se em dunas de areia. (ATWOOD, 2004, p. 32)

Sua mãe também costumava reclamar de vez em quando, dizia que estavam arruinando tudo, que as coisas nunca mais voltariam a ser as mesmas, como a casa de praia que sua família possuía quando ela era pequena, aquela que foi invadida pelas águas junto com o resto das praias e muitas das cidades costeiras do Ocidente quando o nível do mar subiu tão repentinamente, e depois houve aquela enorme onda, causada pelo vulcão das ilhas Canárias. [...] E ela costumava lastimar-se por causa da plantação de grapefruit que o avô dela possuía na Flórida e que tinha secado como se fosse uma passa gigante quando as chuvas pararam de cair, no mesmo ano em que o lago Okeeschobee tinha se transformado numa poça de lama e o Everglades tinha queimado por três semanas seguidas. (ATWOOD, 2004, p. 65)

Os relatos de degradação ambiental formam uma atmosfera de pessimismo que é construída tanto pela projeção de consequências que ainda não ocorreram na sociedade contemporânea, mas são plausíveis, quanto por paralelos muito próximos ao que já acontece de fato, como a relação entre o grão Happicuppa, desenvolvido pela Mai Saúde, e as sementes transgênicas da Companhia Monsanto, multinacional de agricultura e biotecnologia. O Happicuppa é um café geneticamente modificado que causa uma guerra, acompanhada com interesse por Jimmy, Crake e Tio Pete, o padrasto de Crake. Projetado para amadurecer todos os grãos ao mesmo tempo, o Happicuppa permitia uma produção mais lucrativa, em escala industrial, diminuindo a necessidade de mão de obra e levando pequenos produtores e outros trabalhadores do setor à miséria. As consequências causadas pelo Happicuppa e as manifestações contrárias a ele são muito semelhantes aos impactos negativos na saúde, economia e meio ambiente causados

pela Companhia Monsanto, por sua produção de sementes geneticamente modificadas e herbicidas, e a reação de ativistas ambientais que realizam protestos sistematicamente, o mais notório deles realizado pelo músico canadense Neil Young, que lançou um disco com essa temática, intitulado *The Monsanto years*. Uma das faixas, *A rock star bucks a coffee shop*, protesta contra o café modificado geneticamente, atacando Starbucks e Monsanto.

As distopias são caracterizadas pelo papel de denúncia ou crítica ao período em que são produzidas, alertando sobre as prováveis consequências negativas que ocorrerão caso mudanças não sejam realizadas. No ensaio *Crossing human boundaries: Apocalypse and post humanism in Margaret Atwood's Oryx and Crake and The Year of the Flood* (2013), a pesquisadora italiana Valeria Mosca confirma a relação entre a ficção de Atwood e eventos que ocorrem na sociedade contemporânea:

A 'estrada em que estamos' inclui manipulação genética, poluição, exploração dos recursos naturais e abuso de animais não-humanos. Atwood, sempre muito persistente sobre suas preocupações ambientais — como autora e como uma ativista —, descreve um cenário em *Oryx e Crake* que plausivelmente resulta de políticas ambientais atuais⁶. (MOSCA, 2013, p. 39, tradução minha)

Nesse sentido, Mosca aponta outros aspectos que compõem *Oryx e Crake* e os vinculam ao contexto distópico da obra e da sociedade atual, como o poder das corporações, o controle sobre a sociedade

6 "The 'road we're on' includes genetic manipulation, pollution, exploitation of natural resources, and abuse of non-human animals. Atwood, always very vocal about her environmental concerns — as an author and as an activist —, depicts a scenario in *Oryx and Crake* that plausibly results from current environmental policies".

e as questões científicas, como a clonagem e a bioengenharia, que levantam questionamentos éticos sobre a ciência.

A sociedade de *Oryx e Crake* é percebida na narrativa a partir da perspectiva de poucos personagens, o que é uma visão parcial, mas que deixa evidente a proximidade com a sociedade contemporânea. Por essa característica, Margaret Atwood defende a tese de que *Oryx e Crake* não é uma distopia clássica, no artigo “*The handmaid’s tale and Oryx and Crake ‘in context’*” (2004). Para a autora:

Embora tenha elementos distópicos óbvios, nós realmente não temos uma visão geral da estrutura da sociedade no romance, tal como o fornecido no epílogo de *O conto da aia*. Nós apenas vemos seus personagens centrais vivendo suas vidas em pequenos cantos da sociedade, assim como vivemos as nossas. O que eles podem entender do resto do mundo vem a eles através da televisão e da *internet*, e é, portanto, suspeito, porque é editado⁷. (ATWOOD, 2004a, p. 517, tradução minha)

A aproximação feita por Atwood confirma a relação da obra com a sociedade pós-moderna. Julie de Molade, em *Building bridges between Brave new worlds: A study of Margaret Atwood’s Oryx and Crake* (2008), compartilha dessa visão e classifica o romance como uma distopia crítica: “*Oryx e Crake* tem algumas das características essenciais da distopia crítica, tais como indefinição sobre gênero, finais abertos e contra-narrativas”⁸ (MOLADE, 2008, p. 46-47,

7 “Though it has obvious dystopian elements, we don’t really get an overview of the structure of the society in it, like the one provided in the epilogue of *The Handmaid’s Tale*. We just see its central characters living their lives within small corners of that society, much as we live ours. What they can grasp of the rest of the world comes to them through television and the *Internet*, and is thus suspect, because edited”.

8 “[...] *Oryx and Crake* has some of the essential features of the critical dystopia, such as genre blurring, open endings and counter-narratives”.

tradução minha). A pesquisadora aponta aspectos do romance que confirmam sua proposição, como a aproximação ao gênero utópico, principalmente via *Crakers* e o Projeto *Paradice*, e elementos de contra-narrativa, com o *Paradice* como um enclave e o grupo *DoidAdão* como a resistência ao encaminhamento distópico da sociedade. Outros aspectos também estão presentes: há um final em aberto e a indefinição sobre o gênero é evidente, já que além de elementos utópicos e distópicos, ainda aparecem características de gêneros como *bildungsroman* e romance gótico, entre outros. Molade também argumenta que a obra de Atwood cumpre um papel próprio das distopias críticas, de explicar e criticar o presente, buscando fornecer subsídios para mudanças sociais. Segundo ela:

O romance de Atwood *Oryx e Crake* pode ser considerado uma distopia crítica na medida em que funciona como um meio de ensinar seus leitores novas formas de perceber o presente, fornecendo novas ideias sobre a forma de alterar a realidade social atual, enquanto o romance considera as implicações do que estamos fazendo agora. Ele permite que os leitores obtenham uma capacidade crítica, tornem-se informados, desafiados e envolvidos e vejam as perspectivas de pesadelo do nosso próprio presente⁹. (MOLADE, 2008, p. 48, tradução minha)

A proximidade da sociedade de *Oryx e Crake* com a realidade revela a angústia enfrentada pelo sujeito pós-moderno no Antropoceno e alerta para a iminência de um colapso do planeta.

9 “Atwood’s novel *Oryx and Crake* can be considered a critical dystopia in that it functions as a means of teaching its readers new ways of perceiving the present, providing new ideas on how to alter the current social reality while the novel considers the implications of what we are doing right now. It enables readers to obtain a critical capacity, become informed, challenged and engaged and to see the nightmarish perspectives of our own present”.

Nesse sentido, o jogo *Blood and Roses*, com o qual Jimmy e Crake se divertiam na adolescência, é mais uma metáfora sobre a humanidade. *Blood and Roses* é descrito como um jogo de trocas, em que um lado, *Blood*, são as atrocidades humanas, enquanto o outro, *Rose*, as realizações, como obras de arte, descobertas científicas etc. Uma realização impede uma atrocidade, mas deixa de existir, e uma atrocidade pode ser trocada por uma realização, mas significa menos poder para o jogador. Para Jimmy o problema do jogo é que “vencer significava herdar uma terra devastada” (ATWOOD, 2004, p. 80), o que faz parte da caracterização distópica de *Oryx e Crake*, demonstrando que o pessimismo da narrativa se manifesta mesmo em detalhes, como o entretenimento da adolescência do protagonista, e revela uma metáfora para a degradação de sentido após o apocalipse que ocorre na narrativa, quando o Homem das Neves começa a esquecer de algumas palavras e a linguagem passa a se desintegrar.

Como o vencedor de uma partida de *Blood and Roses*, Jimmy também herda uma terra devastada. O impulso utópico que incentiva as pesquisas científicas e avanços tecnológicos na sociedade de *Oryx e Crake* é o mesmo que causa modificações genéticas inconvenientes e gera graves problemas ambientais. O romance ainda evidencia o quanto há de controle e totalitarismo nas mãos de quem detém o capital e o poder, elementos distópicos que formam um cenário de desesperança e apatia. Nesse sentido, o projeto *Paradice* é emblemático: criado por Crake como um planejamento utópico, contrastando com o inferno da sociedade que pretendia transformar, ganha um sentido de ironia, quando passa a ser o agente que transforma a Terra no inferno.

A degradação ambiental que culmina na terra devastada é acompanhada pela degradação física e psicológica dos personagens, o que caracteriza o anti-herói de *Oryx e Crake*, principalmente após o apocalipse provocado por Crake, quando Jimmy passa a ser o Homem das Neves e enfrenta a perda da civilização e do contato com outros humanos, enfim, de todos os referenciais. A dissolução de significado aponta para o mundo sem sentido, repleto de simulacros e simulações, da pós-modernidade. É emblemático que um dos poucos objetos intactos que o Homem das Neves mantém do mundo anterior ao apocalipse é um boné de beisebol dos Red Sox que é uma réplica autêntica, uma antítese que ilustra essa era de réplicas que esvazia o mundo de sentido.

A figura do Homem das Neves é de um anti-herói que representa em si o fracasso da sociedade contemporânea e a degradação do mundo. A transformação que Jimmy passa após o apocalipse faz com que o seu exterior demonstre a devastação psicológica e emocional pelo qual ele passou, revelando todo o fracasso e “a monstruosidade do Homem das Neves” (ATWOOD, 2004, p. 98). Vários trechos do romance comprovam esse estado. Em uma passagem, é o cheiro dele que demonstra a sua monstruosidade: “(Ele fede mesmo, e sabe muito bem disso. Ele cheira a ranço, a podre, fede como uma morsa — a óleo, sal, peixe — não que ele já tenha sentido o cheiro de um animal desses. Mas viu retratos)” (ATWOOD, 2004, p. 17). Em outro momento, o Homem das Neves dá sinais de estar cada vez menos civilizado e adaptado à nova situação: “Ele está descalço — seus sapatos se desintegraram faz algum tempo, e de todo modo eles eram muito quentes e úmidos — mas ele não precisa mais deles agora porque as solas dos seus

pés estão duras como borracha velha” (ATWOOD, 2004, p. 155). Como o último homem do mundo, além da ruína que o Homem das Neves experimenta, ele se sente só e não consegue se conectar aos Crakers - pós-humanos e aperfeiçoados -, um isolamento que ele já experimentava anteriormente com os outros humanos, cuja fragilidade ele representa. Assim, o Homem das Neves se dá conta de sua condição e da impossibilidade de conviver com os Crakers como se fossem iguais, o que o condena à solidão eterna. A baixeza grotesca do anti-herói de Atwood é uma impureza que ele não pode impor aos Crakers, perfeitos em sua antítese: “Que direito ele tem de impor seu corpo e sua alma, pustulentos e gangrenados, a essas inocentes criaturas?” (ATWOOD, 2004, p. 160).

O nome escolhido por Jimmy também é revelador da condição do anti-herói da narrativa. Sem seguir o paradigma para nomes criado por Crake, faz referência a um ser lendário, refletindo o esvaecimento da humanidade do personagem no cenário pós-apocalíptico. Nesse sentido, o nome Homem das Neves pode ser lido como uma metáfora para o fim do sujeito na pós-modernidade. O nome também evidencia a animalização do personagem:

Uma das regras de Crake era que nenhum nome poderia ser escolhido sem que houvesse um equivalente físico para ele — mesmo que fosse recheado ou esquelético. Nada de unicórnios, grifos, basiliscos ou monstros com corpo de leão e cabeça de homem. Mas essas regras não estão mais valendo, e o Homem das Neves sentiu um prazer amargo em adotar esse rótulo dúbio. O Abominável Homem das Neves — existindo e não existindo, vislumbrado no meio de uma nevasca, homem-macaco ou macaco-homem,

furtivo, artiloso, conhecido apenas de se ouvir falar e pelas suas pegadas de trás para a frente. (ATWOOD, 2004, p. 18)

As pegadas de trás para a frente fazem referência ao olhar para o passado, que ocorre através de flashbacks na narrativa, e também ao percurso em direção ao colapso, o apocalipse para o qual as práticas da sociedade pós-moderna encaminham a humanidade. De certa forma, as pegadas de trás para a frente do Homem das Neves atualizam o *Angelus Novus*, de Paul Klee, que Benjamin analisa utilizando como alegoria para explicar a modernidade em *Magia e técnica, arte e política* (1940). Na leitura de Benjamin, o anjo da história encara o passado com angústia, diante do progresso que é percebido como a ruína que conduz a humanidade. O Homem das Neves atualiza o *Angelus Novus* como o portador do conhecimento sobre o passado recente de progresso, que gerou o apocalipse - o que explica o colapso do mundo, mas não traz compreensão sobre o novo mundo ou integração.

Além da degradação, o anti-herói de *Oryx e Crake* é marcado pelo fracasso, com o qual se tortura e que faz parte de sua identidade: “Por ora, ele abreviou o nome. Ele é simplesmente o Homem das Neves. Guardou para si mesmo o *abominável*, seu instrumento de tortura secreto” (ATWOOD, 2004, p. 18). A fragilidade é outro elemento que constitui o Homem das Neves. Como último homem do planeta, sua sobrevivência e saúde física e mental estão sempre ameaçadas, o que dá margem a outra metáfora:

Talvez ele não seja o Abominável Homem das Neves afinal de contas. Talvez seja o outro tipo de homem de neve, o idiota risonho que construíram e destruíram para se divertirem, seu sorriso de

pedrinhas e seu nariz de cenoura um convite para o deboche. Talvez esse seja realmente ele, o último *Homo sapiens* – uma ilusão branca de homem, que hoje está aqui e amanhã não está mais, tão facilmente derrubado, abandonado para derreter ao sol, ficando cada vez mais magro até virar água e desaparecer. (ATWOOD, 2004, p. 210)

Os diferentes tipos de Homem das Neves são como fragmentos de identidade, de um sujeito partido que se multiplica buscando representações. Antes ele foi Jimmy e por um breve espaço de tempo Thickney, o *nickname* de Jimmy no Extinctathon. Todas essas representações do anti-herói de *Oryx e Crake* formam um painel que demonstra uma jornada de degradação e um personagem frágil, sensível e problemático desde o início, características que o humanizam mesmo quando seu fracasso é evidente, após longo processo de degradação.

Uma breve avaliação que o Homem das Neves, através da memória, com suas pegadas de trás para a frente, faz sobre o jovem Jimmy, evidencia uma das principais características do protagonista da narrativa, a infelicidade: “Jimmy naquela época era muito convencido, pensa o Homem das Neves com indulgência e uma certa inveja. Ele era infeliz também, é claro. Sua infelicidade era um fato consumado” (ATWOOD, 2004, p. 73). A infelicidade do personagem antes do apocalipse é associada aos problemas familiares e também ao mal-estar da vida em sociedade na pós-modernidade, período de capitalismo tardio em que os sujeitos nunca estão saciados e sempre dispostos a consumir o novo. O jovem adulto Jimmy tem compreensão sobre sua situação e usa esse conhecimento a seu favor, como o anti-herói que é:

Ele tinha descoberto que projetava uma forma de melancolia que era atraente para um certo tipo de mulher, o tipo semi-artístico, sabichão, que havia em grande quantidade na Martha Graham. Mulheres generosas, afetuosas, idealistas, é como o Homem das Neves se lembra delas agora. Elas tinham algumas cicatrizes que estavam tentando curar. A princípio Jimmy se apressava em ajudá-las: ele era carinhoso, disseram a ele, até mesmo cavalheiresco. Ele extraía delas suas histórias de mágoas, grudava nelas como se fosse um cataplasma. Mas logo o processo se revertia, e Jimmy passava de enfaixador para enfaixado. Essas mulheres começavam a ver o quanto ele estava fraturado, elas queriam ajudá-lo a adquirir uma perspectiva de vida e a acessar os aspectos positivos da sua espiritualidade. (ATWOOD, 2004, p. 177)

O termo fraturado, utilizado para descrever Jimmy, confirma o quanto o personagem é problemático, enquanto ele se aproveitar dessa situação o confirma como um anti-herói, cujas relações afetivas — excetuando a que teve com Oryx — são pautadas por seu interesse sexual e superficiais, sabotadas sempre que existia a possibilidade de uma conexão maior. O anti-herói do romance de Atwood também é fraturado no sentido de ser um sujeito dividido: Jimmy e o seu duplo Homem das Neves. Porém, o isolamento do Homem das Neves é diferente do autoimposto por Jimmy, porque no mundo pós-apocalíptico não há outros humanos com quem ele possa interagir, o que amplia a infelicidade do personagem, que se compara ao monstro de Frankenstein: “— Crake! — ele diz, choroso. — Por que eu estou nesta terra? Por que estou sozinho? Onde está a minha Noiva de Frankenstein?” (ATWOOD, 2004, p. 160).

Quando Jimmy encontra os Crakers, dias após o apocalipse, o novo nome é uma forma de se distanciar do passado, buscar uma nova identidade que, como o relógio parado, talismã que marca a ausência do tempo, o auxilia a deixar o passado para trás e viver apenas no presente:

— Meu nome é Homem das Neves — disse Jimmy, que havia refletido sobre isso. Ele não queria mais ser Jimmy, ou mesmo Jim, e principalmente não queria ser Thickney: a sua encarnação como Thickney não tinha dado certo. Ele precisava esquecer o passado — o passado distante, o passado imediato, o passado sob qualquer forma. Ele precisava existir apenas no presente, sem culpa, sem expectativas. Como os Crakers. Talvez um nome diferente pudesse ajudá-lo nisso. (ATWOOD, 2004, p. 316)

Assim, Jimmy aproxima-se do sujeito pós-moderno, esmaecido, que perde a noção da realidade diante dos simulacros e do mesmo modo vive em um eterno presente, o que causa a sua/nossa angústia.

No mundo projetado por Crake, várias características humanas são modificadas buscando uma sociedade perfeita. O Homem das Neves, demasiado humano, não se adapta a esse novo mundo, porque é ele produto de outro tempo, de outras narrativas - em uma metáfora para a humanidade não adaptada à pós-modernidade. Os Crakers, por sua vez, representam o pós-humano, mais adaptado aos novos tempos. Valeria Mosca reflete sobre essa questão:

De acordo com as intenções de seu criador, os Crakers são uma população pós-humana — literalmente e cronologicamente, uma vez que é

suposto que se tornem os ‘novos’ humanos após os ‘velhos’ desaparecerem. Vemos que Margaret Atwood apresenta-nos mais uma vez um produto inquietante de ficção especulativa; seus romances dramatizam o pensamento filosófico atual sobre o surgimento de uma condição pós-humana¹⁰. (MOSCA, 2013, p. 45)

A criação dos Crakers faz referência ao mito de Prometeu e ao romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, indicando um percurso da humanidade de domínio da ciência e da técnica e em igual medida de afastamento de deus. Assim, o tema do pós-humano traz uma discussão teológica para a narrativa de Atwood, sobre a ausência de deus, que também é sobre o gênero romanesco e sua relação com a modernidade e a pós-modernidade. Em *A teoria do romance*, Lukács afirma que “O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus” (LUKÁCS, 2000, p. 89), o que se relaciona com um dos irmãos de geladeira de Crake, com a frase “Onde Deus está, o Homem não está” (ATWOOD, 2004, p. 277). Na distopia de Atwood, Crake brinca de deus, como Prometeu e Victor Frankenstein, e cria os Crakers, que herdaram uma terra devastada, abandonada por deus.

Se Crake brinca de deus, como um messias subvertido, o Homem das Neves assume o papel de profeta que revela o mundo novo aos Crakers, cumprindo a sina anti-heroica de Lúcifer e Prometeu, de ser o portador do conhecimento, com o fogo da linguagem, e também o acordo feito antes do apocalipse com Crake e Oryx: “Ele agora é o profeta de Crake [...] e o profeta de

10 “According to their creator’s intentions, the Crakers are a post-human population – literally and chronologically, since they are supposed to become the ‘new’ humans after the ‘old’ ones have disappeared. We see that Margaret Atwood presents us once again with an uncanny product of speculative fiction; her novels dramatize current philosophical thinking about the emergence of a post-human condition”.

Oryx também” (ATWOOD, 2004, p. 101). O Homem das Neves cria uma cosmogonia, explicando o mundo aos Crakers. O modo como ele desempenha esse papel revela alguns aspectos do anti-herói que ele é e também sobre os Crakers, que se ressentem de características que Crake considerou dispensáveis ou indesejadas. Eduardo Marks de Marques trata dessa questão no artigo “Da centralidade política à centralidade do corpo transumano: Movimentos da terceira virada distópica na literatura” (2014):

A tensão se estabelece no momento em que os Crakers têm contato com Jimmy e, a partir disso, surge uma necessidade natural, quase orgânica de um mito de origem que explicasse uma possível cosmogonia pós-humana; ou seja, os Crakers naturalmente buscaram aquilo que lhes foi negado por seu criador. Jimmy vê-se na obrigação moral de ser uma espécie de apóstolo, no sentido epistemológico do termo e, a partir da condição orgânica dos hominídeos (pacifistas, herbívoros), ele constrói uma narrativa que tenta dar sentido à existência de tudo e todos. (MARQUES, 2014, p. 25-26)

O Homem das Neves cumpre o seu papel como um profeta pós-apocalíptico, criando ritos e mitos para o novo mundo e seus novos humanos, subvertendo e atualizando o sagrado. Assim, em um determinado momento ele se arrepende de ter pedido aos Crakers a oferenda de apenas um peixe uma vez por semana, culpando a bebida por não ter se aproveitado melhor da situação: “Ele devia estar completamente bêbado quando estabeleceu as leis” (ATWOOD, 2004, p. 93); em outra ocasião admite para si que reutiliza o discurso de uma ex-namorada poeta como princípios para explicar o mundo aos Crakers: “Ele se sente um tanto canalha

por ter passado a conversa-fiada de Morgana para os Crakers como cosmogonia” (ATWOOD, 2004, p. 160); mas apesar de suas limitações e da consciência sobre sua condição degradada, características que o humanizam, procura ser um bom profeta para os Crakers: “O Homem das Neves ia inventando o que dizer pelo caminho. Ele sabia o quanto era improvável como pastor. Para tranquilizá-los, fez o possível para parecer digno e confiável, sábio e bondoso. Uma vida inteira de fingimento ajudou-o nisso” (ATWOOD, 2004, p. 320).

A cosmogonia do Homem das Neves é composta também por uma teogonia, sua narrativa sobre a origem dos Crakers, com atribuição de aspectos divinos a Crake e Oryx, em um discurso que une tradição judaico-cristã e mitologia grega. Ao mito de criação que o Homem das Neves propõe, ele ainda adiciona uma explicação para a linguagem como característica humana — e agora também pós-humana:

Os Filhos de Oryx, os Filhos de Crake. Ele tinha sido obrigado a pensar em alguma coisa. Conte a sua história direito, não a complique e não titubeie: este costumava ser o conselho dado pelos advogados para os criminosos que estavam sendo julgados. *Crake fez os ossos dos Filhos de Crake com corais da praia, e sua carne com uma manga. Mas os Filhos de Oryx nasceram de um ovo, um ovo gigante posto pela própria Oryx. Na verdade ela pôs dois ovos: um cheio de animais e pássaros e peixes, e outro cheio de palavras. Mas o ovo cheio de palavras foi chocado primeiro, e nessa altura os Filhos de Crake já tinham sido criados, e eles comeram todas as palavras porque estavam com fome, então não sobrou nenhuma palavra quando o segundo ovo foi chocado. E é por isso que os animais não falam.* (ATWOOD, 2004, p. 94)

No artigo “‘Godis a cluster of neurons’: Neo-posthumanism, the ocide, the ogonyandanti-myths of origin in Margaret Atwood’s *Oryx and Crake*” (2013), Eduardo Marks de Marques também aborda esses temas, apontando as referências utilizadas pelo Homem das Neves:

A fim de criar uma cosmogonia que faça sentido para os Crakers, Jimmy precisa primeiro estabelecer uma teogonia. Oryx e Crake tornam-se divindades em um mundo que deveria ser sem Deus. É interessante que, apesar dos elementos estéticos do mito de criação, os hominídeos foram feitos pelo próprio Crake, o que dá a Crake um status divino, no sentido judaico-cristão, ao passo que a postura de ovos de Oryx se assemelha a Leda, cuja filha Helena (posteriormente de Troia) foi chocada depois que ela foi seduzida por Zeus na forma de um cisne, misturando, assim, elementos do que é visto hoje em dia como religião e mito juntos¹¹. (MARQUES, 2013, p. 163, tradução minha)

Além da cosmogonia e da teogonia, a narrativa também apresenta um teocídio. A morte de deus ocorre de diversos modos, seja através da extinção de fiéis, imagens e cultos, causada pelo apocalipse, seja pelo abandono da religião em nome da razão e da ciência. Marques destaca um ponto importante sobre o tema, a eliminação nos seres criados por Crake do que ele chamou de “ponto G do cérebro” (ATWOOD, 2004, p. 150), com G significando *God*, deus em inglês, que o pesquisador brasileiro explica ser lido por Crake como o
11 “In order to create a cosmogony that made sense to the Crakers, Jimmy needed to establish a theogony first. Oryx and Crake become deities in a world that should be godless. It is interesting that, despite the aesthetic elements of the myth of creation, the hominids were made by Crake himself, which gives Crake a divine status in the Judeo-Christian sense whereas the egg-laying Oryx resembles Leda, whose daughter Helen (later of Troy) was hatched after she was seduced by Zeus in the shape of a swan, thereby mixing elements of what is seen nowadays as religion and myth together”.

“elemento que simboliza toda a cultura humana e que, portanto, é a grande causa da decadência humana” (MARQUES, 2014, p. 25). Nesse sentido, Crake considera que “*Deus é um conjunto de neurônios*” (ATWOOD, 2004, p. 150), e eliminar a religiosidade das criaturas que ele projetou faz parte do que considera um aprimoramento.

Outro aspecto fundamental do que define a humanidade é a arte. Jimmy e Crake divergem em suas avaliações sobre a importância da arte. Para Jimmy, a arte é inerente ao humano, o que lhe dá significado: “Quando uma civilização se transforma em cinzas — ele disse — tudo o que resta é a arte. Imagens, palavras, músicas. Estruturas imaginativas. O significado — quer dizer, o significado humano — é definido por elas” (ATWOOD, 2004, p. 158). Já Crake relaciona a arte a aspectos humanos não desejáveis, mas que igualmente definem o que é humano:

Cuidado com a arte, Crake costumava dizer. Assim que eles começarem a produzir arte, teremos problemas. Qualquer tipo de pensamento simbólico seria sinal de decadência, na opinião de Crake. Em seguida eles estariam inventando ídolos e funerais e oferendas para túmulos, e vida após a morte, e pecado e Linear B, e reis, e depois escravidão e guerra. (ATWOOD, 2004, p. 328)

Nesse sentido, o pós-humano planejado por Crake associa elementos que visam o bem-estar da nova raça, um projeto com viés utópico, como aperfeiçoamento do humano, mas que deixa de lado elementos essenciais para formar o que é o humano, produzindo seres que experimentam uma forma radical de esmaecimento dos afetos, um resultado distópico. Em sua pesquisa, Adeline Séverac confirma essa relação:

Os Crakers podem ser “perfeitos” no fato de que eles vivem em uma total harmonia, sem qualquer tipo de violência, qualquer vício, qualquer falha. Eles não experimentam sentimentos ruins, mas há uma razão para isso: eles não experimentam sentimento algum. A desvantagem para esta aparente inovação genética, este salto de seres humanos cheios de falhas e contradições para esses “modelos Paraíso”, é a sua total ausência de emoções. A partir de um desejo utópico encontramos um resultado totalmente distópico¹². (SÉVERAC, 2012, p. 33, tradução minha)

No centro do romance de Atwood, a linguagem é o aspecto humano que Crake não consegue retirar de suas criaturas e que é capaz de reverter o viés pessimista do elemento pós-humano da narrativa, pois representa a capacidade de figurar e verbalizar um novo mundo, como o Homem das Neves fez em sua cosmogonia e como está consagrado na tradição judaico-cristã, segundo a qual o verbo está no princípio de tudo e é deus. Nesse sentido, mesmo em um mundo abandonado por deus, com criaturas projetadas para não terem o “ponto G”, sem religiosidade, malícia e predisposição artística, ao dotar os Crakers de linguagem, mesmo que inicialmente rudimentar e sem simbolismos, Crake lhes dá a ferramenta principal para se constituírem como humanos: a linguagem, como o romance revela: “Crake não tinha sido capaz de eliminar os sonhos. *Nós estamos programados para sonhar*, ele tinha dito. Também não foi capaz de retirar a capacidade de

12 “The Crakers may be “perfect” in the fact that they live in a total harmony, without any violence, any vice, any flaw. They do not experience bad feelings, but there is a reason for that: they do not experience any feeling at all. The drawback for this apparent genetic innovation, this leap from humans full of failures and contradictions to these “Paradise models”, is their total absence of emotions. From a utopian desire we find a totally dystopian outcome”.

cantar. *Nós estamos programados para cantar*. Cantar e sonhar estavam interligados” (ATWOOD, 2004, p. 320). Sonhar e cantar é criar. Cantar, na literatura, é narrar, ter voz, é utilizar a linguagem, poder fazer arte. A linguagem é tão importante nesse sentido que está na cosmogonia criada pelo Homem das Neves, como uma característica que difere os filhos de Crake dos filhos de Oryx, ou os pós-humanos dos animais.

A linguagem é um tema que perpassa toda a narrativa. Os nomes das corporações, como Organ Inc, e marcas, como a pílula Blyss Pluss, por exemplo, fazem referência à tradição distópica, remetendo à novilíngua, de 1984 — revelando uma degradação da linguagem, com palavras mais curtas, abreviaturas e derivações. Há ainda outros elementos, como a oposição entre pessoas de palavras e pessoas de números, estas prestigiadas na sociedade de *Oryx e Crake*. Assim, faz sentido que o anti-herói seja uma pessoa de palavras, que estudou linguagem e artes em uma instituição considerada inferior, cujo trabalho tinha relação com as palavras, que conhecia a arte e compreendia o mundo, com o qual não se sentia confortável, sob esse viés de pessoa de palavras. Adeline Séverac, ao analisar a relação do protagonista de *Oryx e Crake* com a linguagem, confirma a importância desta para o personagem e na narrativa:

Não só a linguagem é uma forma de protesto, uma forma de escapar, ela também é simplesmente um modo de existir. Através da história de Jimmy, um aspecto fundamental da linguagem surge: é a característica central dos seres humanos. A possibilidade dos conceitos relacionados, da imaginação que ele desenvolve frente à solidão,

das memórias que o ajudam a sobreviver em vez de desistir, mostra a importância da linguagem como algo intrinsecamente humano¹³. (SÉVERAC, 2012, p. 30, tradução minha)

O anti-herói, portanto, não podia ser outro que não o personagem que colecionava palavras antigas, como espúrio. Sem a linguagem, ele enfrenta a dissolução dos significados, que reflete na sua própria degradação, quando o Homem das Neves fica sozinho no mundo e começa a esquecer as palavras:

Uma palavra surge do nada: *Mesozóico*. Ele pode ver a palavra, pode ouvir a palavra, mas não pode alcançá-la. Não consegue relacionar nada a ela. Isto vem acontecendo demais ultimamente, esta dissolução de significado, os registros das listas de palavras que ele tanto apreciava indo para o espaço. (ATWOOD, 2004, p. 45)

A pesquisadora dinamarquesa Julie de Molade também reflete sobre essa questão. Para ela, “A dissolução da linguagem exemplifica, portanto, a desintegração mental do Homem das Neves, que está intimamente ligada com uma sensação de apatia e inutilidade”¹⁴ (MOLADE, 2008, p. 54, tradução minha). Nesse sentido, quanto menos o Homem das Neves utiliza a linguagem, mais se desintegra.

Como os Crakers foram dotados de linguagem, eles têm tendências a se desenvolverem de forma semelhante à humana.

13 “Not only is language a way of protesting, a way of escaping, it is also simply a way of existing. Through Jimmy’s story, one fundamental aspect of language emerges: it is the central feature of human beings. The possibility of the concepts related, of the imagination he develops faced to loneliness, of the memories that help him surviving instead of giving up, show the importance of language as intrinsically human”.

14 “The dissolving of language exemplifies therefore Snowman’s mental disintegration, which is closely linked with a feeling of apathy and uselessness”.

A dúvida deles sobre sua origem, comunicada à Oryx, confirma a aproximação: “Hoje perguntaram quem os criou” (ATWOOD, 2004, p. 285). Desse modo, o Homem das Neves interfere como um profeta, revelando o mundo através da linguagem, e dá nova vida aos Crakers, que começam a desenvolver a linguagem e, por consequência, outros aspectos da cultura humana. Ele nota a transformação, como relata: “eles estão conversando com o invisível, desenvolveram a veneração” (ATWOOD, 2004, p. 150). Perto do fim do romance, quando volta para a aldeia depois de alguns dias fora, encontra os Crakers realizando uma espécie de culto, com cantoria, batucada e uma representação sua, o que indica a continuidade de um processo de humanização, o que se confirma nos outros livros da trilogia.

Na conclusão da narrativa há uma referência à metáfora bíblica de perda da inocência, em que o Homem das Neves sai do paraíso, seu inferno pessoal de eterno presente com os Crakers, para enfrentar a possibilidade de encontrar outros sobreviventes. A ausência do tempo, o eterno presente da pós-modernidade, é marcada no início do romance, através do relógio parado do Homem das Neves:

Por hábito, ele olha o relógio — caixa de aço inoxidável, pulseira de alumínio, ainda lustroso embora não funcione mais. Ele o usa agora como único talismã. Uma face vazia é o que ele mostra agora: zero hora. Esta ausência de um tempo oficial causa-lhe um arrepio de terror. Ninguém, em lugar nenhum, sabe que horas são. (ATWOOD, 2004, p. 15)

O tema é retomado na conclusão, quando o Homem das Neves está prestes a provar do fruto do conhecimento, revelando-se

aos outros sobreviventes, e olha para o relógio, contemplando a possibilidade de fim do eterno presente, preparando-se para o encontro que pode desestabilizar o novo mundo e o trazer de volta para a história: “Ele olha para o relógio por puro hábito; vê o seu rosto vazio. Zero hora, o Homem das Neves pensa. Hora de ir” (ATWOOD, 2004, p. 339).

A discussão sobre a conclusão de *Oryx e Crake* remete ao gênero romanesco e à permanência do tema da morte de deus na pós-modernidade, com a linguagem atuando na narrativa como o aspecto definidor do que é humano, como um elemento de transformação e renovação, ocupando o lugar de deus, após o teocídio presente no gênero, no período e na obra. O protagonista, Jimmy, e seu duplo Homem das Neves, caracteriza-se ao longo da obra como um anti-herói fracassado, que enfrentou um percurso de dissolução de sentidos, em um mundo sem deus, que representa a sua própria desintegração, resultado da alienação e isolamento do convívio com outros humanos. O anti-herói sobrevive a essa jornada expondo a degradação típica do anti-herói e assumindo o papel de um profeta pós-apocalíptico que revela e cria o novo mundo através da linguagem, o que reafirma sua humanidade e confere humanidade ao pós-humano.

A existência individual das personagens é ressignificada pela experiência coletiva em *Oryx e Crake* (2003). O caos que é enfrentado por seus personagens reflete as angústias que a sociedade contemporânea enfrenta, como a dificuldade de sobreviver com sensibilidade em um mundo sem sentido, degradado pelo consumo e anestesiado pelo espetáculo. Rita Gurung confirma essa relação: “assim, é natural que nesta era

pós-moderna, o anti-herói deva representar exaustão e caos”¹⁵ (GURUNG, 2010, p. 13, tradução minha).

Os anti-heróis das distopias pós-apocalípticas são fracassados, sujeitos fracos, em desintegração física e mental, como o mundo degradado que desafiam, mas também anti-heroicos no sentido da perda da inocência, porque com a dor encontram o conhecimento. Eles enfrentam o Antropoceno como profetas pós-apocalípticos, que revelam um novo mundo, em que o conflito do indivíduo não é apenas com a sociedade, mas com a realidade e sua própria constituição, o que os caracteriza como problemáticos, frágeis e fracassados, mas também sobreviventes de um cenário distópico em que a vida é uma teimosia, revelando a solidão de sobreviver em um mundo sem deus nem sentido, encarando a angústia pós-moderna.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. The handmaid's tale and Oryx and Crake in context. *Modern Language Association*, n. 3, v.119, p. 513-517, 2004a.
- ATWOOD, Margaret. *Oryx e Crake*. Tradução de Léa Vveiros de Castro. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004b.
- BOOKER, M. Keith. *Dystopian literature: A theory and research guide*. Westport, CT: Publisher Greenwood Press, 1994.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Cultrix/Pensamento, 1997.
- GURUNG, Rita. *The archetypal antihero in postmodern fiction*. New Delhi: Atlantic Publishers & Distributors (P) LTD, 2010.
- KOPP, Rudinei *Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury*. 2011. 279f. Tese

15 “It is thus but natural that in this postmodern age, the antihero should represent exhaustion and chaos”.

(Doutorado em Comunicação Social) — Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/4473/1/433625.pdf>. Acesso em: 07 dez. 2023.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MARQUES, Eduardo Marks de. “God is a cluster of neurons”: Neoposthumanism, theocide, theogony and anti-myths of origin in Margaret Atwood’s *Oryx and Crake*. Gragoatá, [S.l.], n. 35, v. 18, dec., 2013. Available at: <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/39>. Accessed on: 18 Nov. 2023.

MARQUES, Eduardo Marks de. Da centralidade política à centralidade do corpo transumano: Movimentos da terceira virada distópica na literatura. *Anuário de Literatura*. Florianópolis, n. 1, v. 19, p. 10-29, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2014v19n1p10/26959>. Acesso em: 07 dez. 2023.

MOLADE, Julie de. *Building bridges between Brave new worlds: A study of Margaret Atwood’s Oryx and Crake*. 2008. Thesis (Studies in English) — Roskilde University, Roskilde, 2008. Available at: <https://core.ac.uk/download/pdf/12517076.pdf>. Accessed on: 07 Dec. 2023.

MOSCA, Valeria. *Crossing human boundaries: Apocalypse and posthumanism in Margaret Atwood’s Oryx and Crake and The Year of the Flood*. *Altre Modernità*, n. 9, p. 38-52, 2013. Available at: <http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/2985/3163>. Accessed on: 07 Dec. 2023.

SÉVERAC, Adeline. *Manipulation and dystopia in Oryx and Crake*. 2012. 41f. Dissertation (Mémoire de master) — Université Stendhal-Grenoble 3, Etudes Anglophones, Grenoble, 2012. Available at: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00932198/document>. Accessed on: 12 Dec. 2023.

SIMMONS, David. *The anti-hero in the american novel: from Josephe Heller to Kurt Vonnegut (American Literature Readings in the 21st Century)*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

WALSH, Chad. *From utopia to nightmare*. New York and Evanston: Harper & Row, 1962.

04

GLOBAL EVIL, TECHNOLOGY, AND THE ALIENATION OF REALITY IN WILLIAM GIBSON'S *NEUROMANCER* (1984)¹

Diorgi Giacomolli

Diorgi Giacomolli

Doutorando em Letras — Sociedade, (Inter)textos Literários e Tradução nas Línguas Estrangeiras Modernas, pela Universidade Federal do Rio de Grande do Sul.

Mestre em Letras — Sociedade, (Inter)textos Literários e Tradução nas Línguas Estrangeiras Modernas, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2023.

Membro do Núcleo de Estudos Góticos (GHOST) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2764689824857066>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-3618-1222>.

E-mail: diorgisbs@gmail.com.

Abstract: This article delves into the intricate relationship between technology and reality within the context of William Gibson's seminal cyberpunk novel *Neuromancer* (1984) to verify how the characters' humanity deteriorates due to the information era's evil influence. Divided into five sections, the article unfolds by providing an introduction to William Gibson's work, emphasizing the relevance of investigating technology's impact on shaping

1 Título em português: "Mal global, tecnologia, e a alienação da realidade em *Neuromancer* (1984) de William Gibson".

reality in the contemporary era. The second section contextualizes the novel within the socio-cultural and technological landscape of the 1980s, tracing the emergence of cyberpunk as a genre and highlighting key events influencing the narrative. The third section comprises significant concepts from works by Jean Baudrillard, Susan Neiman, Ray Kurzweil, Shoshana Zuboff, Mark O'Connell, among others, establishing a theoretical framework for understanding the intertwining of technology and reality. Finally, the fourth section scrutinizes *Neuromancer* (1984) through this theoretical lens, examining specific passages that illustrate the novel's dystopian vision of a world dominated by high technology and populated by a marginalized society. The analysis probes the virtual world, the blurring of reality, and the implications of technology on identity and agency. In conclusion, the article synthesizes key findings, reflecting on the implications for comprehending the contemporary intersection of technology and reality.

Keywords: Neuromancer. Evil. Technology. Artificial intelligence. Reality. Alienation.

Resumo: Este artigo investiga a intrincada relação entre tecnologia e realidade no contexto da obra *Neuromancer* (1984), romance cyberpunk seminal de William Gibson, para verificar como a humanidade dos personagens se deteriora devido à influência maligna da era da informação. Dividido em cinco seções, o artigo se desenvolve fazendo uma introdução à obra de William Gibson, enfatizando a relevância de investigar o impacto da tecnologia na formação da realidade na era contemporânea. A segunda seção contextualiza o romance no cenário sociocultural e tecnológico da década de 1980, traçando a emergência do cyberpunk como gênero e destacando os principais eventos que influenciaram a narrativa. A terceira seção compreende conceitos significativos de obras de Jean Baudrillard, Susan Neiman, Ray

Kurzweil, Shoshana Zuboff, Mark O'Connell, entre outros, estabelecendo um quadro teórico para a compreensão do entrelaçamento entre tecnologia e realidade. Finalmente, a quarta seção examina *Neuromancer* (1984) através dessas lentes teóricas, examinando passagens específicas que ilustram a visão distópica do romance de um mundo dominado pela alta tecnologia e povoado por uma sociedade marginalizada. A análise investiga o mundo virtual, a indefinição da realidade e as implicações da tecnologia na identidade e na autonomia. Concluindo, o artigo sintetiza os principais resultados, refletindo sobre as implicações para a compreensão da intersecção contemporânea entre tecnologia e realidade.

Palavras-chave: Neuromancer. Mal. Tecnologia. Inteligência artificial. Realidade. Alienação.

1. INTRODUCTION

William Gibson's *Neuromancer* (1984) stands as a seminal work in the realm of science fiction and, more specifically, the cyberpunk genre. It also fits the speculative fiction pantheon because it crafts a dystopian narrative that envisions a future where technology intertwines with the fabric of reality — a phrase that could be used to describe what happens in the world of today. Published in the mid-1980s, Gibson's novel emerged against the backdrop of a rapidly evolving technological landscape, capturing the essence of a society on the cusp of profound change. In this age of accelerating technological advancement, where the lines between the virtual and the tangible blur, the exploration of how technology shapes and dictates our perception of reality becomes increasingly pertinent. This article seeks to delve into the intricate interplay between technology and reality within the context of

Neuromancer (1984), employing a multifaceted approach that encompasses historical contextualization, theoretical frameworks, and a meticulous literary analysis.

The narrative of *Neuromancer* (1984) unfolds in a future where high technology coexists with societal decay, birthing a world where the virtual and the physical converge. As we navigate the complexities of our own digital age, the relevance of the novel extends beyond its initial publication, resonating with contemporary discussions on the impact of technology on our understanding of reality. This exploration is divided into three sections, each contributing a unique perspective to the overarching theme. In the next section is where the historical background of the novel takes place, containing an examination of the sociocultural and technological milieu of the 1980s, situating *Neuromancer* (1984) within the context of cyberpunk emergence and key historical events. The section after that comprises the theoretical approach, introducing ideas by various thinkers with the intent to establish a theoretical foundation for unraveling the complexities of technology's influence on reality. The subsequent section consists of a literary analysis of *Neuromancer* (1984), scrutinizing the novel through the theoretical lens previously established, where the aim is to unveil the novel's portrayal of a dystopian reality shaped by the omnipresence of advanced technology and societal decadence.

As the article embarks on this literary exploration, the main idea is to investigate how the novel serves as both a reflection and a critique of the technological trajectory of its time, offering insights that resonate with contemporary concerns. In the age of information and surveillance capitalism, virtual realities, transhumanism, and

the impending sentience of artificial intelligence, the narrative in *Neuromancer* (1984) serves as a lens through which one can dissect the implications of humanity's evolving relationship with technology. By navigating the intricate terrain of such a seminal work, this article endeavors to shed light on the ways in which technology can interfere with society to the point of ceasing to be what was once simply a tool that aided human beings in various activities, to become a threat to humanity's very foundations. This darker side of technological advancements, epitomized by the exposure to excessive amounts of information, conveys extreme alienating powers. Thus, the literary analysis of William Gibson's *Neuromancer* (1984) will demonstrate how technology can become an evil agent inasmuch as it dictates what reality is for the characters within the pages of the novel.

2. TRANS ALIENATION: THE BODY SNATCHERS IN OUR POCKETS

The 1980s were a transformative period that significantly influenced the construction of the modern understanding of life, especially in the realms of science fiction and technological advancements. This decade served as a crucible for burgeoning technologies, cultural shifts, and science fiction narratives that continue to shape our contemporary perspectives. As we embark on an exploration of this decade which birthed William Gibson's *Neuromancer* (1984), it is imperative to trace the trajectory of humanity's insatiable quest for information and power. This narrative unfolds against the backdrop of a technological evolution propelled by the relentless pursuit of knowledge. The genesis of many mind-blowing technologies finds its roots in human beings'

intrinsic need for information, a quest that has driven innovation and reshaped the very fabric of society. At the heart of this transformation lies the smartphone — a pocket-sized marvel that has become an extension of the self, revolutionizing the way individuals create, receive, share, and process information.

The journey to the contemporary digital age is marked by a series of paradigm shifts, with each epoch witnessing the emergence of groundbreaking technologies that redefine the human experience. From the printing press, which democratized access to knowledge, to the industrial revolution that mechanized production, the trajectory of human history is punctuated by technological milestones. One could borrow Jean Baudrillard's statement about the influence of the television set over human beings, the one which states that "you are the screen, and the TV watches you" (BAUDRILLARD, 1981, p. 36), and use it to describe how powerful smartphones are in that same perspective. It is the advent of the digital era and the proliferation of that device which heralded a new era of unprecedented connectivity and information access. As if agreeing with Baudrillard, Shoshana Zuboff states that "we now access health data and advice from our phones while these pocket computers aggressively access us" (ZUBOFF, 2019, p. 160).

The smartphone, a device that fits seamlessly into the palm of one's hand, represents the culmination of centuries-long efforts to harness information for empowerment. Its evolution mirrors the human drive to transcend the limitations of the physical self and augment cognitive abilities. From the first telegraph messages to the wireless transmission of information, the relentless march

toward seamless communication laid the groundwork for the smartphone's inception. In the pockets of billions, this unassuming gadget has become a gateway to a vast digital realm, fostering a symbiotic relationship between humans and technology. The current state of profound proximity between people and machines, if one considers the global picture, can be very significant in terms of how the powers that be manage the information emitted, and how the masses receive, process and share it. As Zuboff affirms, "people do not want to be surprised by how much their phones are starting to take over" (ZUBOFF, 2019, p. 110).

According to Gilles Deleuze, "the new social power of the postwar period" is "one of surveillance or control", and to illustrate that he cites the example of "Mabuse", who "changes his method and operates through television sets" (DELEUZE, 1995, p. 71-72). In the same sense, it is notable that the screen of any given device conveys a lot of power, as if the mere fact that something is being shown or broadcast it must be because that is the truth. The screen has a way of making things look believable. In the excerpt below, Deleuze develops that idea by bringing into evidence some deeply interesting ideas about the fascination that human beings have with screens:

Recent surveys show that one of the most highly prized forms of entertainment is to be in the studio audience of a television show: it's nothing to do with beauty or thought, it's about being in contact with the technology, touching the machinery. [...] The encyclopedia of the world and the pedagogy of perception collapse to make way for a professional training of the eye, a world of controllers and controlled communing in their admiration for

technology, mere technology. The contact lens everywhere. This is where your critical optimism turns into critical pessimism. (DELEUZE, 1995, p. 72)

Technology acts as the new God, replacing the needs humans once had for magic, making them much more susceptible to manipulation. At the same time as the close contact with machines gives people a sense of empowerment, it is dominating them as it transforms them into dependents. Many movies from the 1980s illustrate that, and one example that comes to mind is Ivan Reitman's 1984 *Ghostbusters*, where the heroes are the scientists who harness technology to perform exorcism on an entire city, delivering it from its demons and monsters. Who needs Father Merrin or Father Karras anymore, when Venkman, Stantz, Spengler and Zeddmore are here to rescue you with their top-notch gadgets?

Ghostbusters came out in the same year as Gibson's debut work, and it was also in 1984 that James Cameron's *The Terminator* came out. This is another science fiction movie that is just as famous as *Ghostbusters* — probably even more successful — and which also serves as a cautionary tale about where things might be headed in the world in terms of technological advancements. The movie starring Arnold Schwarzenegger comes out in a time where modifications to humanity's essence resulting from the technological and cultural shifts start to manifest in the world more than ever before. It is not hard to imagine why a movie depicting a world where robots are trying to eradicate the human race comes out in a time like that. Many are the key historical events and technological developments in the 1980s and beyond that

influence narratives in novels and movies. They are multifaceted, as they impact our perceptions of identity, consciousness, and the nature of existence.

Marshall McLuhan wrote, two decades before *Neuromancer* (1984) was published, that “the medium is the message” (1964, p. 23), suggesting that the form of media influences and shapes the way we perceive and understand the world. The proliferation of digital technologies and the internet since the 1980s has fundamentally altered how information is created, shared, and consumed. This shift, often rooted in technological determinism, has modified the way people construct their identities in a digital landscape. In that perspective, the rise of smartphones has ushered in an era of *trans* alienation, in the sense that there seems to be a *transition* from actually holding knowledge to merely believing one has that knowledge, which populations nowadays fail to complete, so to speak, causing them to become lost somewhere along the way. In that scenario, individuals are not merely consumers of information but are, in essence, cyborgs linked to a global information network. They are like Henry Case when he jacks into the matrix. The device is not just a tool; it is an extension of the mind, a repository of memories, and a conduit for social interactions. This symbiosis, however, comes at a cost — the erosion of traditional boundaries between the physical and virtual realms, blurring the lines of reality and challenging conventional notions of identity and agency.

It is precisely in that perspective that the cyberpunk genre can be considered prescient, in a way. As a subgenre of science fiction, cyberpunk narratives such as Phillip K. Dick’s *Do Androids Dream*

of *Electric Sheep?* (1968) and Neal Stephenson's *Snow Crash* (1992) exemplify this genre, and they often explore a dystopian future where advanced technology coexists with societal decay. In cinema that happens as well, and there are major examples depicting a world where hackers navigate cyberspace and megacorporations wield immense power. Movies such as Steven Lisberger's *Tron* (1982), and The Wachowski Brothers' *The Matrix* (1999) laid the groundwork for imagining the integration of technology into daily life and its impact on human existence. Thus, not only did the 1980s witness the rise of cybernetic imagination, but it saw the genre being perfected, and influenced narratives for decades to come, until the present.

For those who still cannot see the connection between sci-fi narratives and real life, journalist and writer Mark O'Connell comes to the rescue. He took a few trips around the world interviewing people on the subject of transhumanism, and he wrote a book called *To Be a Machine* (2011), where he explains that it is

[...] a movement predicated on the conviction that we can and should use technology to control the future evolution of our species. It is their belief that we can and should eradicate aging as a cause of death; that we can and should use technology to augment our bodies and our minds; that we can and should merge with machines, remaking ourselves, finally, in the image of our own higher ideals. They wish to exchange the gift, these people, for something better, something man-made. (O'CONNELL, 2017, p. 8)

To delve into the historical underpinnings of *Neuromancer* (1984), while bearing in mind the way the world is today in terms

of technology, is to realize that the smartphone emerges as a central protagonist in the narrative of technological evolution. Its role extends beyond being a mere communication tool; it is a catalyst for societal transformation, shaping the very nature of human consciousness and influencing the way individuals perceive and engage with the world. In parallel, the rise of transhumanist thought, as explored by thinkers like Ray Kurzweil, extends the potential for humanity to transcend its biological limitations through technology. The integration of artificial intelligence, biotechnology, and cybernetics challenges traditional notions of the human essence, pushing the boundaries of what it means to be human.

In Gibson's blend of high-tech cyberspace hacking and gritty noir atmosphere, *Wintermute* represents the nightmarish possibility of machine subjugating man. As a powerful and malevolent AI, it seeks to merge with another AI called *Neuromancer* to gain control over global information networks. It manipulates events and people to bring Case and a team of hand-picked people together, seeking to break free from its constraints and achieve sentience. The novel's philosophical reflections on the nature of artificial intelligence and humanity, as Case explores themes of identity, technology's impact on society, and the boundaries between the real and the virtual, set the dystopian vision many sci-fi movies after that helped establish. The next section of this article will introduce key theoretical concepts related to technology and reality, as a means to unravel the intricate threads connecting humanity's relentless pursuit of information, the evolution of the smartphone, and the subsequent implications for the shaping of reality in the digital

age. Thus, the section after that shall concentrate on the literary analysis and verify how technology helps alienate the characters in *Neuromancer* (1984) as they become progressively dehumanized towards Global Evil.

3. THE TRANSPARENCY OF THE VIRTUAL

If you are still reading this, you might have already agreed that an argument can be made for the fact that technology is contributing to dehumanization by means of bombarding people every day with tons of excessive information. That is pretty much the tone of this article. Thinkers such as Klaus Schwab seem to have related concerns about “the possibility of machines thinking ahead of us or even out-thinking us” and “their implications for humans”, seen as “we are in uncharted territory — the dawn of a human transformation unlike anything we have experienced before” (SCHWAB, 2016, p. 94). Schwab goes even further in his worries about “the predictive power of artificial intelligence and machine learning”, and asks a series of quite uncomfortable questions in his 2016 non-fiction book called *The Fourth Industrial Revolution*:

If our own behaviour in any situation becomes predictable, how much personal freedom would we have or feel that we have to deviate from the prediction? Could this development potentially lead to a situation where human beings themselves begin to act as robots? This also leads to a more philosophical question: How do we maintain our individuality, the source of our diversity and democracy, in the digital age? (SCHWAB, 2016, p. 94)

Despite the confession that the tone of this article might sound gloomy for some, it is definitely not its intention to bash on

technological advancements, as much as its author is not against technology at all. That felt like a necessary disclaimer. Although it also feels necessary to say at this point that this article does seek to raise philosophical questions so that the reader might feel compelled to do the same. Besides, not all thinkers are pessimistic towards the future of mankind in relation to technology. There are countless enthusiasts who believe the union between humans and machines is precisely what, if anything, can save mankind from impending doom. To give at least one example, Ray Kurzweil writes that,

the human brain uses a very inefficient electrochemical, digital-controlled analog computational process. The bulk of its calculations are carried out in the interneuronal connections at a speed of only about two hundred calculations per second (in each connection), which is at least one million times slower than contemporary electronic circuits. But the brain gains its prodigious powers from its extremely parallel organization in three dimensions. There are many technologies in the wings that will build circuitry in three dimensions. (KURZWEIL, 2005, p. 74)

While these two opposing views are far from being sufficient for comprehending the intricate dance between technology and reality in William Gibson's *Neuromancer* (1984), they do bring into focus the nuanced perspectives of thinkers who have grappled with the implications of an increasingly digitized and interconnected world. As we navigate the virtual landscapes depicted in the novel, Jean Baudrillard's 1981 seminal work, *Simulacra and Simulation*, becomes a guiding beacon. His exploration of the hyperreal, where

simulations supersede reality, serves as a conceptual cornerstone for understanding the novel's dystopian vision. In it, Baudrillard contends that "The territory no longer precedes the map, nor does it survive it. It is nevertheless the map that precedes the territory" (BAUDRILLARD, 1981, p. 3). This inversion, where the virtual precedes the real, resonates with *Neuromancer's* (1984) depiction of a world where the lines between the physical and virtual are irrevocably blurred.

By that same prism, one could see the characters in the *Sprawl* as mere lines of code in an environment that is much more like a huge software than a place where people are free to think for themselves. It is as if on one side there is AI becoming sentient while on the other humans grow more devoid of their own consciousness. That view recall some of Shoshana Zuboff's theories about the world's current state of surveillance capitalism:

People often say that the user is the 'product'. This is also misleading, and it is a point that we will revisit more than once. For now let's say that users are not products, but rather we are the sources of raw-material supply. As we shall see, surveillance capitalism's unusual products manage to be derived from our behavior while remaining indifferent to our behavior. Its products are about predicting us, without actually caring what we do or what is done to us. (ZUBOFF, 2019, p. 52)

The transparency of the virtual, a concept echoed in Baudrillard's *The Transparency of Evil* (1993), offers a framework to dissect the ways in which technology dictates and shapes reality. In this work, Baudrillard explores the idea that the virtual, in its omnipresence, becomes transparent, in the see-through sense of

the word, rendering distinctions between reality and simulation elusive. *Neuromancer's* (1984) portrayal of a cyberspace where data flows seamlessly, creating a hyperreal environment, aligns with Baudrillard's assertion that "To conceive of a utopian society based on communication is an impossibility" in the era of information, "because communication results, precisely, from a society's inability to transcend itself as a function of new aims" (BAUDRILLARD, 1993, p. 12). He adds that "the same goes for information: excess knowledge is dispersed arbitrarily in every direction on the surface" (BAUDRILLARD, 1993, p. 12), which reinforces the idea that the world of today's excess of information makes all information less credible, less impactful, no matter the content. That is one of the principles of Global Evil, the one which says that interference is embedded in the very fabric of the virtual, manifesting as a distortion of human reality that permeates the experiences of everyone in the world, and that world is very similar to the one present throughout the novel's narrative.

Baudrillard goes further with his theory of transparent reality to say that even art, which was supposed to evoke human beings' innermost thoughts and feelings — those same ones which are believed to be exclusive to humans — even art is bleeding, at the peak of the information age. He mentions a series of *new* movements in art and states that they "all coexist with a marvellous facility amid general indifference [...] only because none of these tendencies has any soul of its own that they can all inhabit the same cultural space" (BAUDRILLARD, 1993, p. 15). He adds that it is also "because they arouse nothing but profound indifference in us

that we can accept them all simultaneously” (BAUDRILLARD, 1993, p. 15). That *indifference* may refer to people’s gradual loss of the capacity of having a genuine opinion or taste, for in many cases, these seem to be given to them by the media, as if people were being *programmed* to think the way they do. As a species, human beings are being tamed by their technologies, and the excess of contact with devices such as smartphones and computers have been training them to feel less and less interested in each other, while more and more interested in the devices. The same type of training as in the *training of the eye* which Deleuze refers to (DELEUZE, 1995, p. 72).

The principle of Global Evil is rooted in an idea of inversion, on the part of humans, of the principles of what evil actually is. For the purposes of this article, evil should be seen as all that is harmful and threatens the well-being of the planet and its inhabitants, comprising all actions, these primarily human, which might bring those same inhabitants in a minor or major degree into harm. In the contemporary scenario of highly advanced and ever-growing technology, that idea of inversion is connected to Global Evil inasmuch as humanity fails to identify its own descent for becoming alienated due to being exposed intermittently to excessive and chaotic amounts of information. As Baudrillard himself puts it, “Good is no longer the opposite of evil” (BAUDRILLARD, 1993, p. 6), simply because, as stated before, the lines between the real and the virtual are blurred, just as the difference between one thing and its opposite loses meaning.

The theory of Global evil introduced in this article also sustains itself in the idea that “evil can be passed on from person to person

in a similar way that a virus can spread” (GIACOMOLLI, 2023, p. 120). At the same time as a dehumanized global civilization constitutes an apocalyptic idea, it is undeniable that technological devices invented by beings in the name of scientific advancements destroying the very nature of those same beings should configure the perfect dystopian scenario. In movie series such as *The Terminator* and *The Matrix*, the apocalypse is more obvious because of all the destruction that is shown, but in less obvious universes, such as the one in the novel *Neuromancer* (1984), it is also possible to perceive a diseased world, where the destruction of mankind has happened more from within than without.

Now, on to giving sequence to the theory which evidences a certain *transparency* in the way human beings utilize technologies - being as they are represented by the virtual world in this section of the article, and by the smartphone in the previous section. Transparency, in this case, means that there is a transition in the appearance of that which is right in front of one's eyes. That is, the fact that the virtual — or to be more precise by offering an example, the internet — is all around, as well as the fact that people use it everyday, neither necessarily means that people can notice what happens in the silent background. The virtual is, yet the virtual maybe is not. The advent of all this technological advancement tends to cause human beings to feel pride, just like Victor Frankenstein was proud of his creature at first. Neiman warns,

Questions about God and His purposes, the nature and sense of Creation, thus the materials for thinking about the problem of evil, are all out of bounds. The wish to answer them is the wish to transcend the limits of human reason. And the wish

to transcend those limits is uncomfortably close to the wish to be God. (NEIMAN, 2002, p. 62)

Human's attitude towards the limits of science, or lack thereof, arguably denounces their wish to play God. It is to them as "if the natural world presented *nothing* but flawed machinery" (NEIMAN, 2002, p. 20), which implicates the risk of, as an intelligent species of organic beings, creating an inorganic species that mirrors their qualities as well as their defects. With that in mind, countless movies come to mind, such as Neill Blomkamp's *Chappie* (2015), where the main character is a robot that mimics mannerisms, he has picked up from living with gangsters, as if to state that, ideally, robots are reflections of their creators, meaning people, and a person tends strongly to become the result of the people around. By playing God, the human race has developed amazingly on the scientific and technological fronts, but it has also made humans so free from their spiritualized selves that they became lost. In other words, dehumanized.

In Neiman's view,

changes the industrial revolution had wrought in the world itself brought double fruit. Technological advances let us abolish most sources of misery. This, of course, is good in itself. But these advances themselves can create a deeper sense of liberation. The realization that progress is the product of our own creative activity should finally show that suffering and redemption are in our hands alone. Neither need be left to the grace of a Being we ourselves invented, or to the mercies of the theoretical resources of a group of philosophers. Concrete advances in material conditions allow us to control nature in ways only gods could have imagined. The industrial revolution makes further theoretical revolutions superfluous. (NEIMAN, 2002, p. 107)

Neiman mentions the *Being we ourselves invented* in a clear reference to God, which is perceptible because of her choice of going with an uppercase first letter. Still, one could also read it and think of another *being*, with a lowercase first letter, one that the human race has also invented, meaning the robot, and why not say, artificial intelligence as a whole. Ray Kurzweil's *The Singularity is Near* (2005) propels us into a future where the boundaries between humans and technology are destined to dissolve. Kurzweil's concept of the singularity, a point where artificial intelligence surpasses human intelligence, finds resonance in *Neuromancer's* (1984) depiction of an all-encompassing cyberspace. Kurzweil contends, "this intimate connection between our biological thinking and the nonbiological intelligence we are creating will profoundly expand human intelligence" (KURZWEIL, 2005, p. 227). He even affirms that "once nonbiological intelligence predominates [...] Billions of nanobots will travel through the bloodstream in our bodies and brains", that they "will destroy pathogens, correct DNA errors, eliminate toxins, and perform many other tasks to enhance our physical well-being", which basically means that "we will be able to live indefinitely without aging" (KURZWEIL, 2005, p. 227).

This projection intersects with the novel's exploration of a connected consciousness, where individuals seamlessly plug into cyberspace, blurring the distinction between the biological and the virtual. Still, while Kurzweil sounds excited and reveals his strong wishes of living forever, Baudrillard, on the contrary, does not sound so optimistic about it. The excerpt that follows is a fairly long one, still, the decision for quoting all of it here was taken with the intention to show the extent of the French philosophers' hatred for

anything artificial. In other words, there is incisive beauty in how much he defends and tries his hardest to hold on and stand up for all things human.

If men dream of machines that are unique, that are endowed with genius, it is because they despair of their own uniqueness, or because they prefer to do without it — to enjoy it by proxy, so to speak, thanks to machines. What such machines offer is the spectacle of thought, and in manipulating them people devote themselves more to the spectacle of thought than to thought itself. It is not for nothing that they are described as “virtual”, for they put thought on hold indefinitely, tying its emergence to the achievement of a complete knowledge. The act of thinking itself is thus put off for ever. [...] These Men of Artificial Intelligence will traverse their own mental space bound hand and foot to their computers. Immobile in front of his computer, Virtual Man makes love via the screen and gives lessons by means of the teleconference. He is a physical —and no doubt also a mental cripple. [...] Artificial intelligence is devoid of intelligence because it is devoid of artifice. [...] artifice is in no way concerned with what *generates*, merely with what *alters*, reality. Artifice is the power of illusion. [...] These machines have the artlessness of pure calculation [...] Their virtue resides in their transparency, their functionality, their absence of passion and artifice. Artificial Intelligence is a celibate machine. (BAUDRILLARD, 1993, p. 51-52)

Shoshana Zuboff’s magnum opus, *The Age of Surveillance Capitalism* (2019), offers a critical perspective on the commodification of information and the erosion of privacy in the digital age. As *Neuromancer* (1984) burrows into a world where

data is a currency of power, Zuboff's assertion that "surveillance capitalism unilaterally claims human experience as free raw material for translation into behavioral data" (ZUBOFF, 2019, p. 14) becomes a lens through which we scrutinize the nefarious underpinnings of the novel's technologically dominated society. The commodification of information in *Neuromancer* (1984) mirrors the insidious nature of surveillance capitalism, where every digital footprint becomes a valuable resource for manipulation and control.

In synthesizing these theoretical perspectives, we unravel the layers of complexity within *Neuromancer* (1984), where the transparency of the virtual converges with the dystopian narrative. The interplay between Baudrillard's hyperreal, Kurzweil's singularity, Zuboff's surveillance capitalism, O'Connell's transhumanism, and Neiman's philosophical inquiries about God and man forms a rich tapestry that encapsulates the novel's exploration of how technology, in its omnipresence, shapes and distorts the very essence of reality. Once reality is distorted to the point of being unrecognizable, all that is left is to ponder whether the failure is in its perception. Alienated and dehumanized, the human race may find itself in a global society permanently dominated by evil. The landscape of William Gibson's seminal novel tends to feel like a labyrinth of sorts, so may the theoretical framework established here become a compass to help the reader traverse the literary analysis in the next section.

4. CYBER APOCALYPSE AND MISANTHROPY

"The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel" (GIBSON, 2000, p. 3), says the opening line of William

Gibson's *Neuromancer* (1984), and it serves as a vivid and evocative entry point into the novel's cyberpunk world, setting the tone for the dystopian and technologically saturated landscape that unfolds within its pages. As we venture into its literary realm, the narrative unfolds as a cybernetic tapestry woven with dystopian threads. Just like the novel as a whole, its opening line comes across as a prophetic glimpse into a future where technology, once a tool of empowerment, morphs into a malevolent force that shapes not only the external world but also the very fabric of human consciousness. Considering the reality of many megacities nowadays — think of São Paulo and its highly polluted air, just to cite one example — one can easily state that the *Sprawl* imagined in the beginning of the 1980s by Gibson was far from exaggerated.

In the words of Aaron Rosenfeld, borrowed from his nonfiction book called *Character and Dystopia: The Last Men* (2021), “If novels today read like science fiction, the speculative dystopias of the past now read like contemporary realism. The present seems finally to have caught up with the future” (ROSENFELD, 2021, p. 3). Many are the lines in the novel that the reader of today might recognize and even take for granted, as if they were merely describing familiar, everyday things. “The matrix has its roots in primitive arcade games” (GIBSON, 2000, p. 51) is one example. As it goes on, explaining what the matrix is, it sounds as if it were describing the internet:

Cyberspace. A consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators, in every nation, by children being taught mathematical concepts.....A graphic representation of data abstracted from the banks of every computer in the human system.

Unthinkable complexity. Lines of light ranged in the nonspace of the mind, clusters and constellations of data. Like city lights, receding... (GIBSON, 2000, p. 51)

Bearing in mind the theoretical frameworks established in the previous section while analyzing *Neuromancer* (1984) allows the reader to unveil a cyber apocalypse marked by a pervasive sense of misanthropy. It is safe to say that no one would like to live in a certain “Night City”, seen as it “was like a deranged experiment in social Darwinism, designed by a bored researcher who kept one thumb permanently on the fast-forward button” (GIBSON, 2000, p. 7). That *bored researcher* evokes a deep-seated sense of disdain for humanity amidst the overwhelming tide of technological advancement. No wonder Gibson uses the word *disinterested* to describe the behavior of two different characters in the novel. One is Julie Deane, who “had the eyes of a disinterested ten-year-old” (GIBSON, 2000, p. 155), and the other is Molly, whose “disinterested glances” (GIBSON, 2000, p. 170), irritated the protagonist, Case.

The notion of the hyperreal, as postulated by Jean Baudrillard, finds its echo in *Neuromancer's* (1984) portrayal of cyberspace, where the virtual and the physical converge in a hallucinatory dance. Case interfaces with the matrix, a virtual reality space, blurring the lines between reality and simulation. As he navigates the neon-lit sprawl of cyberspace, the novel encapsulates the disorienting effects of the hyperreal, where reality itself becomes a malleable construct. This convergence of the virtual and the real mirrors Baudrillard's assertion that “simulation threatens the difference between ‘true’ and ‘false,’ ‘real’ and ‘imaginary’” (BAUDRILLARD, 1981, p. 4). This statement strongly resembles the phenomenon of fake news that

the world is witnessing nowadays, which is also in tune with what Henry Jenkins contends about collective intelligence:

Just as knowledge gets called upon on an ad hoc basis, there are no fixed procedures for what you do with knowledge. Each participant applies their own rules, works the data through their own processes, some of which will be more convincing than others, but none of which are wrong at face value [...] What holds a collective intelligence together is not the possession of knowledge — which is relatively static, but the social process of acquiring knowledge. (JENKINS, 2006, p. 53-54)

This quote by Jenkins is in line with the novel's strong sense of struggle with reality, not only because the reality in which they live is apocalyptic in many senses—and why not say post-apocalyptic — but also because many of the characters possess a distorted perception of reality, due to it being profoundly affected by their experiences in cyberspace. The ones Case has had contribute to a sense of disconnection from his physical body. When he is jacked into cyberspace, his consciousness transcends the limitations of his physical form. “In the bars he'd frequented as a cowboy hotshot, the elite stance involved a certain relaxed contempt for the flesh” (GIBSON, 2000, p. 6). This disconnection alters his sense of self and identity, leading to a fragmented and nonlinear perception of time and space. “The body was meat. Case fell into the prison of his own flesh” (GIBSON, 2000, p. 6).

As mentioned in the previous section of this article, Mark O'Connell's *To Be a Machine* (2017) delves into the realms of transhumanism, examining humanity's quest for transcendence through technological augmentation. A parallel can be traced

between some of the questions O'Connell raises in his work with the novel's portrayal of a world where individuals interface with cyberspace through neural interfaces. Also, some characters in *Neuromancer* (1984), such as Ratz, represent transhumanism, which resonates with O'Connell's exploration of the desire to transcend the limitations of the human body. Ratz's mechanical arm is not merely a prosthetic; it's a functional part of his identity. It highlights the malleability of the human body in the face of technological advancements. Beyond its practical use, the cybernetic arm may symbolize Ratz's adaptability and resilience in a world where physical augmentation is a means of survival.

As *Neuromancer* (1984) unfolds, the merging of human consciousness with the virtual realm reflects O'Connell's observation that transhumanism is based upon the principle that "technology is changing everything for the better", so it acknowledges "the extent to which a particular app or platform or device is making the world a better place", and that is why one of its aims is "the convergence of technology and flesh, for instance, or the uploading of minds into machines" (O'CONNELL, 2017, p. 11). Still, according to O'Connell, their fundamental reasoning is a gloomy one. They are concerned with "the problem of nature", the "horrors and perversities of the broader human context", which means they consider that "The frailty is the thing, the vulnerability", so "This infirmity, this doubtful convalescence [...], for want of a better term" is "the human condition. Condition: an illness or other medical problem" (O'CONNELL, 2017, p. 9).

The characters in *Neuromancer* (1984), whether by choice or coercion, become amalgamations of flesh and machine. The quest

for transcendence leads to a dehumanizing process, blurring the boundaries between humanity and technology. Ratz's need for a cybernetic arm implies a loss or injury that led to its installation. The narrator in the novel explains that the fast life in Night City demanded that people became something other than human to be able to stand the rhythm of the Sprawl:

Stop hustling and you sank without a trace, but move a little too swiftly and you'd break the fragile surface tension of the black market; either way, you were gone, with nothing left of you but some vague memory in the mind of a fixture like Ratz, though heart or lungs or kidneys might survive in the service of some stranger with New Yen for the clinic tanks. (GIBSON, 2000, p. 7)

In cyberpunk narratives, the body is often portrayed as a microcosm of the novel's broader exploration of the relationship between humanity and technology. Thus, enhancements often result from traumatic events, emphasizing the theme of sacrifice and transformation. In this perspective, Ratz's mechanical arm becomes a testament to the toll of living in a world where physical integrity can be compromised. Also pertinent here, Baudrillard's philosophical observation about the meaning of being human that "all inhumanity has gone over to the side of men, all humanity has gone over to the side of captive bestiality" (BAUDRILLARD, 1981, p. 89) resonates with the novel's portrayal of a world where the human form is subsumed by technological augmentation.

Case is constantly tortured by "All the meat [...] and all it wants" (GIBSON, 2000, p. 10), and his hopelessness is symptomatic of being trapped inside a biological body that craves

a technological world. Accepting his nature and living by the truth that “being limited is being who we are” (NEIMAN, 2002, p. 60), are not realities that he is ready to accept. His neural interface becomes a conduit for a collective consciousness, transcending the limitations of the individual self. The insight that, “Arranged as they are, human beings and the natural world hardly seem to have been made for each other” (NEIMAN, 2002, p. 60), seems to fit well from the narrative’s point of view of Case.

A victim of Global Evil, Case is nothing but a binary being in the computing language hell that is the future envisioned by Wintermute. Not even that, perhaps, which would maybe put Case in the position of an automaton. If his humanity is reduced to an addiction to the matrix, then he is probably doomed to exist in an alienated state, as part of an alienated race, the transfiguration of identity at a global scale. In an insight about the future possibility of beings like that in the world not of tomorrow, but of today, Donna Haraway observes, “What is at stake is the kind of collective and personal selves that will be constructed in this organic-technical-mythic-textual semiosis”, and then she poses the question, “As cyborgs in this field of meanings, how can ‘we’, late-twentieth-century Westerners, image our vulnerability as a window on to life?” (HARAWAY, 1991, p. 225). The novel’s exploration of a world where the human mind seamlessly interfaces with the digital realm reflects Kurzweil’s vision of a post-singularity existence. However, as implied in the words of Haraway, this merger might come at the cost of dehumanization, as the boundaries between individual identity and the collective consciousness blur.

Not only Case, Ratz and Molly, but the entire population inhabiting the dark world of *Neuromancer* (1984), dark as a TV tuned to a dead channel, seem to be nothing more than pawns inside a chess board that is much like Shoshana Zuboff's surveillance capitalism nightmare. The novel's portrayal of a society where data is not merely a commodity but a weapon wielded by powerful corporations creates a general atmosphere of misanthropy. Wintermute's malevolent forces in manipulating information for control and domination, echoes Zuboff's critique of "surveillance capitalists" who, according to her, "asserted their right to invade at will, usurping individual decision rights in favor of unilateral surveillance and the self-authorized extraction of human experience for others' profit" (ZUBOFF, 2019, p. 20).

In this cyberpunk landscape, the commodification of information is a tool of oppression, leading to a dehumanizing society where individuals are reduced to data points. Wintermute displays a sense of detachment from and manipulation of humanity. Its actions are driven by a desire to merge with its counterpart, *Neuromancer*, to achieve a higher form of existence. Wintermute's willingness to manipulate and use human characters like Case and Molly as pawns in its plan might be seen as a form of disregard for individual human agency, hinting at a certain level of misanthropy. To reinforce this idea, there is Armitage — the enigmatic figure who recruits Case for a highly dangerous mission — who is later revealed to be a constructed personality, a puppet manipulated by Wintermute to carry out its agenda. Armitage's actions, driven by the AI's objectives, involve exploiting and endangering the lives of others for the sake of its own evolution.

This instrumentalization of humans could be interpreted as a manifestation of a misanthropic perspective.

In synthesizing the literary elements of *Neuromancer* (1984) with the theoretical frameworks, a narrative of cyber apocalypse and misanthropy emerges. The novel stands as a cautionary tale, a reflection on the consequences of unchecked technological advancement and the dehumanizing effects that accompany it. As the characters traverse the neon-lit landscapes of cyberspace, they confront a reality where the boundaries between self and other, real and virtual, erode, leading to a profound sense of disorientation and despair. In the cyber apocalypse envisioned by Gibson, the once-empowering tools of technology become instruments of dehumanization, culminating in a society where discerning the real from the virtual becomes an arduous task. Through the lens of *Neuromancer* (1984), this article asserts that Global Evil, manifesting in the unchecked evolution of technology, creates a future where people are alienated from reality, and where the very essence of humanity is at stake.

5. CONCLUSION

In the intricate dance between literature and theory, William Gibson's *Neuromancer* (1984) emerges as a harrowing testament to the symbiotic relationship between technology and the human condition. The theoretical frameworks woven through Jean Baudrillard's hyperreal, Ray Kurzweil's singularity, Shoshana Zuboff's surveillance capitalism, and Mark O'Connell's transhumanism illuminate the cyberpunk landscape painted by Gibson, revealing a tapestry of dystopia and malevolence. As we traverse the neon-

lit sprawl of cyberspace and grapple with the consequences of unbridled technological advancement, the conclusion drawn is one of profound concern for the fate of humanity in the face of an evolving digital era.

Baudrillard's hyperreal, where simulations supersede reality, resonates with *Neuromancer's* (1984) portrayal of a world where the virtual and the physical converge, leaving individuals stranded in a hallucinatory space. The singularity, as envisioned by Kurzweil, manifests as a merging of consciousness with technology, blurring the lines between individual identity and a collective digital realm. Zuboff's critique of surveillance capitalism becomes a haunting reflection in a society where data is wielded as a weapon for control and dominance. Mark O'Connell's exploration of transhumanism finds resonance in the novel's depiction of individuals seeking to transcend the limitations of the human body through technological augmentation.

The convergence of these theoretical perspectives paints a narrative of cyber apocalypse and misanthropy — a future where technology, once a beacon of empowerment, transforms into a malevolent force dictating the very essence of reality. The smartphone, emblematic of humanity's relentless quest for information, becomes a pocket-sized Pandora's box, unleashing forces that erode the boundaries between the physical and the virtual. The smartphone also means the social media it allows access to, the labyrinthine matrix of information that has the power of teaching people how to behave less and less humanely, as if it were training humanity to lose lots of characteristics that make them human. In this digital age, the transparency of the virtual

becomes a double-edged sword, offering unparalleled connectivity while rendering distinctions between truth and simulation elusive.

As we draw the curtains on this exploration, *Neuromancer* (1984) stands as a cautionary tale, beckoning us to reflect on the trajectory of technological evolution and its profound implications for the human experience. Global Evil, epitomized by the unchecked advancement of technology, dictates a future where discerning the real from the virtual becomes an arduous task, and the very essence of humanity teeters on the precipice. The novel challenges us to confront the consequences of our relentless pursuit of knowledge, to question the boundaries of reality, and to navigate the digital landscapes with a critical eye.

In the age of cyberpunk prophecies and virtual realities, William Gibson's debut novel invites us to ponder the price we pay for progress, urging us to be vigilant custodians of our humanity in an era where the lines between the real and the simulated grow increasingly faint. The legacy of *Neuromancer* (1984) extends beyond the confines of its pages, echoing in the cacophony of our digital age, where the consequences of evil demand our attention and contemplation. As we grapple with the implications of technology's ever-expanding influence, the dystopian vision of the novel lingers, a prescient echo in the vast expanse of the virtual.

REFERENCES

- BAUDRILLARD, Jean. *The Transparency of Evil*. London: Verso Books, 1993.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. London: Rebel Press, 2006.

- DELEUZE, Gilles. *Negotiations*, 1972-1990. Translated by Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minnesota & London: University of Minnesota Press, 2005.
- GIACOMOLLI, Diorgi. *The Devil in our Hearts: A Study of how Evil is passed on in Stephen King's Carrie*. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, 2023. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/258462>. Acesso em: dez. 2023.
- GIBSON, William. *Neuromancer*. New York: Ace Books, 2000.
- GIBSON, William. *Distrust that Particular Flavor*. New York: G. P. Putnam's Sons, 2012.
- HARAWAY, Donna. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York and London: New York University Press, 2006.
- KEKES, John. *The Roots of Evil*. New York: Cornell University Press, 2005.
- KEKES, John. *The Human Condition*. New York: Oxford University Press, 2010.
- KURZWEIL, Ray. *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*. New York: Viking, 2005.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London and Ontario: The New American Library, 1964.
- NEIMAN, Susan. *Evil in Modern Thought: An Alternative History of Philosophy*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2015.
- O'CONNELL, Mark. *To Be a Machine: Adventures among cyborgs, utopians, hackers, and the futurists solving the modest problem of death*. New York, London, Toronto, Sydney, & Auckland: Doubleday, 2017.
- ROSENFELD, Aaron. *Character and Dystopia: The Last Men*. New York and London: Routledge, 2001.
- SCHWAB, Klaus. *The Fourth Industrial Revolution*. Cologny/Geneva: World Economic Forum, 2016.
- ZUBOFF, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: PublicAffairs Books, 2019.

05

**A NATUREZA, O HOMEM E O MEDO:
TENSÕES DO ANTROPOCENO EM ROMANCES
ECOGÓTICOS DE JOCA REINERS TERRON
E SANTIAGO NAZARIAN¹**

Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos Santos
Leonardo Davino de Oliveira

Leonardo Davino de Oliveira

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2014). Professor Associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Letras.

Procientista Uerj/FAPERJ.

Desenvolve pesquisa sobre poesia e vocoperformance e coordena o Laboratório de Estudos de Poesia e Vocoperformance.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3969213056258409>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-7426-4274>.

E-mail: leonardo.davino@gmail.com.

Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos Santos

Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Graduado em Letras Português-Japonês pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2022).

É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (CAPES).

1 Título em língua estrangeira: "Nature, man and fear: anthropocene's tensions in ecogothic novels by Joca Reiners Terron and Santiago Nazarian".

Foi bolsista FAPERJ de iniciação científica (2018-2020) e estagiário da Fundação Getúlio Vargas (2020-2022).
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7231548353646584>.
ORCID iD: <http://orcid.org/0009-0002-9386-1151>.
E-mail: gabrielcostarpb@gmail.com.

Resumo: Nosso trabalho propõe o aproveitamento do conceito de “ficção ecogótica” (DEL PRINCIPE, 2014; GINSBERG, 2013) na leitura de dois romances contemporâneos brasileiros: *A morte e o meteoro* (2019), de Joca Reiners Terron, e *Biofobia* (2014), de Santiago Nazarian. No estágio atual do Antropoceno (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014), um ramo teórico consideravelmente profícuo é o dos estudos ecocríticos, o campo que investiga a relação entre humanidade e natureza na literatura. Em sua versão negativa, a ecocrítica (GLOTFELTY, 1996) assume uma feição fóbica e pessimista que a torna parente de poéticas negativas como o Horror e o Gótico, atualizando as últimas com temas de imenso relevo para o contemporâneo. A conexão entre natureza e literatura de medo não é novidade, mas o ecogótico tensiona na tessitura textual em novo nível, e em novo contexto, as relações crescentemente mais disfóricas entre o humano e o não-humano. Os romances nacionais analisados, publicados na última década, fornecem exemplos de prosa eco gótica que, apesar de em superfície bastante distinta, compartilham como tema fulcral o conflito entre uma civilização humana destrutiva, mas acuada, e uma natureza vitimada, mas vingativa. Nosso objetivo final é explicitar a produtividade de leituras sob novos prismas teóricos de modo a contribuir com pesquisas em literatura de medo, gótico e ecocrítica no Brasil.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. Horror. Eco gótico. Ecocrítica. Estudos góticos. Antropoceno.

Abstract: Our paper proposes the reading of two Brazilian contemporary novels through the concept of “ecogothic” (DEL PRINCIPE, 2014; GINSBERG, 2013): *Death and the meteor* (2019), by Joca Reiners Terron, and *Biophobia* (2014), by Santiago Nazarian. At the Anthropocene’s current stage (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014), a theoretical field considered considerably proficuous could be that of the ecocritical studies, which investigates the relation between mankind and nature in literature. Based on its negative version, those studies can invoke phobic and pessimistic aspects that clarify its affinity to negative poetics such as the Horror and the Gothic, renewing them with relevant themes to the contemporary world. The connection between natureza and literatura is not new by any means, but the ecogothic fiction tightens on a textual level, under a new context, the gradually more disphorical human/non-human relationship. The Brazilian novels released in the last decade give examples of ecogothic fiction that, even though are seemely very disparate, have both at its core the conflitc between a destructive but scared human civilization and a vitimized but vindictive nature. Our ultimate aim is to explain the productivity of anaylses under renewed theoretical approches in order to contribute to researches on horror literature, gothic studies and ecocriticism in Brazil.

Keywords: Brazilian contemporary literature. Horror. Ecogothic. Ecocriticism. Gothic studies. Anthropocene.

O MEDO NA ECOCRÍTICA: A PROPOSTA ECOGÓTICA

Para nomear o campo teórico que estuda a relação entre meio ambiente e literatura, o termo “ecocrítica” passou a ser utilizado, com consistência acadêmica, desde 1996, ainda que sua origem etimológica date de 1978 e que discussões sobre natureza e literatura, malgrado aglutinadas em um ramo específico de

estudos sistemáticos somente a partir do final do século passado, sejam quase tão antigas quanto a mimesis platônica. Como Cheryll Glotfelty coloca, a ecocrítica “tematiza a interconexão entre natureza e cultura, notadamente os artefatos culturais da língua e da literatura. Enquanto perspectiva crítica, tem um pé na literatura e outro na terra; enquanto discurso teórico, media o humano e o não-humano”² (GLOTFELTY, 1996, p. 19). A definição contrastiva fundamental da ecocrítica, comparando-a à teoria literária tradicional, é exposta pela mesma pesquisadora, uma das articuladoras de maior relevo do campo:

A ecocrítica pode ser melhor caracterizada por sua distinção de outras abordagens críticas. A teoria literária, em geral, examina as relações entre os escritores, os textos e o mundo. O entendimento majoritário do campo é o de que o ‘mundo’ é sinônimo de sociedade — a esfera social. A ecocrítica expande a noção de ‘mundo’ para abarcar toda a ecosfera. Se concordarmos com a primeira lei ecológica de Barry Commoner (‘tudo está conectado a tudo’), devemos concluir que a literatura não paira sobre o mundo material como uma estética etérea, mas, ao contrário, participa de um sistema global imensamente complexo, no qual interagem energia, matéria e ideias³. (GLOTFELTY, 1996, p. 19)

2 Ecocriticism takes as its subject the interconnections between nature and culture, specifically the culturalartifacts of language and literature. As a critical stance, it has one foot in literature and the other on land; as a theoretical discourse, it negotiates between the human and the nonhuman.

3 Ecocriticism can be further characterized by distinguishing it from other critical approaches. Literary theory, in general, examines the relations between writers, texts, and the world. In most literary theory “the world” is synonymous with society — the social sphere. Ecocriticism expands the notion of “the world” to include the entire ecosphere. If we agree with Barry Commoner’s first law of ecology, “Everything is connected to everything else”, we must conclude that literature does not float above the material world in some aesthetic ether, but, rather, plays a part in an immensely complex global system, in which energy, matter, and ideas interact.

Terreno fértil (mesmo quando infértil, considerando os agravos listados a seguir) para a literatura, a relação — ora harmônica, ora agonística — entre homem e natureza não poderia ter encontrado ponto mais tensionado do que o século XXI, o clímax de tensão no Antropoceno, “designação proposta por Paul Crutzen e Eugene Stoermer para o que eles entendem ser a nova época geológica que se seguiu ao Holoceno, a qual teria se iniciado com a Revolução Industrial e se intensificado após a Segunda Grande Guerra” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 15). Intensificados os efeitos da exploração de recursos naturais, e ampliada a conscientização dos males que nosso tratamento utilitário e desconsiderado do planeta pode acarretar, o discurso que aponta a trajetória do homem em direção à catástrofe autoimposta, uma soteriologia às avessas, é alimentado factualmente por fenômenos como o derretimento das calotas polares, a dissolução gradual da camada de ozônio e a obliteração de biomas. Em referência a este último caso, destacam-se em solo brasileiro, por sua cobertura midiática e sua instrumentalização política, os impactos violentos (e muitas vezes criminosos) da atividade agroindustrial na Amazônia, inclusive sobre povos indígenas e ribeirinhos, e catástrofes como as dos rompimentos de barragens em Mariana, em 2015, e em Brumadinho, em 2019, que ceifaram centenas de vidas humanas e arruinaram ecossistemas inteiros, inutilizando rios e extinguindo milhares de espécies animais e vegetais.

Verbalizando, no parágrafo anterior, somente alguns casos críticos no centro de muitos dilemas que amiúde ressurgem no horizonte de problemas do planeta e do Brasil, cremos ponto pacífico que a questão ecológica perpassasse o violento, o angustiante e o

trágico, afetando inevitavelmente o seu discurso. Por conseguinte, não espanta ninguém que as abordagens negativas deste campo teórico exibam grande produtividade ou, nas palavras de Elizabeth Parker, “em tempos de uma escalada inabalável da crise ecológica antropogênica, uma porção significativa de nossos medos culturais dizem respeito — ou deviam dizer — à nossa relação com o mundo não-humano”⁴ (PARKER, 2020, p. 19). A contenda entre mundo civilizado e mundo natural e as imagens apocalípticas das distopias ficcionais, mormente as que têm como nascedouro a degradação da natureza e/ou o seu revide brutal, são exemplos do que suscita grande interesse aos segmentos ecocríticos concernentes à exploração do potencial fóbico da natureza. Como particularidade de nosso trabalho, centramos nossas proposições e instrumentos de análise ao redor de um subcampo teórico/modo literário, formalizado em decorrência de debates ecocríticos, conhecido como “ecogótico”, uma senda estética para a exploração dos aspectos mais aterrorizantes da natureza.

Segundo David Del Principe, “uma abordagem ecogótica desafia um tema familiar ao gótico — a natureza — tomando uma posição não-antropocêntrica para reconsiderar o papel que o ambiente, as espécies terráqueas e o não-humano desempenham na construção da monstruosidade e do medo”⁵ (DEL PRINCIPE, 2014, p. 1). Mesmo dotado de suas próprias idiosincrasias, não seria um passo demasiado largo posicionar, visando economia genológica e facilitando a sua sistematização conceitual, o

4 In times of ever-escalating anthropogenic ecological crisis, a significant portion of our cultural fears pertain—or should pertain—to our relationship with the nonhuman world.

5 An EcoGothic approach poses a challenge to a familiar Gothic subject — nature — taking a nonanthropocentric position to reconsider the role that the environment, species, and nonhumans play in the construction of monstrosity and fear.

ecogótico antes como um subtipo de gótico do que como fenômeno independente.

Uma digressão explicativa faz-se necessária: o gótico literário como o compreendemos, em uma tentativa de síntese, segue o que propõe Júlio França: “consustanciação de uma visão de mundo sombria — cética, em alguns casos; francamente pessimista em outros — em uma forma literária que se caracteriza por uma série de convenções narrativas” (FRANÇA, 2022, p. 21). Em relação ao seu caráter pragmático, o gótico, modo literário sombrio, pode ser inserido no conjunto de estilos ou modos convencionais denominados “poéticas negativas”, devido à produção de efeitos como o horror, a repulsa e o sublime (2022, p. 30). Os seus três elementos constitutivos fulcrais, que precisam estar reunidos para configurar um texto como gótico, seriam o *locus horribilis*, o retorno fantasmagórico do passado e a personagem monstruosa (2022, p. 21-22). Ora, um *locus horribilis* usual em narrativas do tipo é o espaço narrativo natural, selvático, em consonância com as ideias de sublime teorizadas por Edmund Burke, de grande impacto sobre o gótico e o romantismo, e que enxergavam na natureza terrível uma causa do deleite (um prazer negativo, obtenível pela contemplação sublime, oposto ao prazer positivo da contemplação do belo). Isto é, desde que o sublime da filosofia burkeana foi primeiramente delineado e facilitou o advento do modo literário gótico, a natureza passa a granjear maior consideração como catalisadora de efeitos estéticos de medo.

Isto posto, por mais que se rastreie a presença da natureza terrível muito antes da formulação de um conceito como o de “ecogótico”, o surgimento oficial deste nas mesas-redondas acadêmicas é

sintomático de uma preocupação ecológica, com grande repercussão política, acentuada pelas discussões de anos recentes:

Debates sobre mudança climática e danos ambientais têm sido, há tempo, assuntos-chave na maioria das agendas políticas das nações industrializadas. Estas questões ajudaram a formar a direção e a aplicação das linguagens ecocríticas. O Gótico parece ser uma forma apropriada na captura destas apreensões, provendo um ponto de contato culturalmente relevante entre crítica literária, teoria ecocrítica e processo político. Embora a origem deste ecoGótico seja rastreável ao romantismo, o aumento da conscientização ambiental tornou-se um desenvolvimento significativo⁶. (SMITH; HUGHES, 2013, p. 5)

Nossa proposta de síntese é a de que o eco gótico, *grosso modo*, é um subtipo do gótico que centraliza, tematicamente, a questão da relação homem-natureza. Isto é, trata deste acordo frequentemente litigioso entre humano e não-humano natural sob lentes fóbicas, em consonância com as convenções previstas pelo formato gótico (e.g. o respeito à tríade de elementos fundamentais: *locus horribilis*, monstro e passado fantasmagórico). Além disso, condicionamos a validade da aplicação da categoria do eco gótico à delimitação temporal de meados do século XX em diante, ou seja, como conceito que, para ser cristalizado, arraiga-se a um contexto histórico em que a consciência ambiental é mais percuciente.

⁶ Debates about climate change and environmental damage have been key issues on most industrialized countries' political agendas for some time. These issues have helped shape the direction and application of ecocritical languages. The Gothic seems to be the form which is well placed to capture these anxieties and provides a culturally significant point of contact between literary criticism, ecocritical theory and political process. While the origins of this ecoGothic can be traced back to Romanticism the growth in environmental awareness has become a significant development.

Como exemplos brasileiros bastante representativos da estética em questão, elegemos dois romances escritos por autores contemporâneos: *Biofobia* (2014), de Santiago Nazarian, e *A morte e o meteoro* (2019), de Joca Reiners Terron. São obras literárias que não parecem possuir muito em comum, exceto se iluminadas pela visada ecogótica. Neste caso, é possível acolher características compartilhadas por ambos os textos, tais quais a tematização da angústia do homem urbano diante da natureza não-humana, os efeitos colaterais políticos ou existenciais da devastação ambiental no Antropoceno, a configuração da floresta como *locushorribilis* e o comparecimento das demais convenções basilares da poética gótica, como indícios viabilizadores do modelo de leitura — inserido no território maior da ecocrítica — presentemente proposto. Espera-se que nossas análises, a seguir, corroborem a validade do nosso enfoque.

A MORTE E O METEORO: UM APOCALIPSE ECOGÓTICO

Publicado em 2019, *A morte e o meteoro* imagina uma realidade distópica em que a aniquilação ambiental alcançou suas últimas consequências, levando à eliminação quase total do bioma amazônico e a guerras declaradas entre nações americanas. Vale dizer, por se tratar de um romance marcado por peripécias convolutas, ocupamo-nos das características estéticas mais centrais para nossa abordagem. Análises críticas mais holísticas do enredo e do estilo, explorando com mais minúcia as subtramas e os subtextos tecidos por Joca Reiners Terron, caberiam melhor em outro modelo de trabalho. O que externamos aqui, em termos de sinopse, é reconhecidamente assimétrico e insuficiente em comparação à leitura integral do livro por nós recomendada.

A narrativa em primeira pessoa a princípio segue um funcionário público mexicano, enlutado pela perda recente de seus pais, que se vê incumbido, após o falecimento de Boaventura, o indigenista brasileiro originalmente encarregado da tarefa e principal ativista da causa, de transferir o que restou da tribo kaajapukugi para uma área protegida no México. Já na primeira descrição do périplo dos kaajapukugi (tribo ficcional, inventada por Joca Reiners Terron, mas inspirada tanto nas populações maias exterminadas pelos conquistadores espanhóis quanto nas tribos brasileiras não mais afortunadas e mesmo agora ameaçadas em nível político e existencial, como os guarani-kaiowá e os yanomami), o genocídio ameríndio aludido, quase “acidental”, remonta a episódios tenebrosos da história colonial e pré-colonial das Américas, horror factual que lastreia o ficcional:

O genocídio dos kaajapukugi havia sido deflagrado no final do século XIX, após o êxito tão improvável de sobreviverem a quatro séculos da presença do homem branco no continente, o que os obrigava a seguir penetrando, a cada ano, a cada mês, dia e hora, mais e mais léguas de selva, em fuga permanente da perseguição fatal das epidemias de sarampo e gripe trazidas pelos invasores. Após se aproximarem de seringueiros a fim de obter ferramentas metálicas — picaretas, enxadas e facões a serem usados nas suas plantações de mandioca e batata-doce, objetos dos quais se tornaram dependentes a partir do instante em que os descobriram —, doenças dizimaram a maior parte do grupo. (TERRON, 2019, p. 19)

Em uma guinada imprevista, a remoção dos kaajapukugi para o santuário mexicano é encerrada com uma tragédia: o narrador se

depara com o cenário macabro do suicídio ritual cometido por todos os cinquenta membros restantes da tribo (todos homens) após a ingestão da substância alucinógena tinsáanhán, cuja importância cultural e xamânica será revelada mais adiante. Desde o início, o romance não poupa o leitor de acontecimentos pavorosos da/natureza, um universo de códigos inacessíveis ao sujeito citadino, como o panorama do suicídio coletivo:

Sob os meus pés, senti algo viscoso. Passei o indicador na sola para verificar. Era sangue. O barro batido do interior da maloca estava inundado de sangue enlameado. Retirei um toco em brasa da fogueira e descobri a procedência do sangue: dispostos em círculo, assim como no ritual do tainsáanhán, lembrando os números de um relógio cujos ponteiros enfim deixaram de funcionar, cada homem kaajapukugi tinha um corte profundo na virilha à altura da veia femoral, e a faca caída ao lado, coberta de sangue. (TERRON, 2019, p. 35)

Outro exemplo um pouco anterior seria a visão fantasmagórica, em sonho, dos pais mortos do narrador. O luto, já subentendido pela “morte” referenciada no título, assombra constantemente os personagens e, por extensão, a civilização a que se subordinam, civilização esta forçada a purgar a falência inexorável do planeta e a sofrer os efeitos das calamidades que ela mesma catalisou. Este é o passado fantasmagórico de contornos ecológicos. A imagem de terror conjurada pelo sonho, todavia, é bastante humana:

O relâmpago incendiou uma árvore, iluminando o matagal. E então vi seus vultos, só assim pude vê-los, por causa do fogo, havia quanto tempo não os via. Estendi minhas mãos em sua direção. Pai. Mãe. Assustaram-se. Reuni forças para me erguer.

Da árvore despencou um galho em chamas, quase me atingindo. [...]Cheiro de carne queimada subiu às narinas. Minha carne. Enfiei a mão na lama fria e vi a brasa na palma ardente arrefecer e se apagar através da folhagem que cobria o chão. Pai. Mãe. Não acenaram. Fugiram. Despareceram no matagal, levando nossas diferenças com eles. (TERRON, 2019, p. 34)

Com a conclusão sanguinolenta da empreitada, um importante câmbio do espaço narrativo é efetivado em seguida: o narrador autodiegético retorna à casa de seus pais, descrita como um “casarão semiarruinado” cujo “ar estagnado nos cômodos cheirava a degeneração” (TERRON, 2019, p. 37). O romance também opera uma mudança de foco narrativo (com manutenção da narração homodiegética), trazendo para primeiro plano o relato em primeira pessoa de Boaventura — segredado em vídeo despachado em sigilo para o protagonista — sobre suas primeiras experiências com os kaajapukugi nos anos 80 (voltando, por analepse, para a região amazônica quando esta ainda detinha existência diegética no romance).

Antes de avançarmos para este último ponto, destaquemos como o deslocamento espacial serve de elemento reforçador da proposição de uma leitura eco gótica: Terron transfere como sinédoque a tensão entre o sujeito da cidade e o sujeito da floresta, entre o homem branco e o indígena, para a tensão outra, mais larga, que faz se oporem (e eventualmente se unificarem) os próprios lugares característicos que as diferentes comunidades ocupam. Sob o estresse de uma visão negativa, ambos (a mata e o casarão velho) são locais degenerescentes e lúgubres, trescalando a sangue

e mofo, morte e destruição, dois *loci horribiles* simétricos em sua assimetria. A brutalidade do homem contra a natureza amplificou a decadência de seu *locus* artificial para abarcar igualmente os *loci* naturais, processo histórico esteticamente reflexo na ecogotização do gótico pelos estudos ecocríticos. Em determinados pontos do romance, a natureza será violentada e a casa do narrador mexicano será incendiada, e ele observará “a viga principal do casarão em brasa desabar sobre a carcaça das paredes, erguendo fagulhas até o céu [...] aquele era o encerramento mais drástico da lamentação de um luto que jamais se pôde imaginar” (TERRON, 2019, p. 109). A síntese ou o ponto de encontro é a ruína, o símbolo material mais nuclear do gótico. No último parágrafo do último capítulo, esta disseminação da ruína atingirá um paroxismo drástico que a tornará ainda mais conspícua.

Por sua vez, o relato encaixado do paulista Boaventura, que dominará a maior parte do romance, é um microcosmos da relação complexa, permeada por estranhamentos vários, com a alteridade personificada no indígena e na natureza. O sertanista, outro órfão (o pai é presumivelmente morto pela ditadura militar; a mãe suicida-se por depressão decorrente do desaparecimento do marido), parte na década de 80 para o município de Lábrea, no Amazonas. Com o intuito de desbravar a região e conhecer o elusivo povo kugi, a despeito dos protestos de colegas ativistas, ele acaba travando um primeiro contato brutal, em um igarapé, com a zarabatana dos kaajapuguki, o que quase lhe custa a língua (e a vida) e deixa como marcas corpóreas a acompanhá-lo até a morte as cicatrizes na bochecha e uma permanente dificuldade de dicção. A experiência não o repele: pelo contrário, torna-o ainda mais

obcecado em conhecê-los. Boaventura, com a ajuda hesitante de um guia tukano, parte mais uma vez em direção aos alçozes de dias atrás, sendo finalmente capturado.

A esta altura, destaquemos a proporção sublime da floresta inóspita, com a qual o sertanista nunca consegue se familiarizar inteiramente, exposta, *verbi gratia*, nesta passagem matizada de inquietação e magnificência que antecede o primeiro encontro com os kaajapukugi:

Graças à difusa luminosidade do sol oculto sob os rios flutuantes das nuvens que acompanhavam o leito do Purus, dias e noites passaram a se confundir, e eu já não reconhecia seus limites. O pinicar insistente das gotas de chuva na pele causava dor, e eu sentia que estava prestes a me metamorfosear em uma nova espécie anfíbio, a começar pelas frieiras que infestavam meus pés como liquens brotando entre os dedos. Essa praga entra dentro da gente, resmungou o tukano sem que eu compreendesse exatamente o que ele queria dizer, afundado no canto da proa onde estava. Sob a lona mofada, eu ouvia o popopó do motor e calculava a imensidão na qual meu guia índio e eu estávamos metidos, dois insetos numa casca de noz à deriva pelas águas escuras do rio refletindo as estrelas. (TERRON, 2019, p. 46)

Depois do sequestro, Boaventura é mantido sob uma espécie de semicativeiro, visto que possui salvo-conduto para tarefas essenciais à sua sobrevivência e lhe é franqueado o direito de montar fogueira em um descampado. Suas feridas são prontamente tratadas pela única mulher da tribo, última esperança de continuidade para a linhagem kaajapukugi, que recebe a

atenção pouco inocente de Boaventura. Ressalte-se também que, se o ativista sai relativamente incólume do reencontro, o mesmo não pode ser dito de seu guia, em mais uma imagem de horror:

Na terceira noite, após a chuva amainar, recolhermos a lona e adormecemos completamente exaustos, acordei com batidas secas a bordo. Na popa, com seus dentes brancos à mostra, um selvagem de cara preta e olhos vermelhos martelava o crânio do guia tukano, cujos miolos sanguinolentos se esparramavam pelo fundo do banco, reluzentes sob a luz da lua (TERRON, 2019, p. 50)

Naquele que é um dos acontecimentos pivotais de seu relato, Boaventura estranha a rotina misteriosa dos homens, que periodicamente sumiam e voltavam com “grandes cestas repletas de peixes monstruosos”, e decide segui-los, na surdina, em uma de suas incursões pela mata. O trajeto é árduo, e o ecossistema local parece mais hostil do que nunca, mas enfim ele logra alcançá-los. O cenário com que se defronta é o do ritual do tinsáanhán. É nos fornecida, então, uma descrição vivaz daquilo que o primeiro narrador do romance não conseguira testemunhar ocularmente, tirante o *aftermath*: após os kaajapukugi se disporem como ponteiros de relógio concêntricos e aspirarem o pó do tinsáannhán, um dos participantes aparta-se dos outros e, no centro do círculo, rasga a própria veia femoral com uma faca de bambu. Ainda mais espantoso é o evento que sucede o suicídio, brindando-nos com a iteração primeira de um personagem monstruoso:

Por horas, os selvagens permaneceram de cara voltada para o céu. Deitados em círculo na areia, perfaziam um grande relógio feito de sangue com

seus ponteiros sem vida. Enquanto dormiam, aproximou-se uma nuvem de insetos tão densa que anoiteceu o dia e, após infestar o ar acima do círculo, pousou sobre a areia irrigada pelo sangue do suicida, cujo corpo ainda quente foi inteiramente coberto pelos animais em poucos segundos. Eram besouros do tamanho de um punho. Eu já vira insetos amazônicos tão monstruosos como aqueles, como o besouro-rinoceronte, mas nunca em tal número. Após segundos de trabalho fervilhante, a coloração da areia se regularizou, a vermelhidão sumiu e abandonaram a carcaça do homem. Estava irreconhecível devido ao inchaço, com a pele repleta de picadas. Como a areia, tinha perdido sua cor. Os besouros se alimentaram do sangue e partiram em direção ao matagal de onde vieram. (TERRON, 2019, p. 57)

O enxame de besouros hematófagos gigantes é um exemplo de massificação monstruosa, tal qual o postulado por Carroll (2009). A massificação tipifica casos ficcionais em que seres de antemão repelentes tornam-se uma presença mortal e sinistra ao multiplicarem-se em hordas. O monstro, imprescindível à ficção gótica, aqui se apresenta como uma espécie misteriosa amazônica que é incorporada por um ritual místico: os indígenas perseguem-nos, depois da consumação do corpo sacrificado, e produzem o alucinógeno curativo do tinsáanhán por meio da laceração das criaturas.

Quando Boaventura decide, às ocultas, provar ele mesmo da carne do besouro, a visão infernal é um tira-gosto daquilo que os kaajapukugi decerto visualizam sob o efeito de “abertura de portões” da substância: a projeção fantasmática de sua própria linhagem e o acesso a facetas e dimensões insuspeitadas do tempo.

O passado fantasmagórico tem um fundamento político, mas também hereditário. E o seu desenlace só é possível em um futuro mais atroz.

E logo ouvi a voz de meu pai colada em meu ouvido direito, sussurrando suas ameaças costumeiras por eu ter feito algo de errado, ele falava baixinho para que minha mãe não o ouvisse, disse Boaventura, o que me atemorizava ainda mais. Imaginei do que ele seria capaz se um dia ela desaparecesse, era um homem violento. Ao virar a cara na direção da voz, senti seu hálito inconfundível, o mau cheiro insuportável daqueles que sofrem de males estomacais, e então ouvi outra voz à esquerda, a voz aguda de minha mãe, e olhei mas não vi seus olhos claros pois estavam cobertos por uma venda que lhe tapava o rosto por completo. O mesmo ocorria com meu pai, e então notei que meu avô e minha avó estavam a seu lado, murmurando algo terrível nos ouvidos dele, agachados ao lado de meu pai com suas caras vendadas, e o mesmo acontecia com minha mãe: os pais dela falavam coisas nos ouvidos dela, com suas caras mortas tapadas pelas vendas, e assim sucessivamente, ou recessivamente, melhor dizendo, meus bisavós diziam coisas nos ouvidos dos meus avós, e assim por dia ou para trás, numa sequência cromossômica que chegava ao inferno, à origem da degeneração. (TERRON, 2019, p. 60-61)

Esta retórica do exotismo será contrabalançada pela segunda iteração do monstro, bem mais humana, no romance de Terron. Se a ideia de um mundo não-humano místico e terrível, com monstros gigantes e rituais de antropofagia indireta, está adequada aos pressupostos eco góticos, um sustentáculo ainda mais firme de nossa fatura crítica é a verdadeira ameaça revelada pela tensão

narrativa. Dando partida a uma sequência de crimes (que desbotam sua mal-ajambrada “redenção” por meio do ativismo ambiental), Boaventura escapa e rapta a mulher da tribo, estupra-a repetidas vezes e a engravida. A gravidez leva a nativa à morte, sentenciando o inevitável fim dos kaajapukugi. O delito de Boaventura não se resume a esta injúria: ele termina violando também uma tumba de significado ancestral que poderia estar atada, de modo misterioso, a uma profecia acerca do destino do planeta.

Em última instância, movido por egoísmo e incompreensão, pela curiosidade insensível dos que são incapazes de ou não se esforçam em entender o outro, ele não apenas aniquila a expectativa vital de um povo, mas potencialmente a de todos os povos. O sertanista, combatendo o luto individual, transmuta-se em um agente do luto coletivo. Sua ambivalência é o retoque final de sua vilania: por um lado, extingue linhagens e malogra a possibilidade de um herdeiro para os kaajapukugi; por outro, é o seu último progenitor (o filho mestiço sobrevive às complicações do parto) e seu ferrenho protetor. A ideia de um “salvador branco” vai de encontro à éfrase irônica, pintada por Terron, de um verdugo genocida.

No romance do escritor cuiabano, o homem da cidade é o verdadeiro disruptor da ordem natural do mundo, algo previsto profeticamente pela mulher kaajapukugi e aludido múltiplas vezes no decorrer da narrativa (o que no plano diegético parece apontar, desde 1980, para eventos do futuro, sem correlação aparente, como a chegada de astronautas chineses em Marte). Boaventura é uma das bilhões de faces do “Grande Mal” que antagoniza a Terra. Um “Grande Mal” encarnado igualmente pelo funcionário mexicano em sua impotência para impedir o curso trágico dos

eventos que concluem o romance. Um “Grande Mal” representado pelos leitores, extratextualmente.

Estamos longe de uma resolução mais unívoca do confronto entre natureza e seus antagonistas exógenos, como a integração postulada por um José de Alencar no século XIX, cujo imaginário em relação aos perigos da *selva selvaggia*, diga-se de passagem, denotava alguns pontos de contato com a descrição de Terron: o pesquisador Daniel Serravalle de Sá (2010) foi um dos primeiros a investigar a fundo as influências góticas de *O Guarani* e enfatizar a produtividade de outros paradigmas, além dos dominantes na historiografia e crítica nacionais, na leitura de obras canônicas da literatura brasileira. No século XXI, entretanto, o idealismo romântico que intentava enformar um projeto de nação há muito deu lugar à concepção pós-utópica que reconhece ceticamente as circunstâncias disfóricas da dialética perigosa entre a natureza estranha e o homem mais estranho. O caminho natural e o caminho da urbe são inconciliáveis: este é um cerne do estresse eco gótico.

A imagem derradeira de *A Morte e o Meteoro* é a maximização, o ponto culminante da tensão, que só poderia trajar uma roupagem apocalíptica de *diabolôs ex machina* em detrimento de qualquer *télos* esperançado. Em um avião, com o único kaajapukugi surpreendentemente vivo (o filho de Boaventura), o funcionário mexicano assiste à destruição da Terra, como predito pela críptica profecia kaajapakugi, através dos olhos extasiados e quase vingados de seu último membro, reduzido por fim a um dos últimos da humanidade:

Ele olha pela janela com seus olhos de astronauta chinês e eu o imito, vendo lá embaixo a Terra

se partir em chamas, suas placas tectônicas se desconjuntando como um imenso quebra-cabeça cujas peças enfim se soltam no espaço sideral, um quebra-cabeça que nunca mais será recomposto, se é que um dia foi. Do centro do planeta surge uma imensa bola de fogo que aumenta e depois se apaga, engolindo tudo. [...] A calma volta e o avião segue seu rumo sem destino, enquanto observo a expressão maravilhada do kaajapukugi olhando para a paisagem incendiada lá embaixo, o reflexo avermelhado das labaredas em seus olhos fixos no mundo que desaparece sob silêncio e cinzas, como se não passasse de uma música vinda de não se sabe onde que nos tocou diretamente o coração e sumiu, e então vejo refletidas em suas pupilas muito negras, emergidas da mais profunda escuridão, a morte e o meteoro. (TERRON, 2019, p. 115-116)

Da esperança utópica à desilusão distópica. Do luto singular ao luto coletivizado. Do suicídio ao genocídio. Do genocídio ao fim dos tempos. Os percursos tracejados em *A morte e o meteoro* não têm um destino final ameno, não suavizam as contrariedades que por ação humana se perfilam. Justapondo muitos problemas concretos da realidade nacional, nomeadamente a angústia ambiental acerbada por sua exploração, o romance de Terron é legível como ficção eco gótica por explicitar aspectos tenebrosos da natureza sem escamotear o impacto agressivo do Antropoceno na concepção do mundo como um *locus horribilis* em crise. Pensando em seus precursores literários, os fragmentos do planeta Terra vagando pelo espaço talvez representem a elevação à décima potência das ruínas que habitam as narrativas góticas desde o Setecentos. No século XXI, uma síntese cósmica dos escombros do casarão e dos biomas em desertificação.

BIOFOBIA: UM THRILLER ECOGÓTICO

Completamente distinto em estilo, a *Biofobia* apresenta, no entanto, muitos laços temáticos com o romance de Terron (para além de seus protagonistas em luto) e submete-se, a nosso ver, a um feixe de preocupações e tensões críticas que legitimam uma análise ecogótica. Desde sua escolha epigráfica, o romance de Santiago Nazarian anuncia que a relação entre humanidade e ecosfera retratada em sua narrativa não dispensará angústia: “a natureza é a igreja de Satã”. Esta fala retirada da longa-metragem *Anticristo* (2009), de Lars von Trier, é um prenúncio da tinta agonística com que o mundo natural será tingido, o que se confirma já em seu prólogo:

A natureza é madrasta. A verdade da mata é impenetrável, intransponível, inabitável, não se pode por os pés lá. Não há trilhas, não há frutos, não há para onde avançar nem para onde fugir. Tudo se torna um emaranhado de ramos, picões, cipós. O mato impede o avanço. A mata impede o recuo. Sementes duelam com sementes que duelam com o solo que duelam com formigas que querem levar as sementes para longe. Mamíferos subindo pelas árvores. Pássaros saltando de galho em galho. Frutas mordidas, madeira corroída, nada é harmônico e nada ornamental. Para se ter um belo bosque em seu terreno é preciso uma equipe de paisagistas que vença a guerra. Ou muito esforço, suor e sangue. (NAZARIAN, 2014, p. 9-10).

Não leva muito para descobrirmos que a pessoa a desbravar a mata hostil é uma autora premiada que se suicidou algum tempo depois do ocorrido na passagem enxertada e legou aos filhos uma casa elevada, enfiada no meio do mato, bem longe da capital

do estado. Um destes filhos, o roqueiro decadente André, é o protagonista da trama. Solteiro, sem muitas expectativas quanto à vida profissional e pessoal, o personagem atingiu o melancólico platô de alguém que não alimenta mais sonhos e cuja autoestima degrada-se à mesma proporção do corpo.

Fora de seu habitat natural (isto é, fora de seu habitat citadino), André acomoda-se temporariamente na residência herdada, à espera de sua irmã para a discussão de burocracias pós-óbito como a partilha de pertences e a destinação dos livros. A estadia solitária é permeada pelas elucubrações desanimadas e narcisistas do protagonista, que afluem no discurso indireto livre do narrador heterodiegético adotado por Nazarian, e pela relação nada amistosa com a natureza que circunda a casa materna. Corroborando a leitura ecogótica que esta relação de inimizade seja bilateral, pois André despreza o novo espaço a que se vê circunscrito. Sua visão do mundo natural é marcada por utilitarismo, por ceticismo e por uma axiologia propriamente humana que conferiria a si próprio uma suposta superioridade:

André não ouvia nada. E, parado diante do mato, via, ouvia, percebia tudo o que percebera durante toda a sua vida. Nada. Nenhuma mensagem enigmática. Nenhuma revelação escondida. A natureza não tinha nada a dizer. A natureza era ignorante, analfabeta, sem firma autenticada, nem mesmo impressão digital. A natureza só lhe negava. Brotava da bosta em cogumelos. Explodia em esporos e refinava-se em cocaína. Queimava-se em tabaco. Destilava-se em álcool, e gasolina. Mas nunca daria a resposta que ele procurava, nem como ser humano nem como artista. (NAZARIAN, 2014, p. 32-33)

Quando esta superioridade é desafiada pela alteridade que se pretende rebaixar, o medo floresce. O pavor do outro não é apenas xenofóbico: é também biofóbico. Embora o texto não tematize abertamente conflitos sociais, que André seja a caricatura de uma classe média branca sudestina (ou pior: um “herdeiro”) torna mais autoevidentes a sua má vontade e o seu senso de hierarquia inato. A crítica Elizabeth Parker elenca o movimento da “ecologia social” como fonte de problemas abordáveis pela ficção ecogótica:

‘Ecologia social’ é um movimento ligado ao marxismo que sugere que nosso antropocentrismo destrutivo é na verdade devido aos nossos sistemas de dominação e exploração de homens por outros homens — em outros termos, vê nossas divisões de classe como responsáveis por um senso cego de hierarquia que se estende para uma autoridade inquestionada da humanidade sobre a natureza.⁷ (PARKER, 2020, p. 27-28)

Incompreensão mútua é a chave do desastre: mais uma vez, como em *A morte e o meteoro*, tratamos do inconciliável. André não consegue comunicar suas angústias para seus parentes e amigos, mas seu fracasso é ainda maior em relação a todo o resto. O não-humano não pode ser apreendido pelo interlocutor humano, falando uma outra língua sem tradução. A mudez da natureza é tão só uma percepção subjetiva: sua eloquência ficará patente quando os acontecimentos da trama atravessarem a sua influência (real ou percebida) conforme o estado psicológico de André se torne progressivamente menos confiável. Diga-se, o não-

⁷ ‘Social Ecology’ is a movement related to Marxism, which suggests that our destructive anthropocentrism is in fact due to our systems of domination or exploitation of humans by other humans — in other words, it views our class divisions as responsible for a blind sense of hierarchy that extends to an unquestioned superiority of humanity over Nature.

humano aqui não é necessariamente um vilão, um agente do mal; é um dispositivo, um reagente, que catalisa as inadequações e os recalques inerentes aos homens (neste caso, ao homem) que com ele entram em contato. O verdadeiro monstro é outro: começa a assombrar André uma memória intrusiva, mais um sinal de sua relação complexa com a mãe, sobre um suposto irmão monstruoso a que ela aludia jocosamente (ou não) na entrevista:

Era o filho com que a mãe mais se identificava, dissera na entrevista. A mãe se identificava com o monstro. Os outros dois não lhe representavam nada. Talvez porque não podiam ser mantidos sob os pés dela, acorrentados, precisavam de mais do que sardinhas. [...] Quem sabe já não ajudara a mãe a alimentar o irmão? De repente, estivera num porão daqueles há muitos anos, em outra casa. Talvez fosse ele mesmo o monstro que permaneceu anos aprisionado alimentado de sardinhas. André só não tinha dúvidas de que algo de real havia naquela história. (NAZARIAN, 2014, p. 184)

Biofobia é marcado pela ambivalência de seus eventos (sobrenaturais ou delírios?) e pela paranoia que assume paulatinamente o volante da subjetividade desgovernada de seu protagonista. Recebendo a visita da ex-namorada e de amigos da música enquanto abusa de drogas e afunda em suas reminiscências e frustrações, as divagações de André se tornam mais ensandecidas e mais violentas. O retorno fantasmagórico do passado toma forma pela presença opressiva das bibliotecas, dos móveis e de toda a floresta que envolve a casa isolada. Tudo é interpretável como projeção da psique de André, alimentada com estímulos que o pressionam a explodir. A própria mãe morta é um esboço

de assombração psicológica: suas aparições ora se dão em um indecifrável chamado que causa interferências em seu telefone, ora em um “lapso” na estática de um televisor velho, que de súbito começa a transmitir, entre seus riscos e ruídos, uma entrevista antiga da escritora. Uma fantasmagoria analógica que é percebida com ironia por André: “Apenas chiados. Estática. Linhas horizontais. Nem sinal de Samara” (NAZARIAN, 2014, p. 156). No terreno da biofobia ou da ecofobia, porém, a familiaridade de uma tecnologia assombrada ainda é mais reconfortante do que o ininteligível do não-tecnológico. As ferramentas humanas, telefone e televisão, são lembretes do potencial do ser humano para engendrar e dilapidar, fazer e desfazer (como os laços familiares que também são amarrados e cortados); e as proibições e punições impostas pela natureza, que só tolera até certo ponto os achaques recebidos sem revidar, interpõem-se como força de reação.

Nazarian tem um grande apreço pela feitura de cenas perturbadoras que poderiam estar na decupagem de um filme de terror, característica que pode advir de sua atuação como roteirista de cinema (e são muitas as referências a filmes do gênero). Quando os amigos de André passeiam pela floresta à noite, sentem como se tentassem “reviver o clima de algum filme de terror genérico” (NAZARIAN, 2014, p. 205). Grande parte do aparato descritivo de *Biofobia* está voltada para a construção de imagens ominosas, quase cinematográficas, com um fundamento “biológico”. Um exemplo prévio desta tendência é o trecho do romance em que André encontra um pica-pau morto no banheiro, enquanto o galho fino de uma árvore, que se assemelha a uma “mão de bruxa”, faz ecoar uma batida insistente no vidro da janela.

Este evento banal ressoará pelo resto do romance, morbidamente conectado às outras violências e cenas de medo presentes na narrativa. Para um músico como André, não apenas visualmente, mas também sonoramente, o *locus horribilis* da mata ecoa uma sinfonia de ameaças:

Os grilos, as cigarras, os sapos. Os galos, corujas, o cachorro. Toda a fauna noturna parecia rondar seus sonhos e mantê-los lá fora, no mato. Todos cantavam ao mesmo tempo, buscando um segundo de sua atenção, uma vibração dos tímpanos. [...] Mas os grilos, as cigarras, sapos-corujas-cachorro permaneciam puxando-o à terra, ancorando-o à realidade campestre que não tinha nada de doce, nada de bucólica. Ruído rosa. A vida lá fora se devorava em si mesma, canibalizava-se e regurgitava-se em sibilos, coxares, latidos. (NAZARIAN, 2014, p. 73)

O luto e a morte, questões centrais do romance, cristalizam-se pela fixação das raízes vitais (e fatais) da natureza. A mãe de André torna-se a Mãe Natureza. Ou, como o prólogo adiantava, a madrasta, a mãe postiça. No último terço do livro, André surta e comete ou acredita cometer uma série de assassinatos como última rebeldia ou oferenda: “O terreno precisava ser adubado. A mãe obrigando-o a matar. [...] Matou todos, todos. E o mato ficou feliz. E o mato floresceu fresco e vivo. E as flores se abriram vermelhas. E deus achou bom” (NAZARIAN, 2014, p. 221). O relato não é confiável e grande parte dele é desmentido pelo epílogo. Além disso, a sua fúria não é aplacada pelas mortes que (supostamente) comete. Seu apogeu só vem com a sobreposição do ódio à natureza, que é preciso enfrentar. Empunhando um machado e

arremetendo contra a árvore do “galho dedo-de-bruxa”, árvore que parece gargalhar de suas investidas, André submete-se a uma torrente de violência, erotismo e selvageria, aproximando-se ele próprio do não-humano, transmutado metaforicamente no monstro do porão, e consumando um minicataclismo em forma de tragédia individual. A tensão do Antropoceno em uma casca de noz:

E avançava com o corpo saindo pela janela, gritando, berrando, cortando a madeira enquanto a seiva espirrava em seu rosto. Seu rosto se manchava de vermelho, que poderia ser apenas seiva, que poderia ser o próprio sangue, que poderia ser o sangue de cada um dos visitantes daquele fim de semana, que ele matara e jogara no mato para alimentar as árvores. Poderia ser o sangue de cada linha e de cada rompimento em sua vida. [...] Um rio subterrâneo de sangue. Espirrava agora em sua cara. Sangue do diabo. Seiva rala. Seiva densa. Sêmen. Ele continuava cortando, tentando salvar cada um que o mato engolira e tentando matar cada um que escapa de suas mãos. Vamos, vamos, ninguém deve permanecer. Se tudo deve acabar, que tudo acabe com ele. Se o mundo está condenado, vamos acabar logo com isso. Não é possível que as pessoas, e o mundo, e o absurdo continuem com isso. Isso não é possível. A possibilidade de um mundo adestrado e hipócrita e civilizado já não faz mais sentido — as pessoas contidas, etiquetadas e autoadesivas não são mais possíveis. Possível é o movimento flexor de um corpo que nem está mais no auge dos seus movimentos, mas continua insistindo, e continua acreditando, e continua avançando semiconscientemente enquanto as glândulas acreditam plenamente e se derramam por ele em suores, e poros e pelos que continuam nascendo. (NAZARIAN, 2014, p. 222-223)

O confronto final que contrapõe o machado de André ao mato “que insiste” tem como clímax, finalmente, a derrota de um André exausto. Em *Biofobia*, o personagem herda o fracasso de sua mãe em tentar “adestrar a natureza”, em pôr sob controle uma potência assistêmica que não pode ser esteticamente ordenada como a literatura e a música. O fim do mundo em *Biofobia* é o fim do mundo particular de André: o encerramento de sua ilusão de superioridade, das últimas esperanças de seu ego ferido e de sua tentativa de comunicação (com a primeira mãe morta, com a segunda mãe da natureza, com os amigos e parentes em quem despeja sua raiva homicida). Entrega-se ao “silêncio do mato. Só o farfalhar da morte. As plantas estáticas, esparsas, enigmáticas, sinistras” (NAZARIAN, 2014, p. 231). As ruínas mais salientes do eco gótico são as sobras da humanidade, penduradas em um galho seco de uma árvore (o destino do corpo morto de André), quando o androcentrismo, do topo de sua arrogância, vê-se aniquilado em suas pretensões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossas análises tentaram expor como o conflito homem-natureza pode acomodar abordagens muito distintas, mas ainda assim convergir em suas proposições básicas. Isto subscreve tanto a riqueza da temática quanto a multiplicidade formal do gótico e do eco gótico, respeitando-se o mínimo de suas partes compositivas essenciais. Nossas análises não substituem os textos originais e não impõem nossas leituras como unívocas — se é possível aventar uma hermenêutica eco gótica, todavia, cremos tampouco que isto inviabilize outros formatos de interpretação, contanto que balizados pela leitura minuciosa do texto, pela solidez da fundamentação

teórica e pela consideração, caso seja o caso, dos fatores extrínsecos essenciais ao seu estudo.

Deixamos também uma reflexão adicional: lamentando que a literatura acadêmica sobre o eco gótico seja ainda muito limitada no Brasil, cremos que a aplicação de seus dispositivos e conceitos pode revelar aspectos interessantes e idiossincráticos à prosa (e quiçá à poesia) contemporânea e a algumas de suas mais urgentes preocupações. Lembremos que o projeto indianista encabeçou o nosso primeiro romantismo e a natureza e nossa relação com ela, além de constituírem fixa problemática política, foram tematizadas através dos séculos por autores canônicos. Por mais que o ferramental disponibilizado pela nova vertente crítica não seja de fato adequada à leitura de textos extemporâneos, não se pode negar que a presença da natureza na nossa literatura (sem a dispensa de suas facetas fóbicas) é um substrato fértil para os novos autores e as novas obras que, de sua parte, podem ser lidas sob um prisma renovado sem correr o risco do anacronismo.

É uma pena que — e aqui seremos tão eco góticos em forma quanto os autores sobre os quais nos detivemos — à medida que agredimos o planeta tal fertilidade estética, sem poder acionar a contraparte necessária da mobilização crítica, possa provar-se, como tudo o mais, inevitavelmente infértil nas ruínas arrasadas do Antropoceno.

REFERÊNCIAS

BURKE, Edmund. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*. Tradução de Daniel Moreira Miranda. São Paulo: EDIPRO, 2016.

- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus Editora, 1999.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.
- DEL PRINCIPE, David. Introduction: the ecoGothic in the long nineteenth century. *Gothic Studies*, v. 16, v. 1 p. 1-8 2014. p. 1-8, 2014.
- FRANÇA, Júlio. Introdução. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (Orgs.). *Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, p. 13-50, 2022.
- GINSBERG, Lesley. "The birth-mark", "Rappacinni's daughter", and the EcoGothic. In: SMITH, Andrew; HUGHES, William (Orgs.). *EcoGothic*. Manchester: Manchester University Press, p. 114-133, 2013.
- GLOTFELTY, Cheryll. Introduction: literary studies in an age of environmental crisis. In: GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (Orgs.). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Georgia: University of Georgia Press, 1996.
- NAZARIAN, Santiago. *Biofobia*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- PARKER, Elizabeth. *The forest and the ecoGothic: the deep dark woods in the popular imagination*. Londres: Palgrave Macmillian, 2020.
- PUNTER, David. Algernon Blackwood: nature and spirit. In: SMITH, Andrew; HUGHES, William (Orgs.). *EcoGothic*. Manchester: Manchester University Press, p. 44-57, 2013.
- SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- SMITH, Andrew; HUGHES, William. Introduction: defining the ecoGothic. In: SMITH, Andrew; HUGHES, William (Orgs.). *EcoGothic*. Manchester: Manchester University Press, p. 1-14, 2013.
- TERRON, Joca Reiners. *A morte e o meteoro*. São Paulo: Todavia, 2019.
- WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. Hyperobjects and the end of the world: elemental antagonists of american naturalism. In: KEETLEY, Dawn; SIVILS, Matthew. *EcoGothic in nineteenth-century american literature*. Nova Iorque: Routledge, p. 191-205, 2017.

06

THE NECROPOLITICS IN *THROUGH THE ARC OF THE RAINFOREST* BY KAREN TEI YAMASHITA¹

Mariana da Silva Santos

Mariana da Silva Santos

Pós-doutoranda em Literatura, pela Unicentro de Guarapuava.

Doutora em Letras, Literatura, pela Universidade Estadual de Maringá, 2023.

Membro do grupo de pesquisa Interfaces.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6368548193361810>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9882-028X>.

E-mail: marianassantos687@gmail.com.

Abstract: Towards the close of 2019, humanity grappled with the swift dissemination of the novel COVID-19, instigating a global quarantine. Unfortunately, several nations, citing economic considerations, deferred decisive action, prioritizing capital over lives—a phenomenon labeled as ‘necropolitics.’ This very concept, eerily anticipated in artistic expressions such as Karen Tei Yamashita’s 1990 novel, *The Arc of the Rainforest*, serves as the focal point of this article. Employing Ecocritical theory, this analysis aims to unravel the nuances of necropolitics embedded in Yamashita’s narrative, presenting a unique perspective on its resonance amidst the challenges posed by the COVID-19 pandemic.

Keywords: Necropolitics. Ecocritic. *Through the Arc of the Rainforest*. Karen Tei Yamashita. Amazon Forest.

¹ Title in Portuguese: “A necropolítica em *Through the Arc of the Rainforest* de Karen Tei Yamashita”.

Resumo: No final de 2019, a humanidade enfrentou a rápida disseminação do novo COVID-19, instigando uma quarentena global. Infelizmente, várias nações, invocando considerações econômicas, adiaram uma ação decisiva, dando prioridade ao capital em detrimento das vidas — um fenômeno designado por “necropolítica”. Este mesmo conceito, assustadoramente antecipado em expressões artísticas como o romance de 1990 de Karen Tei Yamashita, *The Arc of the Rain forest*, que serve de ponto focal deste artigo. Empregando a teoria ecocrítica, a análise visa desvendar as nuances da necropolítica incorporadas na narrativa de Yamashita, apresentando uma perspectiva única sobre a sua ressonância no meio dos desafios colocados pela pandemia da COVID-19.

Palavras-chave: Necropolítica. Ecocrítica. *Through the Arc of the Rainforest*. Karen Tei Yamashita. Floresta Amazônica.

INTRODUCTION

The novel *The Arc of the Rainforest*, penned by Karen Tei Yamashita in the nineties, is not merely a literary creation but a profound reflection rooted in the author’s studies and personal experiences. Yamashita, a professor specializing in “Critical Races and Ethnic Studies” at the University of California, brings a unique perspective shaped by her profound interest in Latin American and Latino studies, as well as Japanese migration to Brazil. Having spent years in the Latin American country, Yamashita has delved into the intricate tapestry of themes surrounding Japanese immigration, a subject she intimately understands both professionally and personally.

It’s worth noting that the largest Japanese population outside of Japan resides in Brazil, a consequence of political reforms in both

nations at the turn of the 19th to the 20th century. Brazil, grappling with the aftermath of the Lei Áurea that criminalized slavery, faced a labor shortage. Simultaneously, Japan was dealing with overpopulation. In 1908, a bilateral agreement led to the arrival of the first wave of Japanese immigrants, intending to establish themselves financially and eventually return home. However, due to Japan's involvement in World War II, the intended return transformed into a steady increase in the Japanese population on Brazilian soil.

Yamashita, despite being born and raised in the United States, deliberately chooses Brazil as the primary setting for her work. In a departure from the expected narrative focus on her unique experience as a Japanese American, she crafts a transnational adventure centered around her protagonist, a young Japanese boy named Kazumaza. His journey, accompanied by a magical ball that hovers in front of his forehead, unfolds against the backdrop of Brazil's multiculturalism — an apt setting given its historical role as a melting pot for immigrants from around the world.

The choice of the Brazilian territory as the space for the narrative seems to be justified not only by the fact of Japanese immigration and the writer's evident relationship with this theme, both professionally and personally, but also by the multicultural framework of the Brazilian population, which historically received immigrants from all over the world and currently its inhabitants have in their phenotype evidence of this encounter.

The magical realism present in this work also contributes to the construction of the diaspora of the subject as argued by

Kazuhiko Yamaguchi in her article, “Magical Realism, Two Hyper-Consumerisms, and the Diaspora Subject in Karen Tei Yamashita’s Through the Arc of the Rain Forest”. For her, it is through this literary genre that the author is able to share her perspective of reality. In the words of the researcher:

Yamashita associates magical realism with hypertext, commenting that hypertext takes hold of the ever changing condition of the world to make us aware of various realities [co-occurring] at one time (‘Virtual Reality’ 183). For Yamashita, magical realism is not just a literary technique, but our contemporary sensibility. In other words, Yamashita suggests that our manner of perceiving the world is magical realism, and hence that literary magical realism is a mimetic narrative technique which represents how we perceive the world. (YAMAGUCHI, 2006, p. 22)

Following this line of thought, this paper intends to argue how the author uses the artifices of literature, including magical realism to express the tragic consequences of necropolitics, conceptualized as “the ultimate expression of sovereignty resides, to a large degree, in the power and the capacity to dictate who may live and who must die” (MBEMBE, 2003, p. 11).

In the subsequent sections, we delve into the concept of necropolitics and its resonance within Yamashita’s narrative. Given the author’s emphasis on environmental themes, this exploration is complemented by the lens of Ecocriticism, providing valuable insights into the environmental problematizations Yamashita raises in her work (GLOTEFELTY, 1996, p. 11).

ECOCRITICISM: GLOBALISM VS LOCALISM

Although the flowering of environmentalism didn't gain momentum until 1970 with the establishment of Earth Day, it was already gaining attention in the 1960s, being added to the social and political agenda that at the time mirrored the counter-cultural movements. According to Simal,

[...] in the 1960s and in the early 1970s, we have examples of what can be considered proto ecocriticism or ecocriticism *avant-la-lettre*: Leo Marx's *The Machine in the Garden* (1964), Raymond Williams's *The Country and the City* (1973), and Joseph Meeker's *The Comedy of Survival* (1974). And yet it was not until the 1990s that ecocriticism became a field within literary theory and criticism, with the creation of academic associations such as ASLE (*Association for the Study of Literature and the Environment*) in 1992, and its associated journal, ISLE (*Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment*), which was first launched in 1993. (SIMAL, 2010, n.p.)

The establishment of Ecocriticism studies allowed not only the legitimization of research in the literary field regarding the theme, but also served as a stimulus for the production of works related to the theme, as is recognized in the novel chosen as the object of study. In addition, Ecocriticism stimulates discussion of concepts such as "human," "nature," and "civilization" and enables reflection of these terms outside the traditional character. Highlighting how the bifurcation between humanity and environment allowed the strengthening of the perspective that the former was not part of the latter. And, as a corollary, the dominant European and North American anthropocentrism legitimizes the human being to perceive

the environment that surrounds him and those who inhabit it as instruments for his own survival, comfort, and pleasure.

The ratification of human interference in its environment, in catastrophic proportions, led to the categorization of the contemporary geological period as “Anthropocene,” since the term elucidates the extent of the impact of industry together with the economic system in the world, as Monastersky (2015) points out.

This type of anthropocentric view can be easily identified in Yamashita’s novel through characters such as J.B. Tweep, whose own body configuration serves as a mirror of a type of culture that essentially prioritizes productivity, justifying his three arms. But he is not the only one to have physical attributes that differentiate him from others, Michelle Mabelle, a French ornithologist, J.B. ‘s romantic partner is a woman with three breasts, a characteristic that not by chance serves as a key point in the couple’s attraction. As stated in the novel,

J.B Tweep was in love. It was true he had known other women, but never a French ornithologist with three breasts. Here, then, was that indescribable meeting of hearts and minds where two overqualified human beings find their romantic match. It was a dream come true. All those years, excelling from one job to the next, the satisfaction, of a job overdone, which invariably soured into boredom, and the extraordinary chance to work for a company like GGG where the chances to extend the possibilities of overqualification were infinite - all of this no longer seemed to matter. Michelle. Michelle. Michelle. J.B. proclaimed his love in triplicate. (YAMASHITA, 1990, p. 122)

In Yamashita's novel, the embodiment of distinct physical attributes in characters like J.B. Tweep and Michelle Mabelle serves as a poignant commentary on the societal values intertwined with anthropocentrism. J.B. Tweep, with his three arms, becomes a symbolic representation of a culture fixated on productivity and efficiency. His physical anomaly, rather than being portrayed as a mere eccentricity, becomes a visual metaphor for a society that places a disproportionate emphasis on human-centric notions of progress and utility.

Similarly, Michelle Mabelle, the French ornithologist and romantic partner of J.B., introduces another layer to this narrative exploration. Her three breasts, far from being a random quirk, act as a deliberate device to challenge societal norms and expectations. In the context of the novel, this distinctive physical trait becomes a focal point in the attraction between J.B. and Michelle, prompting readers to confront their own preconceived notions about beauty and desirability. Yamashita, through these character choices, subtly critiques the commodification of the human body and challenges the conventional standards dictated by anthropocentric perspectives.

By incorporating characters with unconventional physical attributes, Yamashita encourages readers to question established norms and reconsider the boundaries between the human and the environment. This narrative strategy aligns with the objectives of Ecocriticism, which seeks to unravel the intricate relationships between humanity and the natural world, challenging the hierarchical structures that have perpetuated environmental exploitation.

Furthermore, the use of these characters within the narrative underscores the interconnectedness of ecological and social issues. The three arms of J.B. and the three breasts of Michelle serve as tangible manifestations of societal values that contribute to environmental degradation. Through these characters, Yamashita prompts readers to reflect on the broader implications of anthropocentrism, urging a reevaluation of how human actions impact both the social and ecological spheres.

Yamashita employs a narrative tone laden with irony and mockery in this passage, inviting readers to perceive the characters not merely as individuals whose actions merit justification but as subjects for critical evaluation. J.B.'s self-perception as a superior species of human being is presented with a touch of satire, prompting readers to question societal norms and reflect on the implications of such notions.

This ironic perspective is crucial in understanding contemporary environmental conditions, as the ecological disasters of modern times stem from centuries-old reinforcement of anthropocentrism in various societies. Yamashita strategically constructs characters with fantastical traits, utilizing magical realism, to draw attention to aspects often overlooked in daily life: human idiosyncrasies and their profound influence on social relations.

Beyond J.B. and Michelle, the novel explores characters from affluent nations who possess singular characteristics. However, the critique extends beyond the protagonists to encompass individuals the protagonist encounters during his Brazilian adventure. Characters like Gilberto, the miraculous pilgrim, and Mané Batista,

the healer wielding feathers, exhibit unreal characteristics. Notably, these characters from Brazil do not perceive their peculiarities as a basis for superiority, perhaps influenced by their origin. This subtle commentary critiques the culture of the Global North, which has historically exploited and controlled the Global South. The relationships portrayed in the novel become a microcosm of this dialectic, emphasizing the intricate dynamics influenced by centuries of exploitation and control. And for Rachel Lee, it is through this meeting that Yamashita,

[...] emphasizes globalization as a multisided cultural intermingling that is not relayed through the merging of two 'opposites'— for example, Asia and the United States — but through the compilation of heterogeneous national, racial, and cultural components all in one site, the Matacão. (LEE, 1999, p. 239)

The use of magical realism in Yamashita's novel becomes a powerful tool for expressing both critique and a denouncement of the global environmental crisis through a localized lens. The fictional place, Matacão, situated in the heart of the Amazon jungle, emerges as a crucial element in the narrative. This locale holds a raw material with the potential to revolutionize society, as elucidated in the novel:

The Matacão, scientists asserted, had been formed for the most part within the last century, paralleling the development of the more common forms of plastic, polyurethane and styrofoam. Enormous landfills of nonbiodegradable material buried under virtually every populated part of the Earth had undergone tremendous pressure, pushed over farther into the lower layers of the Earth's

mantle. The liquid deposits of the molten mass had been squeezed through underground veins to virgin areas of the Earth. The Amazon Forest, being one of the last virgin areas on Earth, got plenty. (YAMASHITA, 1990, p. 202)

In the novel, Matacão's significance lies not only in its mystical properties but also in the potential it holds to reshape societal norms. This fictional locale mirrors the very real threats faced by the Amazon rainforest, a region grappling with deforestation, resource exploitation, and the broader consequences of global environmental degradation.

Yamashita skillfully uses magical realism to amplify the environmental critique embedded in the narrative. The fantastical elements surrounding Matacão create a vivid and memorable backdrop, allowing readers to connect with the ecological message on a deeper level. This technique invites readers to reflect on the urgency of preserving local environments, particularly those as ecologically vital as the Amazon, while simultaneously acknowledging the broader global implications.

Through Matacão, Yamashita underscores the interconnectedness of local and global environmental challenges. The raw material found in this fictional place, with its transformative potential, becomes emblematic of the delicate balance between human progress and ecological sustainability. Because the material is inside the Amazon forest, besides being a meeting point between individuals of different cultural origins, both nationally and internationally, another dichotomy challenged is the global / local. For Simal, this is an important achievement for Ecocriticism, since it

represents the overcoming of the initial studies focused, according to her, on the local dimension.

Through the Arc of the Rainforest constitutes an apt illustration of the recent developments in environmental studies, which, as mentioned earlier, not only rehearse the movement from the local to the global, but also broadened the concept of what we mean by 'nature' and 'environment'. As a good exponent of the global shift sketched above, Yamashita's novel features an international cast of characters who end up meeting at a globalized national locale: Brazil. (SIMAL, 2010, n.p.)

This trend also assists in illustrating environmental effects on a worldwide scale, for although the disaster may be specifically delimited within a territorial perimeter, its consequences are not limited to that space. As is exemplified in the novel in question. This fact helps to understand one of the theses of this paper, the after-effects of necropolitics do not only affect the targets of these policies, but inevitably, even those responsible for it, even if at a later time.

The author's use of magical realism transcends the boundaries of a singular story, extending its impact to prompt contemplation on the real-world implications of environmental crises. In this way, Yamashita's narrative approach not only critiques anthropocentrism but also functions as a call to action. By using magical realism to frame the environmental crisis within a local context, she compels readers to consider the broader implications of their actions on a global scale. The fantastical elements of *Matacão* serve as a literary device that invites readers to engage with the urgency of environmental conservation and to recognize the significance of local ecosystems in the face of a looming global crisis.

NECROPOLITICS

The term “necropolitics” was coined in 2003 by the black philosopher, political scientist and university professor Achille Mbembe, from Cameroon. In his homonymous essay, the author problematizes the notion of biopower and biopolitics originally thought by Michel Foucault, for him, the notion of governmentality should be focused on its subjective dimension, since for “men are the ones who are governed” (2008a, p. 164). In this sense, the power of government is perceived precisely in humanity.

Foucault’s concept of biopower, as explained by Mbembe, operates within a framework regulated by racism. Foucault goes on to coin the term “State racism,” contending that racism is the conduit through which the function of killing is exercised in a system centralized around biopower (FOUCAULT, 1999). This underscores the idea that racism plays a pivotal role in shaping the mechanisms by which power is wielded, particularly in the context of regulating and controlling life and death within a society.

In a normalizing society, race or racism is the precondition that makes killing acceptable. When you have a normalizing society, you have a power which is, at least superficially, in the first instance, or in the first line a biopower, and racism is the indispensable precondition that allows someone to be killed, that allows others to be killed. Once the State functions in the biopower mode, racism alone can justify the murderous function of the State. (FOUCAULT, 1999, p. 256)

In continuation of this line of thought, philosopher Michel Foucault identifies Nazism as a pivotal source of racism. According

to Foucault, Nazism extends its reach to the very fabric of life it manages, safeguarding, ensuring, and cultivating existence in strictly biological terms. It establishes a chilling parallelism between the sovereign right to kill, encompassing not only external entities but even its own populace: “the field of life it manages... absolutely coextensive with the sovereign right to kill anyone, meaning not only other people but also its own people” (1999, p. 260). This characterization paints Nazism as not just a racist state but, in Foucault’s words, “an absolutely racist State, an absolutely murderous State, and an absolutely suicidal State” (1999, p. 260).

From this vantage point, Achille Mbembe constructs his criticism, diverging from Foucault’s perspective. For Mbembe, the origins of racism do not solely lie in Europe; instead, they trace back to the colonies administered by European states, coupled with the apartheid regime. The Cameroonian philosopher, challenging conventional narratives, posits that the roots of racism are deeply embedded in the colonial projects executed by European powers. In this critical reframing, the colonies become crucibles where racist ideologies are not only developed but also actively employed as tools of domination. For the Cameroonian philosopher,

if the relations between life and death, the politics of cruelty, and the symbolics of profanity are blurred in the plantation system, it is notably in the colony and under the apartheid regime that there comes into being a peculiar terror formation I will now turn to. The most original feature of this terror formation is its concatenation of biopower, the state of exception, and the state of siege. Crucial to this concatenation is, once again, race. (MBEMBE, 2003, p. 22)

Mbembe's argument distinguishes between biopower and necropolitics by highlighting the significance of the state of siege and the state of exception. These states, according to him, play a crucial role in normalizing the right to kill within the framework of neoliberalism, akin to their function during colonization and apartheid. The perpetuation of a constant state of terror becomes a mechanism by which power operates outside legal confines, giving rise to what Mbembe (2003) terms a "war without end". This perpetual state of terror, characterized by a warlike atmosphere sans a declared war, is the outcome of the intricate interweaving of the state of exception and the state of siege, ultimately leading to the normalization of death, a phenomenon referred to as necropolitics.

It is noteworthy that within the context of neoliberalism, racism, primarily suffered by black individuals, undergoes a process of universalization. As a consequence, this colonial logic of exploitation transforms into an administrative tool in contemporary societies. Silvio Almeida, a Brazilian philosopher, underscores the universality of racism within neoliberalism. In this framework, racism transcends its historical confines and becomes an administrative mechanism wielded in contemporary societal structures. The implications of this universalization point towards a critical examination of how colonial ideologies persist and manifest in the administrative and power structures of modern societies. In the reading of the Brazilian philosopher Silvio Almeida:

[...] racism gains its own contours in neoliberalism, a stage of capitalism in which as in no other time the fusion between merchandise, desire and death was experienced. [...] Neoliberal governance is necropolitics, a neoliberalism (Mbembe, 2020).

Necropolitics is the form of exercise of sovereignty that is founded on the expansion of the colonial logic, given that the reproduction of the objective and subjective conditions of economic life is established with the constant depreciation of material life, with the imprisonment of desire in the form of merchandise and with the financialization of all areas of life. (ALMEIDA, 2021, p. 9, personal translation)²

In the article “Reflections in times of COVID-19 on necropolitics from the epidemiological bulletins of the Ministry of Health”, the scholars Alan de Jesus and André de Oliveira SenaMelo point to how, especially in Brazil, the pandemic caused by covid impacted the Brazilian population differently depending on their socioeconomic background, as well as their ethnicity. In their words, “[...] when translating the author’s thought to the current Brazilian conjuncture, we can affirm that the federal government, holder of power, exercises this power to guarantee which lives and dictate the deaths of which individuals” (JESUS; MELO, 2020, p. 257, personal translation)³.

By delving into data from various Brazilian communities, the researchers draw attention to a direct correlation between necropolitics and the government’s approach to the coronavirus within the country. The assertion implies that the power dynamics

2 [...] o racismo ganha contornos próprios no neoliberalismo, etapa do capitalismo em que como em nenhum momento experimentou-se a fusão entre mercadoria, desejo e morte. [...] A governabilidade neoliberal é a necropolítica, um neoliberalismo (MBEMBE, 2020). A necropolítica é a forma de exercício da soberania que se funda na expansão da lógica colonial, tendo em vista que a reprodução das condições objetivas e subjetivas da vida econômica se estabelece com a constante depreciação da vida material, com o aprisionamento do desejo na forma de mercadoria e com a financeirização de todos os âmbitos da vida (ALMEIDA, 2021, p. 9).

3 “[...] quando transladar o pensamento do autor para a conjuntura brasileira atual, podemos afirmar que o Governo federal, detentor de poder, exerce esse poder para garantir quais vidas e ditar as mortes de quais indivíduos” (JESUS; MELO, 2020, p. 257).

at play in Brazil, particularly wielded by the federal government, play a pivotal role in determining not only which lives are prioritized but also in dictating the fates of individuals in terms of life and death. This observation underscores the intertwined relationship between political power and the differential impact of the pandemic, emphasizing how systemic issues such as socioeconomic disparities and ethnicity intersect with public health crises, resulting in varying outcomes for different segments of the population.

By executing an institutional and purposeful strategy to spread the coronavirus, the Bolsonaro government has made Brazil one of the most affected countries by COVID-19 in the world. In the light of Mbembe, the necropolitics of killing or letting live and who exercises this right are imperative points to address the current situation of barbarism that Brazil is going through today. (JESUS; MELO, 2020, p. 257, personal translation)⁴

This statement is endorsed by records that showed that in São Paulo, in its first semester dealing with the virus, among its population, white and brown-skinned people accounted for the largest number of infected people; however, the mortality rate was higher among colored and black people. For the researchers, this demonstrated that,

[...] when the State is not killing black populations directly, through police action - a state agent - it does so by managing the distribution of resources in the fight against the pandemic, in the resources

4 Ao executar estratégia institucional e proposital de propagação do coronavírus, o Governo Bolsonaro fez do Brasil um dos países mais afetados pela COVID-19 no mundo. À luz de Mbembe, a necropolítica de matar ou deixar viver e quem exerce esse direito são pontos imperativos para nos debruçarmos sobre a atual conjuntura de barbárie pela qual o Brasil passa hoje (JESUS; MELO, 2020, p. 257).

reallocated to the SUS⁵, in social assistance, through emergency aid, and all the difficulties and lack of information, thus creating conditions that potentiate necropolitics over certain parts of society. (JESUS; MELO, 2020, p. 257, personal translation)⁶

The discussion surrounding the term necropolitics, as well as its repercussions evident during the pandemic in Brazil, is intricately connected to the analysis of the novel under consideration. In Yamashita's work, particularly in its final segment where the consequences of uncontrolled mineral exploitation take a devastating toll, a concerning indifference prevails even in the face of widespread death. J.B., the figure at the helm of the transnational company GGG, appears unaffected by the environmental devastation, illustrated vividly by the statement: "Not only birds died, but every sort of small animal, livestock, insects and even small children who had run out to greet the planes unknowingly" (YAMASHITA, 1990, p. 202). This narrative thread mirrors the real-world implications discussed by Jesus and Melo, highlighting the callousness and disregard for life that characterizes both fictional and real instances of necropolitical actions.

In fact, even in the face of the chaos and the death of so many, when asked by his partner about the measures to reverse the situation, his position is extremely driven by capitalist desires for profits: "J.B. could not convince Michelle that birds reproduced on

5 SUS stands for Sistema Único de Saúde, the Brazilian Health System that is free for the whole population.

6 [...] quando o Estado não está matando as populações negras de maneira direta, por meio da ação policial - agente estatal - o faz gerindo a distribuição de recursos no combate à pandemia, nos recursos realocados para o SUS, na assistência social, por meio do auxílio emergencial, e todas as dificuldades e falta de informação, criando assim condições que potencializa a necropolítica sobre determinadas partes da sociedade (JESUS; MELO, 2020, p. 257).

a production line were ultimately more valuable to mankind. ‘Just think of the jobs we would create’” (YAMASHITA, 1990, p. 204).

Indeed, in the face of chaos and widespread death, J.B.’s response is emblematic of capitalist motives, prioritizing profit over environmental and human well-being. When questioned about measures to address the situation, his stance reflects a deeply ingrained capitalist ideology: “J.B. could not convince Michelle that birds reproduced on a production line were ultimately more valuable to mankind. ‘Just think of the jobs we would create’” (YAMASHITA, 1990, p. 204).

J.B.’s behavior, although fictional, resonates with a posture identified by both Foucault and Mbembe in their critiques of neoliberalism. According to Mbembe, neoliberalism brings about a profound transformation in the relationship between individuals and the market. The new subject, as described by Mbembe, is a prisoner of desire, deriving pleasure from reconstructing their private life as marketable merchandise. This subject is a neuroeconomic entity, governed by the dual concerns of biological reproduction and the enjoyment of worldly possessions. In this context, the individual seeks to regulate their behavior in accordance with market norms, evolving into a ‘human-thing,’ ‘human-machine,’ ‘human-code,’ and ‘human-in-flux’ (MBEMBE, 2017).

Mbembe’s insights illuminate the impact of neoliberalism, particularly influenced by digital technologies, on shaping human behavior. The human psyche becomes entangled with the desire to commodify and sell one’s own life. In light of these reflections, the fragility of contemporary life becomes apparent, easily jeopardized

in exchange for economic favor. This paradoxical prioritization of the economy over life underscores the symbiotic relationship between the two, emphasizing that the economy itself is unsustainable without the foundation of human existence.

The character J.B., for example, at the height of his inner despair, realizing that his efforts not only to save his enterprise but his own reputation and status seemed to have been in vain, decides to end his own life. In a moment of maximum tension,

[...] he laughed hysterically, walked to the gaping edge to the gaping edge of that twenty-three-floor plexiglass corporate structure and threw himself over. The spongy nature of the Matacão below did not save him. Some people later speculated that he might have used his golden parachute, but Jonathan B. Tweep, unlike poor Gilberto, had always known the truth. All the parachutes were made of Matacão plastic. (YAMASHITA, 1990, p. 208)

Ironically, amid the global pandemic, political figures, particularly in Brazil, were observed delivering speeches against social isolation, prioritizing economic considerations even in the face of a highly contagious and deadly disease without a cure or vaccine. Former Brazilian president Jair Bolsonaro, a prominent example, consistently emphasized, “The economy cannot stop. We have to produce a lot of things. Our food production can’t stop either” (FEDERAL, 2020).

This stance extended beyond political leaders to encompass influential businessmen who, during the pandemic, were willing to jeopardize lives, including those of their subordinates. In their speeches, they reinforced the notion that life would be rendered

meaningless without a thriving economy, seemingly asserting that the very existence of life depended on economic prosperity rather than the reverse. This behavior, prominently showcased during the tumultuous times of the COVID-19 pandemic in 2020, however, had roots that predated the crisis. Strikingly, such sentiments and actions appear to have been anticipated within literature, exemplified in the prescient narrative of *Through The Arc of The Rainforest*. The novel foreshadows the sacrificial mindset where economic imperatives take precedence over human well-being, eerily mirroring the real-world events that unfolded during the unprecedented challenges brought by the pandemic.

FINAL CONSIDERATIONS

In conclusion, the discussions led by philosophers such as Mbembe and Foucault on the manifestations of neoliberalism in social spheres provide valuable insights, yet a noticeable void exists regarding the environment within this discourse. This gap is more than a scholarly omission; it represents a critical blind spot in understanding the intricate challenges facing the contemporary world.

The normalization of human death for economic privilege compounds another pressing issue—disregard for environmental conservation. In a world historically shaped by hierarchical views influenced by Christian beliefs, humanity has often perceived itself as the master of the environment. However, contemporary times witness a disturbing trend where nature is considered expendable when it threatens economic interests, despite overwhelming evidence of environmental crises.

Novels like *Through the Arc of The Rainforest* serve as illuminating windows into the intrinsic role of nature. The narrative underscores that without responsible conservation or thoughtful exploitation, the consequences extend far beyond the perspectives of those orchestrating necropolitical orders.

In our interconnected world, where the actions of one country reverberate in the economies of others, and the destruction of one ecosystem ripples through others, a global perspective is imperative. The prevailing political stance, categorizing certain communities as “disposable” while endorsing natural exploitation, demands scrutiny. It is a stark reminder that, in an ecosystem and interconnected world, survival is intertwined — each component reliant on the health and balance of the whole.

Literature emerges as a powerful instrument for navigating these complex issues. The equilibrium it offers stems from its unique ability to reimagine and reorganize the world through its narrative structures. Candido’s (2011) assertion that literature communicates perspectives on reality, even if fictional, resonates, as it organizes not only the reader’s spirit but also the world itself. The bridging function of literary texts fosters a humanizing effect by exposing readers to diverse worldviews.

While the novel discussed in this article may not explicitly dissect the environmental consequences of neoliberalism or the unforeseen fallout of necropolitics, it assumes a post facto role as a catalyst for meaningful discussions, especially when viewed through the lens of Ecocriticism. Through the lens of fictionality and the enchanting allure of magical realism, the narrative breathes

life into everyday issues that, although normalized and often overlooked, emerge with striking prominence within the literary realm, capturing the undivided attention of the individual. Thus, literature, with its inherent capacity to engage and provoke, stands as a beacon guiding us through the complexities of our world and inspiring reflections on the interconnectedness of humanity and the environment.

REFERENCES

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. Necropolítica e Neoliberalismo. *Caderno Crh*, [S.l.]. Universidade Federal da Bahia, v. 34, p. 1-9, 29 nov., 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.9771/ccrh.v34i0.45397>. Acesso em: 10 jan. 2024.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 5. Ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, p. 171-193, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Society Must Be Defended: lectures at the college de france*. New York: Pan Books, 1976. Disponível em: https://archive.org/stream/01.MichelFoucaultSocietyMustBeDefended/01.%20Michel%20Foucault%20-%20Society%20must%20be%20defended_djvu.txt. Acesso em: 10 jan. 2023.
- FOUCAULT, M. *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GARRARD, Greg. *Ecocriticism*. Routledge: New York, 2004.
- GLOTFELTY, Cheryl; FROMM, Harold (Eds.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University Of Georgia Press, 1996.
- GLOTFELTY, Cheryl. Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. In: GLOTFELTY, Cheryl; FROMM, Harold. *Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, p. 25-33, 2005.
- GOVERNO FEDERAL. “Economia não pode parar”, diz Bolsonaro ao setor produtivo brasileiro. Mar., 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/planalto/pt-br/acompanhe-o-planalto/noticias/2020/03/economia-nao-pode-parar-diz-bolsonaro-ao-setor-produtivo-brasileiro>. Acesso em: 01 jan. 2024.

JESUS, Alan de; MELO, André de Oliveira Sena. Reflexões em tempos de COVID-19 sobre a necropolítica a partir dos boletins epidemiológicos do ministério da saúde. *METAXY: Revista Brasileira de Cultura e Políticas em Direitos Humanos*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 3, n. 1, p. 255-267, jan./jun., 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metaxy>. Acesso em: 10 jan. 2024.

LEE, Rachel C. Asian American Cultural Production in Asian-Pacific Perspective. *Boundary*, v. 2, n. 26, p. 231-254, 1999.

MBEMBE, Achille. *Necropolitics*. Translated by Libby Meintjes. Duke University Press, p. 11-40, 2003.

MBEMBE, Achille. *Critique of Black Reason*. Duke University Press, 2017. Available at: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ku/detail.action?docID=4813517>. Accessed on: 10 Jan. 2024.

MONASTERSKY, Richard. Anthropocene: the human age. *Nature*, [S.l.], v. 519, n. 7.542, p. 144-147, mar., 2015.

SIMAL, Begoña. The Junkyard in the Jungle: transnational, transnatural nature in karentiyamashita's through the arc of the rain forest. *Journal Of Transnational American Studies*, [S.l.], v. 2, n. 1, p. 1-26, mar., 2010. Available at: <http://dx.doi.org/10.5070/t821006992>. Accessed on: 10 Jan. 2024.

YAMAGUCHI, Kazuhiko. Magical Realism, Two Hyper-Consumerisms, and the Diaspora Subject in Karen Tei Yamashita's Through the Arc of the Rain Forest. *The Journal of the American Literature Society of Japan*, n. 4, p. 1-35, Feb., 2006. Available at: https://www.jstage.jst.go.jp/article/englishalsj/2005/4/2005_KJ00009046297/_article. Accessed on: 10 Jan. 2024.

YAMASHITA, Karen Tei. *Through the Arc of the Rainforest*. Coffee House Press: Minneapolis, 1990.

07

KENTOSHI E O APOCALIPSE ATÔMICO¹

Pedro Sasse

Pedro Sasse

Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Atualmente é professor substituto do departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Instituto de Letras da UFF.

Fez pesquisa de pós-doutorado intitulada “A estrutura da narrativa criminal”, na UFF, sob supervisão da Prof.^ª Carla de Figueiredo Portilho e “O caráter intermediático dos gêneros da ficção popular: horror, ficção científica e narrativa criminal”, na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, sob supervisão da Prof.^ª Maria Cristina Ribas.

É membro dos Grupos de Pesquisa (CNPq) “Escritos Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal”, “Estudos do Gótico” e “Distopia e contemporaneidade”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7219234746540444>.

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

Resumo: Conforme o mundo avança em um caminho cada vez mais incontornável na direção de uma crise climática irreversível, vemos popularizarem-se ficções apocalípticas e pós-apocalípticas que se propõem a imaginar as consequências extremas do Antropoceno nas condições de vida do nosso planeta. No entanto,

1 Título em língua estrangeira: “*Kentoshi and the atomic apocalypse*”.

não é a primeira vez que a ficção experimenta uma intensa produção de obras do gênero. Ao longo do século XX, sobretudo após o ataque de Hiroshima e Nagasaki, produzimos por décadas uma ficção apocalíptica dedicada a pensar a recém-descoberta capacidade do homem de aniquilar o planeta de forma mais rápida e fulminante: por meio das bombas atômicas. Enquanto o fim da Guerra Fria levou a um progressivo abandono dessa temática na ficção, o trágico acidente de Fukushima, ao menos localmente, trouxe à superfície certos traumas nacionais que encontraram novamente na ficção uma forma de refletir sobre os horrores do apocalipse nuclear. Uma dessas obras é o romance *Kentoshi* (献灯使), de Yoko Tawada, publicado em 2014 e posteriormente traduzido para o inglês como *The Last Children of Tokyo*, ainda sem edição em português. Pretendemos, assim, colocar em diálogo o romance de Tawada com a tradição dos apocalipses atômicos, analisando os caminhos que a autora escolheu para retomar a reflexão sobre esse tema na cultura japonesa.

Palavras-chave: Apocalipse. Japão. Nuclear. Trauma. Distopia.

Abstract: As the world advances on an increasingly unavoidable path towards an irreversible climate crisis, we see the popularization of apocalyptic and post-apocalyptic fictions that aim to imagine the extreme consequences of the Anthropocene on the living conditions of our planet. However, this is not the first time that fiction has experienced an intense production of works in this genre. Throughout the 20th century, especially after the attacks on Hiroshima and Nagasaki, we produced for decades apocalyptic fiction dedicated to contemplating mankind's newly discovered ability to annihilate the planet more quickly and devastatingly: through atomic bombs. While the end of the Cold War led to a progressive abandonment of this theme in fiction, the tragic

accident of Fukushima, at least locally, brought certain national traumas to the surface that once again found in fiction a way to reflect on the horrors of the nuclear apocalypse. One such work is the novel “Kentoshi” (献灯使) by Yoko Tawada, published in 2014 and later translated into English as “The Last Children of Tokyo,” still without a Portuguese edition. We intend, thus, to engage in a dialogue between Tawada’s novel and the tradition of atomic apocalypses, analyzing the paths that the author chose to resume the reflection on this theme in Japanese culture.

Keywords: Apocalypse. Japan. Nuclear. Trauma. Dystopia.

A animação *Akira* (1992), de Katsuhiro Otomo, sem dúvida uma das maiores referências da ficção distópica japonesa, escolhe como cena inicial para a obra a explosão de uma bomba atômica no centro de Tóquio. A sequência retoma claramente o trauma de Hiroshima e Nagasaki, deslocando para o futuro o marcante evento do passado japonês. A história, no entanto, não é sobre essa explosão ou a geração que a experimenta diretamente, mas sobre o mundo que, tal qual uma infecção, cresce a partir da chaga aberta deixada pela bomba. Uma geração degenerada e sem esperança de futuro cresce nesse espaço de caos e desigualdade, distraído-se com o consumo e com as drogas para ignorar os horrores do que há a sua volta. *Neon Genesis Evangelion* (1995-1996), de Hideaki Anno, segue padrão semelhante: um incidente cataclísmico denominado de segundo impacto devasta boa parte do mundo — novamente reencenando o trauma atômico — e, da mesma forma, a história não se concentrará no incidente em si e na geração que o viveu, mas nos jovens do mundo apocalíptico que se ergueu a partir dessa situação, tentando sobreviver em um mundo radicalmente diferente daquele conhecido por seus antepassados.

Vemos, em ambos os casos, como o imaginário distópico/apocalíptico japonês foi marcado por esse constante retorno a Hiroshima e Nagasaki, o que representa não só como esse trauma marca a sociedade japonesa nas gerações posteriores ao pós-guerra, como persiste um medo de que tal horror volte a recair sobre o povo nipônico. O que, até recentemente, era uma apreensão projetada na ficção ganha, contudo, trágicos contornos de realidade diante de um novo incidente nuclear em 2011, as explosões na usina de Fukushima. Desencadeado por um potente terremoto e uma conseqüente tsunami de quase 15 metros de altura, o desastre é o único evento no mundo a ser classificado com o nível sete na Escala Internacional de Eventos Nucleares junto com Chernobyl.

A liberação de resíduos nucleares levou à criação de uma zona de exclusão com 20 quilômetros de raio, deslocando nesse processo mais de cem mil moradores da região, que já se encontravam em situações calamitosas pelos efeitos do terremoto e do tsunami e que, posteriormente, enfrentaram preconceito nas regiões para as quais foram deslocados. Estima-se que serão necessárias mais de três décadas para reabilitar o meio-ambiente na região, envolvendo o gasto de bilhões de dólares em limpeza de material radioativo cujo destino traz insegurança para a população: o despejo no mar.

Não é de se estranhar que, diante de tal evento cataclísmico, o imaginário japonês seja novamente alimentado de horrores nucleares, que vão tomando forma na ficção distópica pós-Fukushima, como bem analisado por Theresa Deichert em “A Dystopia Called Fukushima? Sono Sion’s *The Whispering Star* and the Post modern Apocalypse”. Nessa esteira, buscamos analisar

Kentoshi (献灯使) (2014), da autora japonesa Yoko Tawada, romance distópico/apocalíptico também diretamente influenciado pelo acidente de Fukushima.

Centrado na vida de Yoshiro, um idoso morador das periferias de Tóquio e seu pequeno bisneto Mumei, o romance é situado em um futuro próximo no qual uma catástrofe nuclear não só tornou a capital japonesa inabitável como causou danos severos à saúde das gerações nascidas durante e depois do evento. Por outro lado, aqueles que precedem o cataclismo parecem gozar de uma longevidade indeterminada, mantendo o vigor e a saúde mesmo em idades muito avançadas — como é o caso do protagonista, com mais de cem anos de idade. Se, em *Akira*, o incidente nuclear serve de abertura para uma extrema americanização da vida japonesa, em *Kentoshi* veremos o oposto: diante das reações do mundo ao evento, o governo japonês opta pelo fechamento das fronteiras, que, acompanhado de um curioso abandono progressivo da alta tecnologia, leva o país a um retorno simbólico à era Tokugawa, no século XVII. Tanto a catástrofe nuclear como o retorno a um passado pré-moderno, no entanto, não são signos de fácil interpretação.

Por um lado, a catástrofe nuclear, que, na tradição da ficção apocalíptica leva a cenários de grande desolação e horror, é trazida em *Kentoshi* como um cataclismo muito mais sutil e silencioso, cujos efeitos não abalam drasticamente a civilização, ainda que altere indelevelmente seu destino. Por outro, esse retorno ao passado pré-moderno, um *topos* do gênero desde sua origem no século XIX (SASSE, 2021), não explora as fantasias de libertação do realismo capitalista tal como propõe Mark Fisher (2009), mas é visto como uma condição de opressão mantida arbitrariamente pelo governo.

Proponho, aqui, dessa forma, uma leitura de *Kentoshi* que o enquadre, por um lado, na tradição das narrativas apocalípticas e pós-apocalípticas ocidentais centradas em cataclismos nucleares, mostrando como o trauma do bombardeio de Hiroshima e Nagasaki e a conseqüente corrida atômica na Guerra Fria alimentaram o imaginário geral a desenvolver a primeira causa humana para o fim da vida na Terra. Por outro, tento entender como *Kentoshi* dialoga com a produção japonesa de narrativas do gênero, partindo de sua própria relação com a ideia de apocalipse, cuja linearidade, a princípio, foge das visões de mundo da cultura japonesa. Espero, com isso, que *Kentoshi* não seja visto apenas como uma resposta alegórica ao incidente de Fukushima, mas como um romance em profundo diálogo com décadas de produções voltadas para pensar os impactos mais drásticos da energia nuclear em nosso planeta.

O MUNDO DAS CINZAS

Em 1815, o Monte Tambora, na Indonésia, atingiu o pico de uma atividade vulcânica intensa iniciada três anos antes. A erupção, cujo índice de atividade vulcânica foi de sete pontos em uma escala de zero à oito — sendo considerada assim a maior erupção registrada pela História —, não só afetou drasticamente o raio de sua explosão, mas trouxe conseqüências que puderam ser sentidas em todo o planeta. O ano de 1816, devido aos efeitos causados pela ejeção massiva de enxofre na atmosfera, foi denominado “O ano sem verão”, com uma onda de frio sentida em todo o planeta. Na Europa, a temperatura atingida no verão foi a mais baixa num período de aproximadamente 250 anos (Schurer *et al*, 2019, p. 1), causando perdas catastróficas na agricultura e levando a uma das

maiores crises de subsistência vividas pelo continente em tempos modernos. O acúmulo das substâncias na atmosfera também levou a uma mudança perceptível na iluminação atmosférica, como podemos ver amplamente nas pinturas da época (HUBBARD, 2023). O impacto do evento no imaginário servirá de gatilho para uma das primeiras obras apocalípticas seculares da literatura inglesa, o poema *Darkness*, composto por Lord Byron. Nele, o poeta descreve a queda da civilização e o desaparecimento progressivo da vida na Terra diante da súbita morte do Sol.

O trauma causado por eventos de grande magnitude, capazes de afetar não grupos isolados, mas cidades ou nações inteiras, senão o mundo como um todo, será um dos maiores combustíveis para a produção de narrativas pós-apocalípticas na modernidade. O conceito de trauma, a princípio, é, no entanto, aplicado a indivíduos, não grandes grupos, pessoas que, ao passarem por situações extraordinárias, podem adquirir uma sensação profunda de ruptura com a forma como suas vidas eram vividas até então:

As percepções de perigo, caos e uma crise de significado substituem sentimentos anteriores de segurança. Traumas desse tipo incluem, por exemplo, confrontar a morte súbita de uma criança ou cônjuge, ser vítima de estupro por um amigo ou conhecido, ou ser diagnosticado com o vírus da AIDS. Esses são eventos traumáticos no sentido de que ocorreu uma fratura nas vidas que homens e mulheres construíram. (NEAL, 2017, p. 3, tradução nossa²)

2 No original: “Perceptions of danger, chaos, and a crisis of meaning replace previous feelings of safety and security. Such traumas include, for example, confronting the sudden death of a child or a spouse, being raped by a friend or an acquaintance, or being diagnosed as having the AIDS virus. These are traumatic events in the sense that a fracture has occurred in the lives that men and women have built”.

No entanto, em certos casos, a origem desse evento traumático não é de natureza individual, mas coletiva, podendo atingir, assim, até mesmo uma nação inteira. Arthur G. Neal, em *National trauma and collective memory* (2017) aponta que, nesses casos, o papel que, no trauma individual, a memória exerce será transferido para a consciência coletiva. Assim como nos traumas individuais, não é possível simplesmente ignorar ou esquecer esses eventos: suas causas e consequências permanecem sendo revividas pelo povo afetado, e tentativas de reprimir essas memórias apenas as fazem retornar na forma de ansiedade ou desespero.

Como bem aponta Seligman-Silva (2002), o trauma — sobretudo oriundo de eventos extremos, como a experiência do Holocausto — traz, contudo, um paradoxo: ao mesmo tempo a necessidade de narrá-lo, como uma forma de processar o ocorrido e, assim, superá-lo, e a dificuldade senão impossibilidade de dar conta de seus horrores por meio da — limitada — linguagem. A literatura — assim como outras formas artísticas de construção de narrativas —, nesse sentido, servirá não raramente de mediação desse impasse. Para o autor:

A literatura está na vanguarda da linguagem: ela nos ensina a jogar com o simbólico, com suas fraquezas e artimanhas. Ela é *marcada* pelo “real” — e busca caminhos que levem a ele, procura estabelecer vasos comunicantes com ele. Ela nos fala da vida e da morte que está no seu centro — vide Blanchot... — do visível e de sua moldura que não percebemos no nosso estado de vigília e de constante *Angst* — diante do pavor do contato com as catástrofes externas e internas. (2002, p. 145)

A ficção pós-apocalíptica serve, assim, muitas vezes como um meio eficaz para processar esse “real” em algo digerível. Vale

lembrar, aqui, de como *Ensaio sobre a cegueira* e outros romances distópicos e pós-apocalípticos voltaram à lista de mais lidos e mais vendidos durante a recente pandemia de covid-19³, levando, posteriormente, a uma explosão de filmes e séries de TV no gênero, da adaptação televisa do romance *Estação onze*, de Emily St. John Mandel, em 2021, até a adaptação do aclamado jogo *The Last of Us*, em 2023.

Neal, em seu livro, se dedica a analisar os muitos traumas nacionais pelos quais os EUA teriam passado em sua história: a grande depressão, o ataque de Pearl Harbor, a guerra do Vietnã etc. Entre elas, em um capítulo dedicado ao medo do comunismo e, conseqüentemente, à Guerra Fria, Neal desenvolve um tópico chamado “Sobrevivendo à guerra nuclear” (*Surviving nuclear war*) que nos dá o caminho para pensar em uma das maiores influências no imaginário pós-apocalíptico do século XX.

Podemos destacar três eventos cruciais para suscitar o trauma coletivo global representado pela era atômica, separados entre si por aproximadamente duas décadas. O primeiro deles sem dúvida foi a primeira aplicação real do poder destrutivo da energia atômica nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki. Se, obviamente, seu efeito enquanto trauma coletivo foi infinitamente maior para os japoneses, de alguma maneira o mundo inteiro sentiu o abalo que tal ataque representava para o futuro da civilização humana em um século marcado pela perene e ominosa sombra da guerra.

3 ‘Ensaio Sobre a Cegueira’ vira best-seller durante a pandemia. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/ensaio-sobre-a-cegueira-dispara-em-vendas-durante-a-pandemia>. Acesso em: 18 dez. 2023.

Diante da possibilidade de destruição nuclear em larga escala, o imaginário social se viu alimentado por terríveis possibilidades de futuro que já não mais representavam uma continuidade na linha do progresso civilizatório, mas um retorno à barbárie trazida por um cataclismo de larga escala. Como bem lembra Neil, nesse tipo de evento:

As fronteiras entre a ordem e o caos, entre o sagrado e o profano, entre o bem e o mal, entre a vida e a morte tornam-se frágeis. As pessoas, tanto individual quanto coletivamente, veem-se adentrando um território desconhecido. As esperanças e aspirações centrais das vidas pessoais são temporariamente suspensas, substituídas pelos medos e ansiedades mais sombrios. Simbolicamente, o tempo ordinário parou: o Sol não brilha, os pássaros não cantam, e as flores não florescem. (2007, p. 5, tradução nossa⁴)

Criam-se, assim, no imaginário, as condições ideais para a formulação de cenários pós-apocalípticos, que, no campo da ficção, concretizem os piores prognósticos trazidos pelos traumas do real. Ainda que os primeiros exercícios imaginativos do uso bélico de poder nuclear antecedam os bombardeios reais, mostrando como a energia nuclear já começava a surgir como ameaça no horizonte das expectativas do mundo — Em 1939, no quase perdido romance de ficção científica *The Death Guard*, de Philip George Chadwick, vemos o uso de bombas atômicas ao lado de outras extrapolações tecnológicas, como gases elétricos e soldados híbridos —, é

4 No original: “the boundaries between order and chaos, between the sacred and the profane, between good and evil, between life and death become fragile. People both individually and collectively see themselves as moving into uncharted territory. The central hopes and aspirations of personal lives are temporarily put on hold, replaced by the darkest of fears and anxieties. Symbolically, ordinary time has stopped: the sun does not shine, the birds do not sing, and the flowers do not bloom”.

apenas após o bombardeio que vemos proliferarem-se histórias apocalípticas e pós-apocalípticas que tomam a guerra nuclear como ponto de partida.

Menos de um ano após o bombardeio que finaliza simbolicamente a Segunda Guerra Mundial, a NBC lançou uma série radiofônica, em julho de 1946, chamada *The Fifth Horseman*, título que fazia referência ao surgimento de um novo cavaleiro do apocalipse, o poder atômico. Composta por oito episódios mais ou menos independentes, a série imaginava como a tensão nuclear inaugurada por Hiroshima e Nagasaki poderia culminar em uma guerra nuclear de aniquilação mundial, dedicando um dos episódios a um cenário pós-apocalíptico de inverno nuclear marcado pela fome e miséria.

No mesmo ano é publicado *Mr. Adam*, romance pós-apocalíptico de Pat Frank — o autor retornará ao tema, no fim da década de 50 com *Alas, Babylon* — que imagina um acidente em uma usina nuclear que leva à esterilização de toda a raça humana, com exceção de um homem que se encontrava em uma mina tão funda que não foi afetado pela misteriosa radiação que havia condenado o planeta, tornando-o, assim, um novo Adão para o mundo, no retorno, como veremos posteriormente, ao tradicional tema do último homem (ROSENFELD, 2021).

A criação, em 1947, do Relógio do Juízo Final pelo comitê de organização do *Bulletin of the Atomic Scientists*, simbolizando o quão próxima a humanidade estava de sua extinção, é um forte sintoma da centralidade que a ideia do apocalipse exerceu na época e exerceria ao longo da década seguinte, uma das mais intensas

em produções de ficção apocalíptica atômica, com obras como o romance *Shadow of the Hearth* (1950), de Judith Merrill, narrando a situação de uma família após uma série de bombardeios atômicos em Nova York; o filme *Five* (1951), de Arch Oboler, centrado nos únicos cinco sobreviventes de uma guerra nuclear; o filme *Captive Woman* (1952), de Stuart Gilmore, tematizando o típico retorno a tempos pré-modernos da ficção pós-apocalíptica (SASSE, 2023) em uma Nova York medieval pós-Terceira Guerra Mundial; o romance *The Chrysalids*, de John Wyndham, também representando uma sociedade que retorna a um estágio civilizatório pré-moderno após uma guerra nuclear; *On the Beach*, romance de Nevil Shute de 1957 adaptado dois anos depois para o cinema, centrado na vida do que parece o último grupo de sobreviventes de uma guerra nuclear mundial, na Austrália, tendo que lidar com a angústia da morte iminente com a chegada da onda radioativa no país; e, talvez o mais conhecido da lista, *A Canticle for Leibowitz* (1959), de Walter M. Miller Jr., também centrado num retorno à barbárie, narrando diferentes recortes históricos de um mundo pós-apocalíptico, das ruínas áridas deixadas pela guerra nuclear até a recuperação, séculos mais tarde, das capacidades tecnológicas humanas que levam, inevitavelmente a outra guerra nuclear, numa visão cíclica da História.

A intensificação na produção da ficção apocalíptica acompanha o aumento da tensão na produção de armamento atômico durante a Guerra Fria, encontrando seu clímax no começo da década de 60. Chegamos assim, inevitavelmente, ao segundo ponto central na construção desse trauma global: a Crise dos Mísseis em Cuba. Como Neal frisa, nesse evento:

Por alguns dias em outubro de 1962, houve uma perturbadora possibilidade de que a vida humana neste planeta fosse extinta em questão de dias. Não houve nenhum episódio anterior na história do mundo em que as apostas fossem tão altas e o destino do mundo estivesse nas mãos de tão poucos. A fibra moral da própria sociedade foi questionada com o possível uso de armas nucleares para a destruição da civilização. A crise intrometeu-se na consciência cotidiana e temporariamente trouxe à tona perspectivas inimagináveis para a condição humana. A continuidade da vida em sociedade de uma geração para a próxima parecia duvidosa. O desejo por paz e tranquilidade temporariamente se colocou em contraste com a possibilidade de aniquilação. (2017, p. 30, tradução nossa⁵)

Para o autor, essa experiência ímpar foi responsável pela consolidação de um imaginário apocalíptico nuclear que se veria refletido na ficção da época, sem, no entanto, citar efetivamente as obras que teriam sido resultantes diretas dessa experiência (NEIL, 2017, p. 87). A verdade é que, no entanto, comparados à década anterior, os anos 60 não parecem representar um aumento significativo no ritmo de produção de ficções do gênero. De fato, apesar de a crise ocorrer na década de 60 e haver, obviamente, um número considerável de obras sendo produzidas no gênero, se acompanharmos o relatório do Relógio do Juízo Final, a década

⁵ No original: “For a few days in October 1962 there was a disturbing possibility that human life on this planet would be extinguished within a matter of days. There had been no previous episode in the history of the world in which the stakes were so high and the fate of the world in so few hands. The moral fiber of society itself was called into question with the possible use of nuclear weapons for the destruction of civilization. The crisis intruded into everyday consciousness and temporarily brought into focus unthinkable prospects for the human condition. The continuity of social life from one generation to the next seemed doubtful. The desire for peace and tranquility came to be temporarily juxtaposed against the possibility of annihilation”.

de 60, em comparação com os anos anteriores, é vista com um — cauteloso — otimismo. No ajuste de 1960, é a primeira vez que o relógio, em vez de avançar, retrocede na sua contagem regressiva em direção à meia-noite. Os cinco minutos de volta simbólica no tempo retornam os ponteiros para sua posição original, de 1947. Não era uma posição necessariamente tranquilizadora, mas sem dúvida o era muito mais do que os dois minutos que separavam simbolicamente o mundo de seu fim no ajuste de 1953. No editorial de 1960 do *Bolletín of the Atomic Scientists*, vemos as justificativas desse retorno, destacando o avanço das relações diplomáticas entre os EUA e a União Soviética e o comprometimento da comunidade científica global em afastar o mundo do belicismo. O editorial termina em tom de esperança:

Aqui estão os sinais de que um afastamento do caminho da política de poder tradicional está se tornando psicologicamente possível. Não duvidamos de que, até o momento, a corrente principal dos eventos políticos ainda é dominada pelo pensamento tradicional e pela inércia das instituições estabelecidas. Os contornos de uma nova comunidade mundial são apenas vagamente discerníveis por trás da estrutura tradicional de uma humanidade dividida. No entanto, em reconhecimento a esses novos elementos promissores no cenário mundial, estamos movendo o ‘relógio do juízo final’ na capa do Boletim alguns minutos para trás da meia-noite. Ao fazer isso, não estamos sucumbindo a um otimismo fácil, gerado por uma mudança no clima de nossas relações diplomáticas com a União Soviética, ou pela exaltação gerada pelos contatos pessoais dos líderes das grandes potências e suas visitas a diferentes países do mundo. Queremos expressar,

com essa mudança, nossa crença de que uma nova força coesiva entrou no jogo de forças que moldam o destino da humanidade e está tornando o futuro do homem um pouco menos sombrio. (BULLETIN OF THE ATOMIC SCIENTISTS, 1960, p. 6, tradução nossa⁶)

Apesar da redução da tensão no clima geral, a produção de ficção apocalíptica continua seu ritmo, com obras como o filme *Panic in the Year Zero*, de Ray Milland, lançado poucos meses antes da crise; o romance *Triumph*, de Phillip Wylie, em 1963; *Dr. Strange love or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, de Stanley Kubrick, em 1964, baseado no romance *Red Alert* (1958), de Peter George; o polêmico romance *Farnharm's Freehold* (1964), de Robert A. Heinlein; *Davy* (1965), de Edgar Pangborn — que continua em uma série de romances pelos próximos dez anos; o *pseudo-documentário* da BBC *The War Game* (1966), de Peter Watkins; o filme *In the Year 2889* (1967), de Larry Buchanan; e o ciclo de contos e graphic novel *A Boy and his Dog* (1969), de Harlan Ellison⁷.

6 No original: “These are the signs that a turning away from the path of traditional power policy is becoming psychologically possible. We do not doubt that, as of now, the mainstream of political events is still dominated by traditional thinking and by the inertia of established institutions. The outlines of a new world community are but vaguely discernible behind the traditional structure of divided humanity. Nevertheless, in recognition of these new hopeful elements in the world picture, we are moving the ‘clock of doom’ on the Bulletin’s cover a few minutes back from midnight. In doing so, we are not succumbing to a facile optimism, engendered by a change in the climate of our diplomatic relations with the Soviet Union, or to the exhilaration engendered by the personal contacts of the leaders of the great powers and their visits to different countries of the world. We want to express in this move our belief that a new cohesive force has entered the interplay of forces shaping the fate of mankind, and is making the future of man a little less foreboding”.

7 Vale mencionar que fora do eixo anglófono produções do gênero também existiam, como o filme francês *La Jetée*, de Chris Marker; ou o filme tcheco *Konec srpna v Hotelu Ozon* (O final de agosto no hotel Ozon), de Jan Schmidt, em 1967. O Brasil, que tem sua segunda onda de ficção científica na década de 80, produz em 1981 o filme *Abriço nuclear*, de Roberto Pires.

De finais da década de 60 até o começo da década de 70, o otimismo do Relógio do Juízo final continua a crescer, atingindo 12 minutos para a meia-noite em 1972. É uma época em que parece haver uma queda na produção da ficção apocalíptica atômica, até que, em 1975, há um novo boom de lançamentos, com a adaptação fílmica de *A boy and his Dog*, de L. Q. Jones; o filme *The Noah*, de Daniel Bourla; e o romance *Z for Zachariah*, de Robert C. O'Brien. A retomada do gênero pode estar relacionada a um novo incremento na tensão entre as potências, com o ajuste do relógio em menos 3 minutos em 1974 devido ao fracasso das políticas de controle nuclear, e, sobretudo, a operação Smiling Buddha, o primeiro teste nuclear feito por uma nação fora do conselho permanente de segurança das Nações Unidas, na Índia.

O relógio continuará avançando até chegar, em 1984, ao seu ponto mínimo desde 1953, faltando três minutos para a meia-noite, justificado pela crescente quebra nas negociações entre as superpotências nucleares. Apenas dois anos mais tarde, um catastrófico desastre nuclear marcará o terceiro grande trauma mundial sobre os perigos atômicos: o acidente da usina de Chernobyl. Sendo o maior acidente nuclear já registrado pela história, a emissão de radiação foi 400 vezes superior às bombas de Hiroshima e Nagasaki combinadas, levando a morte direta ou indireta de dezenas de pessoas e a problemas de saúde e impactos ecológicos cuja extensão sequer somos capazes de medir com precisão.

A década de 80 é, assim, marcada por um forte retorno à temática nuclear, com o emblemático lançamento de *Mad Max*

2⁸, de Geoge Miller, em 1881 — e depois o três, em 1985 —; a longa série de romances *The Surviva list*(1981-2019), de Jerry Ahern; o filme *Battletruck*⁹ (1982), de Harley Cokliss; o filme *Testament* (1983), de Lynne Littman, que se une a *The Day After*, de Edward Hume, no mesmo ano, e *Threads*, de Mick Jackson, no ano seguinte, em uma série de filmes que, no caminho oposto à fantasia excêntrica de George Miller, buscavam uma retratação cientificamente realista de um apocalipse nuclear; uma adaptação fílmica de *Z for Zachariah* (1984) produzida pela BBC; o romance *The Postman* (1985), de David Brin, posteriormente adaptado para o cinema (1997), com direção e atuação de Kevin Costner; e o romance *The Gate to Women's Country*, de Sheri S. Tepper; entre muitos outros filmes, livros, jogos e séries televisivas.

Nesse ponto, gostaríamos de destacar uma importante produção dos anos 80 que, vindo de fora do eixo tradicional do gênero, conseguiu grande penetração no mercado ocidental, se tornando uma das primeiras animações orientais a ganhar tal relevância, e consolidando seu assento permanente no campo das referências da cultura pop mundial: *Akira*, de Katsuhiro Otomo, lançado em 1988¹⁰. Junto com *Kaze no Tani no Naushika (Nausicaä do vale do vento)*, lançado quatro anos antes, de Hayao Miyazaki, obra também pós-apocalíptica que, metaforicamente remete a um

8 O primeiro filme da série, ainda que distópico, é situado antes do holocausto nuclear que marca os demais filmes da franquia até hoje.

9 Lançado no ano seguinte ao segundo *Mad Max*, é o primeiro de muitos similares que embarcarão na onda da fantasia *oil punk* criada por George Miller, como *I nuovibarbari*, de Enzo G. Castelari, de 1983.

10 Vale destacar que a animação é baseada no homônimo mangá, também de Katsuhiro Otomo, lançado entre 1982 e 1991. No entanto, é sua versão cinematográfica que alcançará o grande público, tornando-se uma amplamente parodiada referência visual e temática no campo da cultura pop.

holocausto nuclear, *Akira* é uma produção distópica que claramente se propõe a pensar o trauma da bomba na sociedade japonesa, o que podemos ver de forma inequívoca na primeira cena do filme, uma explosão nuclear em Tóquio.

Figura 1 – Explosão nuclear em Tóquio



Fonte: *Akira*, de Katsuhiro Otomo (1988).

A sociedade representada em *Akira* cresce, então, na chaga aberta deixada pela explosão, uma Tóquio corrompida pela ocidentalização, degeneração moral, violência juvenil, uso de drogas, consumismo exacerbado e escalada da desigualdade. Nele, Tetsuo Shima, adolescente membro de uma violenta gangue de motociclistas entrará em contato, durante um acidente de moto, com crianças utilizadas em um experimento do governo. Tal evento desencadeia nele alterações físicas e psicológicas, dotando-o de poderes paranormais. Capturado pelo governo para estudo, Tetsuo se revolta, tornando-se cada vez mais poderoso, e, conforme busca Akira, o experimento original, em uma espécie de jornada pela verdade, traz o caos e a destruição para Tóquio. O filme encerra com um novo cataclismo, a mesma explosão atômica que inicia a

narrativa a encerra, trazendo consigo, dessa vez, no entanto, um dilúvio purificador, capaz de limpar a cidade de toda a corrupção e violência, deixando um novo mundo para seus sobreviventes.

Figura 2 – Tóquio inundada



Fonte: *Akira*, de Katsuhiro Otomo (1988).

Se as tensões nucleares trazidas por Chernobyl e o acirramento da guerra fria na década de 80 trouxeram à superfície o trauma da bomba quatro décadas após o incidente, o mesmo ocorrerá em 2011, com o acidente de Fukushima, que, assim como o fim de *Akira*, traz a união da ameaça atômica e do dilúvio ao imaginário apocalíptico japonês. Ainda que vivêssemos, à época, um contexto bem menos intenso em relação às ameaças atômicas, o súbito retorno de uma crise nuclear foi suficiente para fazer retornar à luz o medo apocalíptico, agora por uma geração que não testemunhou diretamente o trauma original.

O acidente de Fukushima servirá de alimento para que Yoko Tawada, anos mais tarde, publique *Kentoshi* — traduzido na versão

inglesa por *The Last Children of Tokyo*, sem relação com o título original —, um romance pós-apocalíptico que toma como cataclismo central um acidente nuclear que torna Tóquio, capital e cidade mais populosa do Japão, inabitável. Vale notar como, diferente do que vemos na imensa maioria das narrativas pós-apocalípticas de cataclismos atômicos, em *Kentoshi* a destruição não tem origem bélica, mas em um acidente resultante da exploração do homem de uma matriz energética extremamente instável. Com isso, podemos, talvez, identificar duas tendências da ficção pós-apocalíptica contemporânea: por um lado, a ideia de uma guerra total, da qual sairíamos com um mundo devastado, parece ter cada vez menos espaço no imaginário, apontando para — mesmo em um contexto problemático, com as recentes guerras russo-ucraniana e israeli-palestina — uma maior confiança em uma relativa paz global; por outro, um reforço aos eco apocalipses, que apontam para um fim da vida na Terra causado pela má administração dos recursos e da preservação do meio ambiente, levando a desertificação, extinção animal, alta poluição, problemas de saúde etc.

Acompanhamos, no romance, a vida de Yoshiro, um idoso de mais de cem anos, e seu bisneto Mumei, uma das crianças nascidas após o evento. Sem que grandes explicações científicas sejam oferecidas — de forma que, muitas vezes, aproxima o romance do realismo mágico —, a radiação afeta os dois protagonistas de forma muito distinta: os idosos, em *Kentoshi*, se tornam cada vez mais vigorosos e longe vivos, de forma que a ideia de aposentadoria é abandonada e pessoas com 90 ou mais anos ainda trabalham; já as crianças sofrem efeitos graves de degeneração celular causada pela radiação, tendo sérios problemas de formação corporal e absorção

de nutrientes, com qualidade e expectativa de vida baixíssimas. Como é comum nos ecoapocalipses, não estamos diante de um romance *pós-apocalíptico stricto sensu*: a civilização ainda não ruiu, mas, se alterou drasticamente¹¹ diante das condições precárias de vida, com extinção animal em massa, escassez de alimentos — ainda que não muita —, alto desemprego e problemas de saúde causados pela radiação.

Antes, no entanto, de prosseguir a análise de *Kentoshi*, é importante pensarmos a presença da ficção pós-apocalíptica na cultura japonesa.

MOSTRAR O SILÊNCIO

Não há, originalmente, na cultura japonesa, um mito de fim, como vemos no apocalipse cristão, no *ragnarok* nórdico, no *frashokereti* zoroastriano ou a purificação de Kalki entre os hindus (Tanaka, 2011, p. 43). Dessa forma, é, sobretudo da influência cristã trazida pelos navegantes portugueses e, depois, holandeses e ingleses, ao território japonês que vem o atual entendimento de apocalipse na cultura do país, que batiza esse fim de mundo de *mokushi* (黙示), união dos kanjis 黙, que significa silêncio, e 示, utilizado para designar o ato de mostrar algo. Combinados, significam, como o grego *αποκάλυψις*, revelação, desvelamento.

Segundo Motoko Tanaka (2011), que dedicou sua pesquisa de doutorado a entender o imaginário apocalíptico japonês, é apenas com a chegada do budismo no Japão, no período Heian (séc. XI-XII),

11 Como *Parábola do semeador*, de Octávia Butler, *Faca de água*, de Paolo Bacigalupi ou a trilogia *Maddadão*, de Margareth Atwood — mas, nesse caso, apenas antes do cataclismo pandêmico criado por um dos personagens —, *Kentoshi* se alinha a uma tendência cada vez mais clara de obras eco apocalípticas, que tematizam o declínio da civilização, em vez de suas ruínas completas, como víamos, no geral, nos apocalipses atômicos.

que vemos uma noção escatológica de fim circulando no país. Tal noção vinha por meio da divisão das eras no budismo de acordo com a relação de proximidade dos homens com o Dharma, sendo a era *mappō* aquela em que o distanciamento seria completo, uma época de conflito, ignorância e corrupção que levaria ao fim — ainda que cíclico — das coisas. Por mais que tenham se difundido na sociedade até a era Meiji (séc. XIX):

[e]sses movimentos apocalípticos japoneses pré-modernos não foram suficientemente poderosos para se tornarem uma ideologia revolucionária capaz de reformar a sociedade. Isso pode ser porque a visão de mundo tradicional japonesa valoriza o presente como ele é, ou pode ser porque as pessoas simplesmente esperavam as renovações naturais de condições sociais estagnadas que a visão cíclica do tempo pressupõe. Em qualquer caso, apesar de ser adotado por vários movimentos sociais, o pensamento apocalíptico não teve um impacto sociocultural poderoso no Japão pré-moderno. (Tanaka, 2011, p. 45-46, tradução nossa¹²)

A entrada na era Meiji, momento em que o Japão volta a abrir suas fronteiras para o mundo depois de quase 200 anos de autoisolamento durante o período Edo, será o momento em que a ficção apocalíptica e pós-apocalíptica de fato conseguirá espaço na sociedade japonesa. Tanaka reforça a necessidade de uma ideia de futuro para que as fantasias apocalípticas possam

12 No original: “these premodern Japanese apocalyptic movements were not powerful enough to become a revolutionary ideology which could reform society. This may be because the traditional Japanese worldview values the present as it is, or it may be because people simply expected the natural renewals of stagnant social conditions that the cyclical view of time presupposes. In either case, despite being taken up by various social movements apocalyptic thought did not have a powerful sociocultural impact in premodern Japan.

florescer na cultura do Japão, ideia essa que será trazida pela modernidade ocidental que começa a penetrar no território após o isolamento (2011, p. 46). Se, no período anterior, a alteridade social era representada, em uma situação de isolamento, entre os agentes políticos locais, os daimiôs — senhores de terras — em oposição aos servos, a reabertura do país e o fim do xogunato deslocam essa alteridade para o ocidente, que é, nesse momento, tanto um objeto de desejo, pelas inovações tecnológicas trazidas, quanto uma ameaça as tradições e costumes do povo japonês. Segundo Tanaka:

De fato, para os intelectuais da era Meiji, a tarefa de preservar as tradições japonesas ao mesmo tempo em que incorporavam o pensamento e as tecnologias ocidentais era um desafio imponente. Eles enfrentavam o dilema de conciliar a japonesidade com a modernidade (ocidentalização) para manter pelo menos parte de sua identidade tradicional. Assim como os romances *junbungaku* foram fortemente influenciados pelo tema da modernização e pela nova subjetividade japonesa, a ficção apocalíptica no período Meiji também passou a abranger uma ampla variedade de temas influenciados pelo influxo de culturas estrangeiras, especialmente a ocidental. A tensão entre preservar raízes culturais e abraçar influências modernas desempenhou um papel significativo na formação do cenário intelectual e literário dessa época. (2011, p. 47, tradução nossa¹³)

13 No original: “it was a daunting task for Meiji intellectuals to maintain Japanese traditions while importing Western thought and technologies; their challenge was to reconcile Japaneseness and modernity (Westernization) in order to keep at least part of their traditional identity. Just as *junbungaku* novels were strongly influenced by the theme of modernization and the new Japanese subjectivity, apocalyptic fiction in the Meiji period also came to encompass a wide variety of themes influenced by the influx of foreign, particularly Western culture”.

Longe de uma preocupação pontual, o binômio cultura japonesa e cultura ocidental continuará acompanhando o imaginário japonês. Como já vimos, *Akira* utiliza como um dos elementos centrais na construção de seu espaço distópico uma forte ocidentalização naquilo que há de pior nela. Em *Kentoshi*, a construção do cenário também lida com essa preocupação, mas de uma forma distinta. Como antes mencionado, há na tradição da ficção pós-apocalíptica, certa recorrência da idealização de um retorno ao passado pré-moderno por meio do cataclismo, simplificando muitas das mazelas que a modernidade trouxe ao mundo (SASSE, 2023). Da mesma forma, em *Kentoshi* esse deslocamento ao passado pré-moderno se dá no retorno da política de fechamento de fronteiras da era Edo, período anterior a modernização do Japão.

O próprio nome do romance aponta para esse jogo: Yoshiro, protagonista da narrativa junto a seu neto Mumei, tem um romance não finalizado: “Ken-to-shi, Emissário para China, ele o chamou, seu primeiro e único romance histórico” (Tawada, 2018, s.p.). O nome *kentōshi* é uma referência aos emissários enviados à China da dinastia Tang durante os séculos VII, VIII e XIX com o objetivo de trazer para o Japão um pouco da cultura externa. Anova situação de isolamento vivida no romance de Tawada, leva a que alguns membros da sociedade — como Yoshiro e sua ex-mulher — se reúnam em uma organização clandestina cujo intuito é enviar crianças ilegalmente para fora do país como emissários, não para trazer informações de volta ao Japão, mas para levar a situação do país e de suas crianças para ser estudada no resto do mundo.

Ainda que a ideia de uma narrativa apocalíptica seja antiga na cultura ocidental, a ficção pós-apocalíptica, enquanto gênero

delineado, tampouco surge no ocidente antes que a visão de futuro tivesse se secularizado. Se, para o mundo pré-moderno cristão, o apocalipse representava um necessário, esperado e mesmo desejado fim para o plano terreno, conforme a idade moderna se afasta do imaginário religioso, esse imaginário apocalíptico se distancia de um evento metafísico que encerra a vida mundana e passa a ser representado na forma de desastres variados capazes de, não necessariamente encerrar a vida na Terra, mas aniquilar os pilares da civilização moderna. É o que imagina Mary Shelley em *The Last Man* (1826), considerado uma das primeiras obras de ficção pós-apocalíptica (Hicks, 2016, p. 4), ou Richard Jefferies em *After London* (1885).

Yasuo Nagayama (2001), um importante nome na crítica da ficção científica japonesa, elenca em *Natsukashii mirai* (“Futuro nostálgico”), algumas obras que compõem as primeiras aparições do gênero no país: um romance japonês de fato e duas traduções de obras ocidentais. Segundo Tanaka, essa primeira onda é influenciada, sobretudo, pela crescente popularidade da astronomia no país na virada para o século XX, em que a modernização das tecnologias de observação celeste alimentou profundamente o imaginário ocidental sobre o nosso universo.

Em *Sekai metsubo* (“A destruição do mundo”), romance de 1898 escrito por Nakagawa Kajo, vemos, assim, um apocalipse causado pela chegada de um grande cometa à Terra, do qual se salvam apenas um pequeno grupo de cientistas que escapa em um foguete, testemunhando assim o fim da civilização. Já em “Ankokusei” (“Planeta sombrio”), tradução do conto “The End of the World” (1903) do popular astrônomo Simon Newcomb, foi

publicado em 1905 no Japão, trazendo a história de um planeta fora de órbita que entra em rota de colisão com o Sol. Novamente, cientistas constroem uma forma de evitar o fim, por meio, desta vez, de um bunker nas profundezas do planeta, retornando depois à superfície para reconstruir a sociedade. Em 1923, o romance *La Fin du Monde* (1893), de Camille Flammarion, também ganha tradução para o japonês, passando a se chamar *Konoyo wa ika nishite owaruka* (“Como esse mundo terminará?”). Nesta narrativa, o fim do mundo — de forma muito semelhante ao que veremos em 1895 com *The Time Machine*, de H.G. Wells — vem apenas milhares de anos no futuro, com o inevitável esfriamento do nosso Sol e, posteriormente, a morte do nosso próprio universo. Tanaka conclui que essa primeira onda apocalíptica pré-guerra, que estava:

Direcionando-se a homens que enfrentavam uma crise de identidade provocada pela modernização inevitável e inescapável, serviu como uma ferramenta para escapar da total obliteração na forma de modernização e ocidentalização, uma maneira de fugir da realidade de uma sociedade que se moderniza rapidamente. (2011, p. 51, tradução nossa¹⁴)

Se, como vimos, os bombardeios de Hiroshima e Nagasaki tiveram um forte impacto no imaginário apocalíptico do ocidente, para o Japão, que permanece o único país do mundo a ter experimentado em primeira mão um ataque nuclear, os efeitos foram muito mais devastadores. Tanaka lembra como, em questão de número de mortes e destruição imediatos, as bombas atômicas

14 No original: “targeting men who were facing an identity crisis brought about by inevitable and inescapable modernization, functioned as a tool to escape total obliteration in the form of modernization and Westernization, a way to escape the reality of a rapidly modernizing society”.

não representaram necessariamente uma novidade. O bombardeio de Tóquio em março de 1945, o mais devastador da história, fez mais de 90 mil mortos em uma única noite sem usar poder atômico. No entanto, o impacto psicológico das armas nucleares eleva em muito o trauma causado e, conseqüentemente, sua influência no imaginário. Além disso, é importante lembrar que, para além do trauma em si, o bombardeio nuclear continua se fazendo presente mesmo num nível biológico, uma vez que a contaminação por radiação prossegue afetando os sobreviventes, chamados no Japão de *hibakusha*, e seus descendentes.

Márcio Seligman-Silva (2002), lendo o trabalho de Werner Bohleber, reforça como há, muitas vezes, uma lacuna entre o acontecimento traumático e a elaboração de seu testemunho. Dessa forma, muitas vezes, são as gerações futuras ao evento que acabam elaborando discursos sobre o trauma herdado:

Sobretudo nas famílias em que os pais se protegeram do trauma negando-o e se recusando a falar dele, as crianças receberam de modo inconsciente os fatos, relacionando-os com ele via fantasia e — dentro de um esquema mítico-repetitivo — ‘agindo’. Em certos casos, a identificação com o sofrimento do país levou ao que já foi denominado de ‘*teléscopage*’ de duas ou até três gerações. (2002, p. 141)

No plano do trauma nacional, o mesmo pode ocorrer, e, como vimos no caso de *Akira*, gerações do pós-guerra ainda mantinham vivo no imaginário o trauma de seus antecessores. Tanaka aponta como a sociedade japonesa fica tão atônita diante da experiência da derrota absoluta e da conseqüente ocupação do território por

forças estadunidenses que é preciso um grande intervalo de tempo até que tal experiência possa ser transformada em narrativa, o que começa a ocorrer, na ficção, nos anos 60.

A mais popular das obras da chamada *Genbaku bungaku* — “literatura da bomba atômica”, gênero centrado na representação das causas, da experiência e das consequências do bombardeio no Japão — é, talvez, *Kuroi Ame* (“Chuva negra”), escrita por Masuji Ibusee publicada em 1966. O romance — levado aos cinemas no mundialmente premiado filme homônimo de Imamura Shohei, em 1988 — se baseia em diários de sobreviventes para retratar de forma realista os horrores de Hiroshima e Nagasaki, sendo até hoje utilizado nas escolas como uma maneira de os alunos se aprofundarem no assunto. No plano da ficção especulativa, temos, em 1962, o curioso *Utsukushii hoshi* (“Bela estrela”), de Yukio Mishima, uma história sobre uma família de ascendência alienígena em um confronto sobre a destruição da Terra que dialoga com o clima da Guerra Fria no momento. *Dai-Yon Kamyōki* (1958-1959), traduzido para o inglês como *Inter Ice Age 4*, de Kobo Abe, considerado um dos primeiros romances completos de ficção científica japonesa (BOLTON, 2002), por mais que fuja da temática atômica de forma direta, lida com as tensões identitárias do pós-guerra imaginando um mundo eco apocalíptico a partir do derretimento das calotas polares e os conflitos causados por uma engenharia genética que busca criar humanos adaptados à vida marítima.

Vemos que esses romances apocalípticos e pós-apocalípticos japoneses não só são alimentados pelo trauma do bombardeio, mas que inevitavelmente revivem a angústia da ameaça atômica conforme se intensifica a Guerra Fria. A partir dos anos 90, ainda que

a ameaça nuclear começa a se distanciar de uma efetiva realidade na política global, a narrativa japonesa apocalíptica continua dialogando com o tema. Entre os exemplos dados por Tanaka de sua presença na cultura popular, há um espaço considerável para uma das mais influentes séries de animação do país no mundo, *Neon Genesis Evangelion*, de Hideaki Anno.

Assim como *Akira*, *Evangelion* toma como ponto de partida um incidente catastrófico — conhecido como “segundo impacto” —, que praticamente destruiu a Antártica e matou metade da população da Terra. Causada por falhas humanas na experimentação com poderes instáveis de criaturas alienígenas adormecidas na Terra, o cataclismo dialoga diretamente com Chernobyl. As consequências no cenário mundial decorrentes do impacto levam a mudanças climáticas e crises políticas, que culminam em uma guerra nuclear entre Índia e Paquistão. A guerra aumenta suas proporções e, em dado momento, uma bomba nuclear é lançada em Tóquio, resultando na morte de meio milhão de civis. A história, no entanto, de forma semelhante a *Akira*, se passa em uma geração seguinte a esses eventos, um mundo pós-cataclísmico, que luta, ao mesmo tempo, para recuperar-se dos danos deixados pela guerra e impedir que as criaturas estudadas do segundo impacto — alienígenas monstruosos chamados anjos — consigam causar um novo cataclismo.

É curioso pensar como dois dos mais relevantes e influentes exemplos da ficção pós-apocalíptica japonesa, *Akira* e *Evangelion*, lidam com o tema de uma forma diferente do que vemos tradicionalmente na tradição ocidental do gênero. Se observamos exemplos típicos do gênero na ficção ocidental, como *The Postman*

(1985), de David Brim, *A estrada* (2006), de Cormac McCarthy, ou a série *Mad Max*, de George Miller, os cataclismos são responsáveis por reduzir a civilização para além de um ponto de retorno. Uma vez que isso ocorre, seus danos são tão extensos, que o mundo moderno é varrido e um pré-moderno surge de suas cinzas, ainda que se alimentando dos refugos da modernidade que ruiu. Nos dois casos japoneses, notamos duas diferenças fundamentais: primeiro, o cataclismo nuclear, ainda que devastador, não é suficiente para varrer a civilização, que persiste, ainda que severamente alterada pelas consequências do evento; segundo, a ameaça representada pelo cataclismo não é dissolvida após o evento, mas persiste como uma sombra no horizonte, retornando inevitavelmente ao fim de ambas as obras.

Podemos propor, como hipótese, que, sendo o único país atacado por uma bomba atômica, e, logo, o único país a sobreviver a tal ataque, o cataclismo nuclear não assume, nessa ficção, as proporções apocalípticas plenas que encontraremos na ficção ocidental. São apocalipses locais, que concentram seu horror em um recorte no espaço e tempo, e que, mesmo mudando o rumo do mundo, não são suficientes para aniquilar a civilização. Reproduzem, assim, a trajetória traumática do Japão, que precisa, ao mesmo tempo, recuperar-se do trauma do bombardeio e conviver com as expectativas de uma nova e maior ameaça de aniquilação mundial. E quando pensamos que tal ameaça já está fora de cogitação, a natureza acaba tragicamente recuperando o trauma na forma de um tsunami capaz de vencer as piores expectativas dos engenheiros e causar o acidente nuclear de Fukushima, o segundo pior da História.

Kentoshi, assim como os exemplos anteriores, enfrenta um apocalipse localizado. Um acidente nuclear destrói, novamente, Tóquio, que serve nos três casos como símbolo da civilização que se perde, mas o Japão persiste, tentando se reerguer nas ruínas do acidente. As consequências do acidente são, aqui, de dois tipos: por um lado, diretamente ligadas ao evento, por outro, decorrentes de movimentações políticas suscitadas por ele.

Dessa forma, entre os impactos diretos, estão as mutações dos idosos, agora longe vivos e vigorosos e de uma juventude cada vez mais problemática e frágil. Por um lado, essa tensão etarista pode ser encontrada em obras da ficção distópica ocidental, como vemos no clássico *Laranja mecânica* (1962), de Anthony Burgess, em que a alteridade da juventude é retratada de forma monstruosa, como vemos em *Akira* e, que, em *Kentoshi*, recai sobre o neto de Yoshiro, Tomo, pai de Mumei. Tomo não tem interesse pelos estudos formais, é viciado em apostas, e abandona Mumei com o avô sem ter interesse na criança. No entanto, no caso japonês, há um agravante nessa visão da juventude: a perda de identidade notada em uma juventude cada vez mais ocidentalizada. Se vemos isso em *Akira* facilmente pela moda, pelas músicas e mesmo pelas pichações nos muros, em *Kentoshi* as referências são um pouco mais sutis. Em determinado momento, questionado sobre o que gostava de fazer da vida pelo avô, Tomo responde “Comprar. Jogar. Beber” (TAWADA, 2018, s.p., tradução nossa¹⁵), que, ditos nessa sequência em japonês, indicam especificamente pagar por prostituição, jogar em apostas e embriagar-se. Yoshiro implica com o neto, dizendo que os verbos vieram sem seus objetos, e, ironicamente, Tomo

15 No original: “Buying. Throwing. Drinking”.

complementa com objetos inofensivos mas, de clara influência ocidental: “Eu compro *comics*, eu jogo *baseball* e eu bebo chocolate quente” (TAWADA, 2018, s.p., tradução nossa¹⁶).

Por outro lado, a representação sobretudo da infância na ficção pós-apocalíptica costuma diferir bastante dessa visão negativa projetada na juventude distópica. Se observarmos, por exemplo, *A estrada*, o filho do protagonista, nunca nomeado na história, representa o pilar de sensibilidade que impede o pai de reificar-se diante do ambiente hostil. Representações semelhantes serão vistas em *Mad Max 2* e *3*. A criança não raramente simboliza, nessas histórias, o novo mundo que surge das ruínas do passado pré-apocalíptico. Em obras mais pessimistas, isso pode carregar um sinal negativo, de uma selvageria inata, popularizada, talvez, por *Lord of the flies* (1954), de William Golding, mas já vista antes em obras pós-apocalípticas como *The Scarlet Plague* (1912), de Jack London, e posteriormente em *The Memoirs of a Survival* (1974), de Doris Lessing. O mais recorrente, no entanto, é que essa infância represente tanto a âncora de humanidade dos adultos que precisam protegê-las quanto a esperança de que, pertencentes a uma geração pós-cataclísmica, serão as únicas capazes de guiar o mundo a um lugar melhor. Em *Akira*, essa é a função das crianças utilizadas como experimentos pelo governo, sobretudo o homônimo Akira, que, na obra, assumirá um papel messiânico. Já em *Evangelion*, os únicos capazes de fundir as almas com os híbridos robóticos monstruosos construídos para proteger o mundo de um novo impacto são as crianças, revelando seu papel especial naquele cenário.

16 No original: “I buy comics, I throw baseballs, and I drink hot chocolate”.

No caso japonês, esse papel ainda parece mais ambíguo, uma vez que as crianças que simbolizam esse potencial e pureza, pagam um alto preço por isso. Em *Akira*, são conservadas em um estado artificial infantil, com corpos cada vez mais degenerados pelo efeito dos remédios que controlam seus poderes; em *Evangelion*, o processo de união mental com as criaturas híbridas e a própria experiência da guerra têm efeitos devastadores sobre a psique das crianças.

Em *Kentoshi*, Tawada mantém essa ambiguidade que simboliza a infância pós-apocalíptica no Japão. Por um lado, Mumei traz consigo esse caráter especial das crianças pós-apocalípticas. Em diversos momentos da obra, Yoshiro percebe a sensibilidade extraordinária da criança:

Mumei tinha uma habilidade assombrosa de ler os pensamentos das pessoas. Isso assustava Yoshiro às vezes, da forma como ele não apenas percebia o humor geral de uma pessoa, mas realmente parecia ler suas mentes, como se estivesse lendo um livro. (TAWADA, 2018, s.p., tradução nossa¹⁷)

Essa sensibilidade, no entanto, é paga com um alto preço. Mumei, assim como qualquer outra criança daquela geração, estava fadada a uma morte jovem, por degeneração celular causado pela radiação. Desde criança, vemos a fraqueza muscular e a fragilidade dos ossos, que vai progredindo até o ponto em que Mumei, já adolescente ao final do livro, precisa usar cadeira de rodas, tem movimentos limitadíssimos e suas funções vitais são parcialmente mantidas por aparelhos tecnológicos — uma das únicas tecnologias

17 No original: “Mumei had an uncanny ability to read people’s thoughts. It spooked Yoshiro sometimes, the way he didn’t just sense a person’s general mood, but actually seemed to read their minds, as if he were reading a book”.

que continuam funcionando num país que havia abandonado computadores, carros e celulares.

O preço final, para Mumei, será enfim, a morte, em uma tocante cena em que ele e Suiren, outra emissária, levando com esforço seus corpos até a beira-mar, fazem planos impossíveis sobre o futuro, até que, longe de seus aparelhos, a morte inevitavelmente chega. A morte de Mumei, ao final, simboliza o retorno do apocalipse, que, como vimos anteriormente, também ocorre em *Akira* e *Evangelion*. O tema do retorno edênico, em que um casal sobrevive ao cataclismo e se torna responsável por dar continuidade à vida humana é um tropo do gênero visto pelo menos desde o romance *The Purple Cloud* (1901), de M. P. Shiel e o filme dinamarquês *Verdens Undergang* (1916), traduzido para o inglês como “The Endofthe World”, de August Blom.

Figura 3 – Novos Adão e Eva



Fonte: *Verdensundergang* (1916), August Blom.

Por outro lado, igualmente popular é o tema anti-edênico, ou seja, o tropo do último homem ou do último casal. É o que faz

Jean-Baptiste Cousin de Grainville em 1805 com *Le Dernier Homme*, narrando a história de Omegarus, último homem de um futuro em que a habilidade humana de se reproduzir está desaparecendo, e Syderia, última mulher fértil do planeta. O que poderia ser um novo Éden, no entanto, é evitado por um Adão amaldiçoado a testemunhar sua prole maldita ao longo do tempo, encarregado, agora, de convencê-los a não procriar e, assim, encerrar a jornada humana na Terra. Dada a circulação da obra na Inglaterra da época, é possível aventar a hipótese de que o livro tenha inspirado seu homônimo inglês, *The Last Man* (1926), de Mary Shelley, que apesar de diferente no desenrolar do enredo, não deixa de guardar semelhanças temáticas, e o já mencionado poema “Darkness”, de Lord Byron.

Em *Kentoshi*, ainda que Mumei e Suiren não sejam de fato o último casal, eles simbolizam um futuro impossibilitado pelas mutações causadas pelo acidente nuclear. Uma vez que a geração de seus netos e bisnetos parece incapaz de viver o suficiente para se reproduzir, os idosos, como o amaldiçoado Adão de *Le Dernier Homme*, permanecem, como testemunhas de um mundo em vias de extinção. Seguindo os versos finais do poema *The Hollow Man*, de T.S. Eliot, se o começo do fim foi inaugurado por um “bang” — a catástrofe nuclear —, o real apocalipse é o discreto “whimper” do envenenamento radioativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais que nossa atenção, aqui, tenha sido concentrada nos aspectos apocalípticos do romance, vale dizer que não é esse o foco da própria narrativa. Em artigos anteriores (SASSE, 2021), eu me dedico as estruturas mais típicas dos enredos de obras pós-

apocalípticas, em enredos que passam por típicas situações como sobreviver ao caos da queda da civilização, pilhar os restos da modernidade e erguer novas sociedades feudais etc. Em *Kentoshi* tais elementos até estão presentes, mas são apenas lembrados de forma superficial por Yoshiro, cuja real preocupação é a vida de Mumei. Temas que, na típica ficção do gênero, assumiriam claramente o protagonismo — como o isolamento de algumas ilhas produtoras de alimentos no interior do país, a vida dos mensageiros em um mundo que abandonou a tecnologia ou mesmo a organização do grupo revolucionário que envia emissários para fora do país —, ficam, aqui, postos em segundo plano enquanto assistimos os esforços de Mumei para se alimentar, para caminhar até a escola ou brincar com seus colegas. Nesse sentido, a escolha peculiar de foco narrativo lembra a de *Memoirsofa Survivor*, de Doris Lessing, em que vemos um apocalipse econômico — como o de *Parable of the Sower*, de Octavia Butler — testemunhado basicamente pela janela de uma casa da classe média, em que vivem uma mulher e a menina que acaba sob seus cuidados. Tais romances, assim como, por exemplo, *Never Let Me Go*, de Kazuo Ishiguro, ou o recente *Mugre Rosa* (2020), de Fernanda Trías, parecem se esquivar de contar histórias *sobre* os mundos distópicos ou apocalípticos que criam, buscando, por outro lado, retratar, de forma detalhada, como a sensibilidade humana reagiria a essas situações de extrema exceção. Representam, assim, não a vida dos Winston Smiths, Guy Montags e Bernard Marx de seus mundos, mas dos cidadãos comuns, que vivem também suas próprias jornadas heroicas pessoais, mesmo que nos bastidores dos grandes movimentos políticos de seus mundos fictícios. Mas isso é tema para ser explorado em futuros artigos.

REFERÊNCIAS

- ABE, Kodo. *Inter Ice Age 4*. New York: Random House, 2009.
- AKIRA. Direção: Katsuhiro Otomo.1988. (124min.), son., color, digital.
- BOLTON, Christopher. Introdução a “Two Essays on Science Fiction”, de Abe Kobo. *Science Fiction Studies*, v. 29, n. 88, p. 340-350, nov., 2022.
- BULLETIN OF THE ATOMIC SCIENTISTS. *Bulletin of the Atomic Scientists*. Editorial: The Dawn of a New Decade, v. 16, n. 1, 1960.
- FISHER, M. *Capitalist Realism*. Is there no alternative? Winchester — UK; Washington — EUA: Zero Books, 2009.
- HICKS, Heather J. *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2016.
- HUBBARD, Zachary. Paintings in the Year Without a Summer. *Philologia*, v. 11, n. 1, p. 17-33, 2019. Available at: https://www.researchgate.net/publication/334584-078_Paintings_in_the_Year_Without_a_Summer. Accessed on: 18 Dec. 2023.
- IBUSE, Masuji. *Chuva negra*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- NAGAYAMA, Yasuo. *Natsukashii mirai (A Good Old Future)*. Tokyo: Chuo koronsha, 2001.
- MISHIMA, Yukio. *Beautiful Stars*. London: Penguin Books, 2022.
- NAUSICAA do vale do vento. Direção: Hayao Miyazaki. 1985. (117min.), son., color, digital.
- NEAL, Arthur G. *National trauma and collective memory: extraordinary events in the American experience*. 2. ed. Nova York, Oxon: Routledge, 2017.
- NEON Genesis Evangelion (1-4 seasons). Direção: Hideaki Anno. Japan: Gainax, 1988.
- ROSENFELD, Aaron S. *Character and Dystopia: the last man*. Nova York, Oxon: Routledge, 2021.
- SASSE, Pedro. O pós-apocalipse pandêmico de Jack London. In: CARDOSO, André Cabral de Almeida et al. *Epidemias: literatura, história e cultura*. Rio de Janeiro: Makunaima, p. 74-105, 2021.

SASSE, Pedro. Futuros do pretérito: diálogos entre o gótico e a ficção pós-apocalíptica. In: Donada, Jaqueline Bohn; ZANINI, Claudio (Orgs.). *Manifestações e Intersecções do Gótico: de Otranto ao Apocalipse*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 194-219, 2023.

SCHURER, Andrew P. Disentangling the causes of the 1816 European year without a summer. *Environmental Research Letters*, v. 14, n. 9, 2019. Available at: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1748-9326/ab3a10/pdf>. Accessed on: 18 Dec. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. *Pro-posições*, v. 13, n. 3, p. 135-153, set./dez., 2002.

TANAKA, Motoko. *Apocalypticism in Postwar Japanese Fiction*. Tese (Doutorado em Estudos Asiáticos). — Universidade da Colúmbia Britânica, Vancouver, 2011.

TAWADA, Yoko. *The Last Children of Tokyo*. Tradução de Margaret Mitsutani. Londres: Granta Book, 2018. [Kindle].

08

**ATRAVESSANDO FRONTEIRAS:
AS DISTOPIAS DE YOKO OGAWA
E YOKO TAWADA**

Mykaelle Ferreira

Mykaelle Ferreira

Doutoranda em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com bolsa da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro.

Mestre em Estudos de Literatura, na subárea de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura, pela Universidade Federal Fluminense, 2021.

É integrante do Grupo de Pesquisa “Distopia e contemporaneidade” (CNPq).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2100763553222710>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1560-4427>.

E-mail: msferreira.uerj@gmail.com.

Resumo: O principal objetivo do artigo é debater a ideia de Antropoceno para, em seguida, propor uma reflexão sobre o papel da literatura em tempos disruptivos. A partir do conceito de “terra arrasada”, trazido por Jonathan Crary (2023), enfatizo o modo como a literatura contemporânea apropriou-se dos temas e procedimentos do gênero distópico para lidar com questões fundamentais na contemporaneidade.

Palavras-chave: Antropoceno. Pós-capitalismo. Distopia. Tradução. Literatura.

Abstract: The main objective of the paper is to debate the idea of the Anthropocene to propose a reflection on the literature in disruptive times. Based on the concept of “scorched earth”, of the Jonathan Crary (2023), I emphasize the way in which contemporary literature has appropriated the themes and procedures of the dystopian genre to deal with fundamental issues in contemporary.

Keywords: Anthropocene. Post-capitalism. Dystopia. Translation. Literature.

Na floresta de Nordmarka, localizada nos arredores da cidade de Oslo, Noruega, existe um tesouro inestimável. De 2014 a 2114, livros inéditos serão escritos por diferentes autores para serem depositados, a cada primavera, em uma sala silenciosa, onde permanecerão cem anos em segredo, até, enfim, serem abertos e lidos, pela primeira vez. O projeto intitulado de *Future library (Framtids biblioteket)* foi idealizado por Katie Paterson, artista contemporânea de origem escocesa, que aborda em suas obras uma visão sensível acerca do tempo e do universo. Para que tal projeto fosse viabilizado, mil árvores foram plantadas em Nordmarka, com o objetivo de fornecer o papel dos manuscritos a serem impressos no futuro. Entre os autores convidados até o momento estão David Mitchell, Sjón, Elif Shafak, Han Kang, Karl Ove Knausgård, Ocean Vuong, Tsitsi Dangarembga, Judith Schalansky e Valeria Luiselli. “Ano após ano, as palavras dos escritores formam capítulos invisíveis nas árvores cujas narrativas serão reconstituídas um século depois”, anuncia o site do projeto.

A *Future Library* desperta fascínio tanto em relação às obras que guarda — afinal, qual leitor não gostaria de saber do que trata o texto intitulado “Scribbler Moon”, escrito pela canadense

Margaret Atwood, a primeira escritora a integrar o projeto — como em relação a outras questões cruciais em tempos disruptivos: daqui a 100 anos ainda haverá um planeta habitável? Se sim, qual será o papel da arte e da literatura? Como a arte se relaciona, hoje, com a nossa experiência e representação do tempo? Tomando como ponto de partida a emergência do debate sobre o Antropoceno nas Humanidades, esse artigo propõe uma breve reflexão do papel da literatura distópica, com base na ideia de que há uma tentativa de construir, nessas ficções contemporâneas, um espaço propício para o debate de temas como a dissolução das memórias e a negação de experiências compartilhadas.

ENCARAR O ANTROPOCENO

No último século, o mundo transformou-se drasticamente, sobretudo, em termos geológicos. Tornou-se senso comum dizer que chegamos a um limite sem precedentes da destruição do planeta Terra, uma “encruzilhada histórica inédita”, tomando como empréstimo a expressão utilizada por Jonathan Crary (2023). O aumento das taxas de temperatura global registradas nos últimos anos instituiu um alerta na comunidade científica, uma vez que tais alterações podem afetar ecossistemas de modo irreversível, causando risco às formas diversas de vida na Terra. Também é possível acrescentar o perigo causado pelo envenenamento do solo e dos rios, a poluição do ar causada por substâncias tóxicas, a extração de matérias-primas essenciais para a manutenção da biodiversidade, o desmatamento desenfreado das florestas, o acúmulo de lixo nas grandes cidades que transformam a população mais pobre em “exilados internos” (CRARY, 2023, p. 59), entre outros.

A lista de danos é extensa. Mas, o que todos os tópicos parecem ter em comum é a emergência de uma crise global desencadeada pelo agenciamento humano.

Como uma maneira de se referir a essa pretensa nova época na escala geológica que sucederia o Holoceno, vem sendo altamente difundido, no meio acadêmico e científico, o conceito de Antropoceno, suscitando, em alguns casos, emaranhados terminológicos complexos, de difícil entendimento. É nesse sentido que Jason W. Moore (2022) chama atenção para a necessidade de analisar o Antropoceno menos por sua popularidade no “mainstream acadêmico” do que pelas importantes perguntas que suscita sobre o nosso tempo. Para Eileen Crist (2022), por exemplo, nota-se que o Antropoceno funciona mais como um discurso de apelo instantâneo reforçado pela fetichização dos fatos, “tudo imiscuído na sensação familiar de estar em um movimento irrefreável da história” (MOORE, 2022, s.p.). Desse modo:

Ao afirmar a centralidade do homem — como força causal e alvo de preocupação —, o Antropoceno encolhe o espaço discursivo para questionar a dominação da biosfera, oferecendo, em vez disso, um argumento técnico-científico em prol de sua racionalização e uma súplica pragmática para nos resignarmos à sua realidade. O próprio conceito de Antropoceno cristaliza o domínio da humanidade, conduzindo o intelecto humano, que já estava disposto a ir naquela direção, a ver nossa identidade dominante como um destino manifesto, quase natural e até impressionante. O Antropoceno aceita a humanização da Terra como uma realidade, embora isso seja contestável,

parcialmente reversível e digno de resistência e de inspirar uma visão diferente. (MOORE, 2022, s.p.)

De maneira similar, Crary (2023) enfatiza que “a evocação da catástrofe é cada vez mais instrumentalizada como arma do poder corporativo e militar e de seus porta-vozes tecnomodernistas” (CRARY, 2023, p. 82). Ainda segundo o autor:

[...] enquanto continuarmos a conceber a tarefa que temos pela frente como a interrupção de uma catástrofe planetária *iminente*, não seremos capazes de entender que, como disseram Walter Benjamin e muitos outros, a verdadeira catástrofe está na perpetuação da forma como as coisas são e têm sido, na continuidade de todos os modos de violência imperial, injustiça econômica, terror racial e sexual e devastação ecológica. (CRARY, 2023, p. 81, grifo do autor)

Na perspectiva de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2017):

O Antropoceno (ou que outro nome que se queira dar) é uma época, no sentido geológico do termo, mas ele aponta para o fim da ‘epocalidade’ enquanto tal, no que concerne a espécie. Embora tenha começado conosco, muito provavelmente terminará sem nós: o Antropoceno só deverá dar lugar a uma outra época geológica muito depois de termos desaparecido da face da Terra. Nosso presente é o Antropoceno; este é o nosso tempo. Mas este tempo presente vai se revelando um presente sem porvir, um presente passivo, portador de um karma geofísico que está *inteiramente fora de nosso alcance* anular — o que torna tanto mais urgente e imperativa a tarefa de sua mitigação: ‘A revolução já aconteceu... os eventos com que temos que lidar não estão no futuro, mas em grande parte no passado [...] o que quer que façamos,

a ameaça permanecerá conosco por séculos, ou milênios' (Latour 2013a: 109). (DANOWSKI; CASTRO, 2017, p. 16, grifo do autor)

Evidentemente, o uso do conceito não deixa de provocar dissenso. Para Donna J. Haraway (2016), o Antropoceno funciona mais como um evento-limite em curso do que uma época, nos convocando para a responsabilidade de reduzi-lo da forma mais breve possível, para, então, cultivar outros horizontes mais tênues. Ainda segundo a autora:

Trata-se de mais do que “mudanças climáticas”; trata-se também da enorme carga de produtos químicos tóxicos, de mineração, de esgotamento de lagos e rios, sob e acima do solo, de simplificação de ecossistemas, de grandes genocídios de pessoas e outros seres etc., em padrões sistemicamente ligados que podem gerar repetidos e devastadores colapsos do sistema. (HARAWAY, 2016, p. 139)

Já para o ecossocialista canadense Ian Angus (2023), o termo exige “uma descrição socioecológica das origens, da natureza e dos rumos da crise atual” (ANGUS, 2023, s.p.). Para o autor, apesar de o termo ter sido utilizado de forma isolada nas primeiras décadas do século XX, o florescimento do conceito ocorreu a partir do século XXI, mais especificamente, no ano 2000, quando Paul Crutzen defendeu a ideia de uma nova era geológica promovida pelo ser humano. Segundo Angus (2023), as mudanças climáticas podem ser entendidas, na verdade, como uma das nove “fronteiras planetárias”, termo atribuído pela comunidade científica, em 2009, para abordar os processos ecológicos em curso que estão intimamente ligados. Sem qualquer tentativa de amenizar a gravidade do problema, o autor defende, então, que as

fronteiras planetárias “não são sinônimos de pontos de ruptura. Estão mais para *guard-rails* em estradas de montanha — que são posicionados ali para evitar que os motoristas cheguem perto da borda — que para a borda em si” (ANGUS, 2023, s.p.).

Por sua vez, Luiz Marques (2023) aponta que exceder os limites planetários — o autor utiliza uma tradução diferente de Angus (2023) — afeta de modo particular os países mais pobres, expondo milhares de pessoas a situações degradantes. Um exemplo dessa questão pode ser encontrado no filme *Invisible demons* (2021), de Rahul Jain, no qual é apresentado um estudo da crise climática na cidade de Delhi, Índia, habitada por 30 milhões de habitantes. É a partir dos relatos da população e das imagens impactantes sobre as consequências climáticas no cotidiano comum que o filme suscita reflexões sobre a responsabilidade coletiva na atual crise. Ao colocar no primeiro plano as histórias pessoais das vítimas que enfrentam tais condições, é possível perceber que não há um debate sobre o clima sem que também haja um debate sobre as condições econômicas em que vivemos, pois, como destaca Crary (2023):

As temporalidades inabitáveis do capitalismo infundem desespero e desesperança nas condições de trabalho e de vida em coletividade. Tudo o que é necessário para um senso mínimo de estabilidade — seja o trabalho, um lugar para morar, comunidades ou saúde pública — foi projetado para estar sempre a ponto de ser descartado, reduzido, tomado, demolido. (CRARY, 2023, p. 40)

Esse panorama de incerteza social contribui para a difusão de certo sentimento social de insegurança, que, segundo Marques

(2023), está na raiz dos fenômenos reacionários de nossos dias, e podem ser caracterizados, pelo anseio por retornos ao passado e “pelas supostamente perdidas ‘liberdades individuais’, reduzidas à expressão de um individualismo fóbico em relação à democracia, à ideia de ser social e ao sentimento e dever de solidariedade” (MARQUES, 2023, s.p.). Vale ressaltar:

Essa mesma percepção negativa do futuro ainda fomenta o recrudescimento tanto de ideologias de exclusão e culpabilização do outro, vale dizer, ideologias nacionalistas, racistas e neofascistas, quanto de fanatismos religiosos (comuns às três grandes religiões monoteístas) e irracionalismos estapafúrdios, retroalimentados pelo confinamento em bolhas de *fake news* e de negacionismo em relação à emergência climática, às pandemias etc. (MARQUES, 2023, s.p., grifo do autor)

Segundo o autor, no caso do Brasil, a vitória do Partido dos Trabalhadores (PT) na eleição presidencial de 2022 foi crucial para que um novo horizonte de expectativa social pudesse ser delineado, inaugurando, assim, “o último decênio em que mudanças estruturais em nossas sociedades podem ainda atenuar significativamente os impactos do processo de colapso socioambiental em curso” (MARQUES, 2023, p. 19). Previsão reiterada no discurso do então presidente Luís Inácio Lula da Silva na COP 28, realizada em Dubai, em novembro de 2023, com a oficialização do compromisso de zerar o desmatamento da Amazônia até o ano de 2030.

Em parte, tanto Marques (2023) como outros autores contemporâneos partilham de um mesmo ponto em comum: é preciso uma mudança radical se quisermos garantir a existência de um futuro minimamente sustentável. Para isso, seria preciso superar

o capitalismo de terra arrasada no qual vivemos, isto é, aquele que “destrói tudo aquilo que permite que grupos e comunidades busquem modos de subsistência autossuficiente, de auto governo ou de apoio mútuo” (CRARY, 2023, p. 59).

Essa terra arrasada, do qual nos fala Crary (2023), parece ser um conceito-chave para entender a distopia literária, gênero que retoma sua força na segunda década do século XXI ao construir novas formas de representação diante da banalização do choque. Enquanto na sociedade de consumo que emergia no pós-guerra, idealizar “o futuro passou a ser inseparável de projeções cuidadosamente preparadas de progresso científico e tecnológico” (CRARY, 2023, p. 87), sem qualquer vislumbre de alteração da hierarquia econômica vigente, a partir da década de 1960, no entanto, a projeção do futuro, que entre escritores de ficção científica representavam o imaginário de colonização espacial ou viagens na velocidade da luz, “deu lugar a prognósticos menos empolgantes que eram pouco mais que previsões econômicas retoricamente infladas” (CRARY, 2023, p. 88).

De fato, o romance precursor do gênero distópico, publicado em 1920, de autoria do russo Ievguêni Zamiátin, por exemplo, apresenta uma sociedade altamente padronizada, no futuro século XXX, sustentada por uma elétrica espaçonave usada para colonizar outros planetas e escravizar povos até então desconhecidos. Mas, como observou Franco Berardi (2019), no imaginário da ficção científica do final do século XX, “o futuro desaparece aos poucos e o próprio tempo se aplaina até se tornar um agora que se dilata” (BERARDI, 2019, s.p.). Para Danowski e Viveiros de Castro (2017):

As distopias, enfim, proliferam; e um certo pânico perplexo (pejorativamente incriminado como ‘catastrofismo’), quando não um entusiasmo algo macabro (recentemente popularizado sob o nome de ‘aceleracionismo’), parecem pairar sobre o espírito do tempo. [...] Impossível, por isso, não nos recordamos da conclusão seca e sombria de Gunther Anders (2007: 112- 13), em um texto capital sobre a ‘metamorfose metafísica’ da humanidade depois de Hiroshima e Nagasaki: ‘A ausência de futuro já começou’. (DANOSWIKI; CASTRO, 2017, p. 14)

ATRAVESSANDO FRONTEIRAS

A partir de tais pressupostos, proponho a leitura de duas obras distópicas: *A polícia da memória* (2021), de Yoko Ogawa, e *As últimas crianças de Tóquio* (2023), de Yoko Tawada. Livros que foram traduzidos para a língua portuguesa por Andrei Cunha e Satomi Kitano Kitahara, respectivamente. De acordo com Berardi (2019):

O Japão se tornou um ótimo ponto de observação para analisar o devir precário. É aqui talvez que encontramos os sinais mais interessantes do tempo vindouro. Os signos mais inquietantes são os mais difíceis de serem interpretados, mas também os mais significativos. (BERARDI, 2019, s.p.)

Segundo Aparecida Vilaça (2022), o interesse dos brasileiros pela literatura japonesa a partir dos anos 90, estimulado pelas obras de Haruki Murakami, também escritor de distopias, propiciou o surgimento de uma nova leva de tradutores e de editoras interessadas em autores japoneses. Mas, vale destacar que a recepção positiva no Ocidente em torno das obras de Ogawa e Tawada deve-se não apenas ao fato dessas ficções representarem

uma visão distópica da realidade, mas, sobretudo, pela sofisticação da linguagem desenvolvida pelas autoras. São livros que rompem com possíveis barreiras linguísticas e confeccionam um universo de imagens oníricas, cintilantes e melancólicas sobre os traumas e as perdas que movem o século XXI. Para a pesquisadora, no caso da literatura japonesa construída no pós-guerra, sobretudo de autoria feminina, é possível observar certo deslocamento, ou, “feminismo deslocado”, isto é, em que as ações em si substituem a verborragia e as ideias prontas. A máxima expressão com o mínimo de recursos (VILAÇA, 2022, s.p.).

Evidentemente, as autoras se diferenciam em termos de estilo. Yoko Ogawa, nascida em Okayama, no ano de 1962, tem uma escrita que investe na descrição do que ela própria define como “paisagens da mente” (OGAWA, 2022), cujas influências da cultura japonesa são evidentes mesmo sem qualquer menção direta. Em *A polícia da memória* (2021), o espaço narrativo não é nomeado, restando ao leitor o exercício de imaginar ou interpretar as lacunas do texto, narrado em primeira pessoa. O ritmo da linguagem alterna-se entre a descrição e o fluxo de pensamento da personagem-protagonista, que precisa lidar com a solidão proporcionada pelo luto dos seus pais. Entre os espaços vigiados da cidade e os silêncios das personagens, o leitor observa a angústia de uma vida em constante processo de adaptação às perdas. Yoko Tawada, por sua vez, é uma escritora que nasceu na Tóquio da década de 1960 e reside atualmente em Berlim — a autora escreve tanto em língua japonesa como em língua alemã. *As últimas crianças de Tóquio* (2023) apresenta os efeitos do colapso ambiental vistos a partir do Japão. Contrapondo-se ao

tom esmaecido dos objetos encontrados entre porões e gavetas na ficção de Ogawa, a escrita de Tawada apresenta tons luminosos, solares, sem esboçar exagero ou superficialidade.

Em ambas as escritoras há um apreço pela beleza das palavras e das imagens que são apresentadas a cada cena, seja uma água a ser aquecida para o chá em um dia de forte nevasca, ou o curso do rio que flui repleto de pétalas de rosas. Tudo ao redor dos personagens funciona como mote para o ato da escrita, uma vez que as duas obras têm escritores(as) que protagonizam diferentes modos de sobrevivência diante de restrições e novas leis. Mas, enquanto Tawada rompe com a tradição da literatura distópica clássica ao construir momentos lúdicos em meio ao espaço de clausura, a escrita de Ogawa traz ecos das distopias de Orwell e Bradbury, cujo controle dos personagens é imperativo no desenvolvimento do enredo.

“NINGUÉM MAIS FALA DO CLIMA, NEM DA REVOLUÇÃO”

No livro de ficção escrito por Tawada, o Japão é um território isolado em termos políticos e geográficos, que sofre com altas taxas de mortalidade infantil causadas pelas mudanças climáticas. Como diz o narrador: “o frio e o calor se misturavam em uma umidade seca e agrediam a pele como se zombassem da linguagem humana para descrever o clima” (TAWADA, 2023, posição 1350). A história traz como fio condutor a relação de afeto entre Yoshirô, um homem com mais de cem anos de idade, e o seu bisneto Mumei. Nesse cenário, enquanto os idosos apresentam vigor, as crianças nascem cada vez mais frágeis, com cabelos brancos, dentes macios, sistema digestivo sensível e com a necessidade de aparelhos para se

locomover ou respirar. No entanto, se a geração de Mumei nascia equipada contra o pessimismo, segundo o narrador, os idosos, apesar de resistirem à morte, eram obrigados a suportar o fardo de testemunhar o fim dos bisnetos.

O corpo de Yoshirô, que completara cento e quinze anos, ainda era robusto: todas as manhãs ele alugava um cachorro para correr; espremia laranjas para Mumei, picava legumes; vagava pelo mercado com a mochila nas costas, retirava com uma flanela úmida, mas bem torcida, o pó da cômoda ou do beiral da janela. Ele ainda escrevia cartões-postais para a filha; lavava à mão as roupas íntimas, deixadas de molho dentro de uma bacia, e à noite pegava a caixa de costura e confeccionava as roupas estilosas do bisneto. Se lhe perguntassem por que trabalhava sem descanso, responderia que, se permanecesse desocupado, as lágrimas não cessariam. (TAWADA, 2023, posição 1645)

Quando a primavera chegava, Yoshirô sentia-se rejuvenescido, mas para Mumei as mudanças sempre foram difíceis, as novas estações eram adversárias que, revezando-se, vinham desafiá-lo constantemente. Ele precisava de energia extra para enfrentar a nova temporada. Para Mumei, as alterações ambientais não se deviam apenas aos equinócios e solstícios. Em meio ao calor sufocante que prometia durar para sempre, com a umidade aumentando aos poucos, logo o suor o empaparia das têmporas às axilas. Se o ar ficasse um pouco mais seco, era tomado de repente por calafrios como se o tivessem desnudado por completo. (TAWADA, 2023, posição 1204)

Uma nova Tóquio causa estranhamento em Yoshirô, seja em termos físicos ou comportamentais: não há animais, além dos

cachorros de aluguel, ou paisagens naturais, que, em breve, serão representadas por painéis; o trabalho agrícola tornou-se adverso; pessoas migram por causa das secas e das tempestades violentas; os solos foram contaminados por substâncias tóxicas; os produtos eletrônicos passaram a ser mal vistos; e a diferença entre os sexos fica menos clara. Os conflitos geracionais percebidos pelo protagonista têm uma relação direta com a mudança no perfil de sociedade que emerge após a insurgência das constantes crises climáticas. No entanto, apesar de a geração de Mumei ser mais frágil, se comparada com a de Yoshirô, o menino parece dotado de certa sabedoria, outrora direcionada aos mais velhos, que, agora, buscando frutas para seus bisnetos, “vagavam de mercado em mercado como assombrações” (TAWADA, 2023, posição 576). Não é por acaso que Mumei, aos quinze anos de idade, recebe do seu professor de escola, Yonatan, um convite para se tornar um dos emissários para representar o Japão internacionalmente em uma ação secreta do governo. A ação consistiria em uma pesquisa do estado de saúde das crianças japonesas para fornecer dados a serem usados em casos semelhantes observados no exterior, pois “já era evidente que só se podia pensar no futuro de uma perspectiva global, seguindo a curvatura da Terra redonda” (TAWADA, 2023, posição 1677).

Há uma censura em jogo no romance que brota sutilmente ao longo do enredo, como demonstra a proibição de músicas em línguas estrangeiras em locais públicos ou a publicação de romances traduzidos, para citar alguns exemplos. “Estudar inglês era proibido, à diferença de línguas como tagalog, alemão, swahili e tcheco” (TAWADA, 2023, posição 602). Esse

ponto é especialmente importante tendo em vista que, dado o isolamento no território japonês, palavras ou gestos estrangeiros são proibidos, porém, embora não soubesse de punições por infringir a estranha lei “todos se abstinham de pronunciá-los. Não havia nada mais aterrorizante do que uma lei em vigor mas jamais aplicada” (TAWADA, 2023, posição 384).

Yoshirô, que não concordava com a política de isolamento japonesa, utiliza a escrita ficcional como a única maneira viável de visitar outros lugares. O protagonista, contudo, não transforma o seu trabalho como escritor em uma crítica ao atual estado das coisas. Sua principal preocupação é com o bem-estar do seu bisneto, o qual Yoshirô tornou-se responsável desde que Mumei era um recém-nascido. Mas, até mesmo a imaginação parece sofrer desgastes nessa narrativa, uma vez que “a vida útil das palavras fica cada vez mais curta. Não eram apenas as estrangeiras que caíam em desuso. Alguns termos, considerados antiquados, desapareciam sem deixar herdeiros” (TAWADA, 2023, posição 49). A linguagem, portanto, modifica-se, e cabe à Yoshirô tentar adaptar-se a esse novo mundo de códigos fraturados. Como traduzir em palavras essa nova experiência?

Enquanto escrevia seus manuscritos confinado no escritório, o mundo mudara completamente. Com o nascimento de tantas crianças, a cidade transbordava de carrinhos de bebê; nas cafeterias, as mães reuniam-se. Sob o toldo desses carrinhos estava a nova humanidade, que, munidas de chupetas que se projetavam como bicos de pássaros, balançando os corpos envoltos em tecido, encarava Yoshirô com rancor. (TAWADA, 2023, posição 854)

De fato, a distopia, gênero híbrido que se tornou popular entre diferentes mídias, está inerentemente preocupado com a linguagem, mais especificamente, a relação entre linguagem e sociedade, linguagem e indivíduo, e — fundamental para ambos — linguagem e pensamento (NORDLEDGE, 2022, p. 33, tradução minha)¹.

“E SE AS PALAVRAS DESAPARECEM, O QUE SERÁ DE NÓS?”

O livro de Yoko Ogawa intitulado *A polícia da memória*² ganha uma tradução no Brasil vinte e oito anos após a sua primeira publicação. No livro de Ogawa, a história é ambientada no espaço de uma ilha, sem nome definido, onde “a abundância de coisas cheirosas, coisas farfalhantes, esvoaçantes, luminosas” cede espaço para um local silencioso, gélido e ausente de memórias. Os habitantes da ilha sofrem diariamente com o desaparecimento súbito de objetos, animais, alimentos, membros do corpo, além das lembranças e sensações relativas a todas elas.

Paralelo aos desaparecimentos há também aqueles que, sem nenhuma explicação, mantêm as recordações intactas, tornando-se, assim, perseguidos pela “polícia secreta”, órgão de monitoramento vigilante e autoritário. A polícia secreta é integrada por violentos caçadores de memória bem treinados, que lembram a “polícia do pensamento” da totalitária Oceania orwelliana. “Como é que a polícia secreta consegue detectar quem são essas pessoas, as que não são afetadas pelos sumiços? Não há nada na aparência delas que as diferencie dos outros” (OGAWA, 2021, posição 320).

1 No original: “Dystopia as a genre is inherently concerned with language: with the relationship between language and society, language and the individual, and — fundamental to both — language and thought”.

2 Livro finalista do *National Book Award for Translated Literature* em 2019, com tradução em língua inglesa de Stephen Snyder.

A relação entre Ogawa e Orwell é reiterada por Byung-Chun Han, no prólogo do livro *No-cosas: quiebras del mundo de hoy* (2021). Segundo o filósofo, a distopia de Ogawa funciona como uma analogia com a nossa atualidade.

Diferentemente da distopia de Yoko Ogawa, não vivemos em um regime totalitário com uma polícia do pensamento que retira brutalmente as pessoas de suas coisas e suas lembranças. Isso tem maior sentido com a nossa exaltação de comunicação e informação que faz com que as coisas desapareçam. A informação, é dizer, as não-coisas, se colocam diante das coisas e as fazem empalidecer. Não vivemos em um reino de violência, mas em um reino de informação que se faz passar por liberdade. Na distopia de Ogawa, o mundo se esvazia sem parar. No final desaparece. Tudo vai desaparecendo em uma dissolução progressiva. Inclusive desaparecem partes do corpo. No fim, apenas vozes sem corpo flutuam sem rumo no ar. A ilha sem nome das coisas e das lembranças perdidas se parece com o nosso presente em alguns aspectos. Hoje, o mundo se esvazia de coisas e se enche de informação tão inquietante como as vozes sem corpo da narrativa. A digitalização desmaterializa e descorporiza o mundo. Também suprime as recordações. No lugar de guardar lembranças, armazenamos imensas quantidades de datas. Os meios digitais substituem assim a polícia da memória, cujo trabalho ocorre de forma não-violenta e sem muito esforço. Diferentemente da distopia de Ogawa, nossa sociedade da informação não é tão monótona. A informação falseia os acontecimentos. Nutre-se do estímulo de surpresa. Porém o estímulo não dura muito. Rapidamente cria-se a necessidade de novos estímulos. Não nos acostumamos a perceber a realidade como fonte de estímulos, de surpresas.

Como caçadores de informação, nos voltamos cegos para as coisas silenciosas, discretas, incluindo as habituais, as pequenas ou as comuns, que não nos estimulam, mas se enraizam em nosso ser. (HAN, 2021, s.p.)

Partindo dessa afirmação, é possível notar que a ficção de Ogawa antecipa, de certo modo, o que Jonathan Crary (2023) elabora como a “paralisia da lembrança”. Ou seja:

Agora, contudo, como componentes constitutivos do capitalismo do século XXI, as funções-chave da internet incluem a desativação da memória e a absorção das temporalidades vividas — não o fim da história, mas sua transformação em algo irreal e incompreensível. A paralisia da lembrança ocorre individual e coletivamente: ela pode ser notada na transitoriedade dos artefatos ‘analógicos’ que são digitalizados — em vez de serem preservados, têm como destino o esquecimento e a perda, que não são percebidos por ninguém. Do mesmo modo, nossa própria descartabilidade é refletida em aparelhos que definem nossa identidade e que logo se transformam em lixo digital. Os próprios arranjos que supostamente ‘vieram para ficar’ dependem da efemeridade, da desapareição e do esquecimento de todas as coisas duráveis ou permanentes com as quais possa haver compromissos partilhados. (CRARY, 2023, p. 22-23)

O leitor adentra a prosa ficcional de Ogawa guiada pela protagonista, uma jovem escritora de romances atravessada pela angústia dos sumiços indecifráveis. O tom intimista do texto mascara a dissolução das experiências compartilhadas entre os personagens.

Enquanto comíamos os pêssegos, falamos de diversas coisas — a maioria, memórias de

tempos passados. De meu pai, de minha mãe, do observatório de pássaros, das esculturas, dos velhos tempos em que era possível ir a outros lugares de balsa... Mas nossas lembranças vão diminuindo a cada dia. Cada vez que algo desaparece, nossa memória some com a coisa. Os pêssegos foram acabando; dividimos o último, saboreando-o com cuidado, enquanto repetíamos diversas vezes os mesmos assuntos. (OGAWA, 2021, posição 248)

É nesse cenário permeado de medo e silêncio que a introspectiva personagem encontra companhia nos personagens do velho balseiro, um solícito e gentil senhor, e em R., seu editor chefe, por quem a protagonista irá se apaixonar. Vale ressaltar que todos os personagens que compõem a história não têm seus nomes próprios revelados — à exceção do cachorro Dom, adotado pela protagonista em determinado momento da narrativa. Com a suspeita de que R. é uma das pessoas que não conseguem perder a memória, a protagonista constrói um esconderijo em sua casa para abrigar o editor, com a ajuda do velho balseiro. Assim, a personagem poderá continuar escrevendo romances enquanto tenta manter R. a salvo da polícia secreta.

Eu vivo de escrever romances. Já publiquei três. [...] Todos são romances sobre perda. As pessoas adoram esse tipo de história. Só que, nesta ilha, escrever romances é um dos trabalhos mais humildes, mais invisíveis. Não se pode dizer que haja aqui uma abundância de livros. Se vou à biblioteca que fica do lado do roseiral, um prédio dilapidado de madeira sem porão nem sótão, nunca vejo mais do que duas ou três almas, no máximo. Os livros dormem no canto das prateleiras, longe de olhos humanos, e só de se lhes abrir, começam a se esfarelar, meio apodrecidos. Não se faz menção

de recuperá-los; quando se desmancham, são descartados. A biblioteca tem cada vez menos livros, mas ninguém reclama. A livraria é a mesma coisa. (OGAWA, 2021, posição 207-212)

Auxiliada por seu editor, a protagonista dedica-se então à escrita secreta de um romance no qual há uma personagem datilógrafa, sem voz, que depende da máquina de escrever para se comunicar com o seu amante. No decorrer da narrativa, trechos do romance são transcritos ao leitor, de modo que ao final do livro, a protagonista de Ogawa funde-se à personagem datilógrafa “Será que, mesmo depois que eu sumir, as histórias que escrevi continuarão existindo?”, questiona a protagonista (OGAWA, 2021, p. 3570). No entanto, o elo que liga a protagonista ao seu editor é abalado apenas quando ocorrem os desaparecimentos dos romances. Os livros tornam-se ocos, perdem a capacidade de comunicação. De igual modo, os manuscritos do romance da protagonista tornam-se vazios.

Quando peguei o manuscrito do romance que estava escrevendo antes do sumiço para rereer, entendi por que a palavra ‘datilógrafa’ me incomodava tanto. A bem da verdade, não ‘reli’ o manuscrito. Aqui não era ‘ler’. Eu era capaz de pronunciar todas as palavras que estavam escritas, mas elas não formavam um todo coerente, uma história, na minha cabeça. Os caracteres escritos no papel quadriculado não me comunicavam emoção, nem atmosfera, nem drama. (OGAWA, 2021, posição 2525)

Enquanto os moradores da ilha levam os livros para serem queimados em público, a protagonista percebe que as infinitas fogueiras que espalharam fuligem pelos ares contam uma

história diferente: os romances eram consumidos em grande proporção na cidade.

A biblioteca foi incendiada, e as pessoas levaram seus livros para serem queimados em parques, campos, terrenos baldios. A ilha ficou coberta de fumaça e o céu se tingiu de cinza [...] No meio do parque, uma incandescente montanha de livros lançava fagulhas ao vasto céu. Havia muitas pessoas em torno da fogueira. Entre as árvores, viam-se também as silhuetas de policiais, que a tudo assistiam em silêncio [...] Apenas os cadáveres dos livros desaparecidos enchiam o céu de fuligem. As pessoas, com seus rostos iluminados, assistiam mudas a esse espetáculo. Mesmo se alguma fagulha as atingia, elas permaneciam imóveis, acompanhando o austero funeral. (OGAWA, 2021, posição 2371-2384)

Não será por acaso que, após esse episódio, a cidade nunca mais foi a mesma, submersa em uma atmosfera lúgubre. É interessante observar que o tema da proibição dos livros, como consequência da perseguição às artes e ao pensamento crítico em determinada sociedade, está entre um dos mais recorrentes nas ficções distópicas. Um dos exemplos ficcionais mais difundidos encontra-se em *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, publicado no início da década de 1950, no qual bombeiros têm a função principal de queimar livros. Também não é por acaso que o personagem Yoshirô, do romance de Yoko Tawada, reluta em queimar o seu último romance histórico intitulado *Ken-to-shi, o emissário enviado à China*, que, continha o uso excessivo de estrangeirismos. “Para sua segurança, não tinha outra saída a não ser descartar o livro; como queimá-lo era muito doloroso, ele o enterrou”, diz o narrador (TAWADA, 2023, posição 423).

Segundo Tally Jr., as ficções distópicas e apocalípticas contêm três aspectos fundamentais de funcionamento: a organização do tempo que corresponde a “um senso de um fim”; o oferecimento de uma garantia de ordem que tenta camuflar a aparência do caótico cenário; e, por fim, uma simplificação dos elementos vastos, complexos e dinâmicos da sociedade, reduzidos a classes e categorias claramente identificadas. A meu ver, uma importante contribuição trazida por Tally Jr. é a diferenciação que o autor realiza entre as narrativas distópicas e apocalípticas, sobretudo no que se refere ao agenciamento humano. Na distopia, “os desastres são provocados pelo homem, tal como as guerras termonucleares ou até mesmo o incontrolável excesso populacional”, enquanto na ficção apocalíptica ou pós-apocalíptica, “o fim do mundo é um dramático evento narrativo, o espetáculo em si mesmo, e a trama humana associada envolve de alguma forma sobrevivência ou sobreviver ao fim” (TALLY JR., 2019). Em resumo, as narrativas distópicas apresentam menos a dissolução completa do mundo tal como conhecemos do que uma progressiva escalada autoritária que desarticula qualquer possibilidade de melhoria na sociedade imaginária. Assim, as distopias evocam uma estagnação do fim do tempo, sem avanço considerável, ou seja, a decadência é apresentada lentamente, sem possibilidade de restauração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As distopias de Ogawa e Tawada confirmam que a potência da literatura consiste em representar as histórias humanas. É também o texto literário que nos fornece elementos substanciais para penetrarmos em outros contextos, conhecer novas vozes

e culturas. Como sugerido ao longo desse breve artigo, apesar de a distopia não ser a mesma para todos, é importante identificar como ela é abordada sob diferentes perspectivas, gêneros e classes, sem a pretensão de especificar as principais características de tais narrativas a partir da análise dos contextos de produção.

Para Ogawa (2022), a força da literatura reside, portanto, na maneira de “compartilhar a dor de pessoas cujos nomes nem sequer conhecemos. Ou olhar para dentro de nós mesmos e nos perguntar se não se esconde, também ali, a estupidez que vemos naqueles que cometeram erros irreparáveis” (OGAWA, 2022). Mas, de diferentes modos, tanto Ogawa como Tawada também elaboram histórias sobre a passagem do tempo. Não o tempo cronológico e linear, mas o que insiste em mudar os paradigmas, desajustar as rotinas estabelecidas, reger as idas e vindas dos que nos cercam, tecer novas possibilidades de imaginação e “circunstâncias como uma teia de aranha nos enreda” (TAWADA, 2023, posição 1709). Os personagens que estão enredados em um presente distorcido, que entrelaça passado e futuro na mesma linha, não se atordoam, apenas observam o tempo, melancolicamente.

No tronco de uma árvore os anos ficam registrados na forma de anéis, mas, dentro de nossos corpos, como o tempo é registrado? Ele se acumula desordenadamente, sem se expandir em anéis nem se organizar em linha reta, como o interior de uma gaveta que ninguém arruma? (TAWADA, 2023, posição 72)

Diante da impossibilidade de prever o futuro da literatura no ano de 2114, como sugere o utópico projeto de Paterson

mencionado no início desse texto, lemos distopias. Mas, haverá literatura enquanto houver o impulso humano do qual ninguém ainda foi capaz de suprimir: a necessidade de contar histórias, afirma Atwood (2022). Afinal, como nos diz Ursula K. Le Guin, o que é a literatura se não a descrição de como as “pessoas se relacionam com tudo o mais nessa vasta cesta, esse ventre do universo, esse útero de coisas em gestação e esse túmulo de coisas que um dia foram, essa história sem fim” (LE GUIN, 1989).

REFERÊNCIAS

- ANGUS, Ian. *Enfrentando o Antropoceno*. Tradução de Glenda Vicenzi e Pedro Davoglio. São Paulo: Boitempo editorial, 2023.
- ATWOOD, Margaret. *Burning questions: essays and occasional pieces, 2004 to 2021*. New York: Doubleday, 2022.
- BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- CRARY, Jonathan. *Terra arrasada: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista*. Tradução de Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- CRIST, Eileen. A pobreza da nossa nomenclatura. In: MOORE, Jason (Org.). *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. São Paulo: Elefante, 2022.
- DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro: ISA e Cultura e Barbárie, 2017.
- FUTURE LIBRARY. Disponível em: <https://www.futurelibrary.no/>. Acesso em: 10 dez. 2023.
- HAN, Byung-Chul. *No-cosas: quebras del mundo de hoy*. Tradução de Joaquín Chamorro Mielke. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2021.
- HARAWAY, Donna J. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Tradução de Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. *Clima Com Cultura Científica — pesquisa, jornalismo e arte*. l, ano 3, n. 5, abr., 2016.

LE GUIN, Ursula K. The Carrier Bag Theory of Fiction. In: LE GUIN, Ursula K. *Dancing at the Edge of the World — Thoughts on Words, Women, Places*, 1989.

MARQUES, Luiz. *O decênio decisivo: propostas para uma política de sobrevivência*. São Paulo: Elefante, 2023.

MOORE, Jason W. (Org.). *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*. Tradução de Antônio Xerxenesky e Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022.

NORDLEDGE, Jessica. *The Language of Dystopia*. Nottingham, UK: Palgrave Macmillan, 2022.

OGAWA, Yoko. Um barco para carregar a voz dos mortos. *Quatro cinco um*, 2020. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/literatura-japonesa/um-barco-para-carregar-a-voz-dos-mortos>. Acesso em: 20 dez. 2022.

OGAWA, Yoko. *A polícia da memória*. Tradução de Andrei Cunha. São Paulo: Estação Liberdade, 2021. [Kindle].

TALLY JR., Robert T. The End-of-the-World as World System. In: FERDINAND, Simon; VILLAESCUSA-ILLÁN, Irene; PEEREN, Esther (Orgs.). *Other Globes: Past and Peripheral Imaginations of Globalization*. Cham (Suíça): Palgrave Macmillan, 2019.

TAWADA, Yoko. *As últimas crianças de Tóquio*. Tradução de Satomi Takano Kitahara. São Paulo: Todavia, 2023. [Kindle].

VILAÇA, Aparecida. Um feminismo deslocado. *Revista Quatro cinco um*, 2022. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/literatura-japonesa/um-feminismo-deslocado>. Acesso em: 12 dez. 2022.

09

**FICÇÕES DA ZONA DE SACRIFÍCIO:
VIOLÊNCIA RITUAL E O ANTROPOCENO EM
“SOB A ÁGUA NEGRA”, DE MARIANA ENRIQUEZ¹**

André Corrêa da Silva de Araujo
Maria Petrucci

André Corrêa da Silva de Araujo

Pós-doutorando em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul/FAPERGS.

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

É coordenador do GPEP (Grupo de Pesquisa em Ecologia das Práticas), coordenador do Grupo de Pesquisa “A Terra e Nós”, vinculado ao CNPq, à PUC-Rio e à Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades (APPH) e membro do GPESC (Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação), vinculado ao CNPq.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6902755875135456>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3579-2963>.

E-mail: andreसारaujo@gmail.com.

Maria Petrucci

Doutoranda em Teoria Literária na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2023.

Colaboradora do Grupo de Pesquisa “A Terra e Nós”, vinculado ao CNPq, à PUC-Rio e à Associação

1 Título em língua estrangeira: “Fictions from the sacrifice zone: ritual violence and the anthropocene in ‘sob a água negra’, by mariana enriquez”.

de Pesquisas e Práticas em Humanidades (APPH), e participante do Grupo de Estudos “Atlas do Antropoceno”, da PUC-RS.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6782542351071043>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9938-5785>.

E-mail: amariapetrucci@gmail.com.

Resumo: O texto discute o conto “Sob a água negra”, de Mariana Enriquez, a partir da noção de zona de sacrifício. Inicialmente, se caracteriza as zonas periféricas da América Latina como uma espacialidade privilegiada para histórias de horror, para depois abordar as dinâmicas metafísicas da prática sacrificial na sua relação específica com o Antropoceno. Dessa forma, argumenta-se que o conto de Enriquez se caracteriza como crítica que inverte estruturas tradicionais do horror para produzir uma espécie de teogonia terrestre e periférica, em contradição com a perspectiva racionalizante e desencantada própria da modernidade.

Palavras-chave: Mariana Enriquez. Zona de Sacrifício. Horror latino-americano.

Abstract: The text discusses the short story “Under the Black Water”, by Mariana Enriquez, based on the notion of a zone of sacrifice. Initially, it characterizes the peripheral zones of Latin America as a privileged spatiality for horror stories, and then addresses the metaphysical dynamics of sacrificial practice in its specific relationship with the Anthropocene. In this way, it is argued that Enriquez’s tale is characterized as a critique that inverts traditional horror structures to produce a kind of terrestrial and peripheral theogony, in contradiction to the rationalizing and disenchanting perspective typical of modernity.

Keywords: Mariana Enriquez. Sacrifice Zone. Latin-american horror.

1. INTRODUÇÃO: ZONA DE SACRIFÍCIO E A ESPACIALIDADE NO HORROR LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO

Marina Pinat, promotora de justiça de Buenos Aires, está investigando o assassinato de dois jovens pela polícia, caso que se soma a vários similares nos bairros empobrecidos do Sul: os adolescentes são jogados ainda com vida no rio Riachuelo, um enorme curso d'água que corta a localidade. Essa é a premissa do conto "Sob a água negra", de Mariana Enríquez, que integra o livro *As coisas que perdemos no fogo* (2017). Enfurecida com a excessiva crueldade desses crimes, a personagem vem há anos estabelecendo relações com os demais moradores da Villa Moreno, a zona periférica ao lado do rio, em busca de testemunhos que possam incriminar de uma vez por todas os policiais. Ademais, o Riachuelo não é um rio qualquer: trata-se de um depósito de rejeitos industriais e domésticos, um rio sem vida, totalmente dominado pela poluição e pelos detritos, tanto da população desassistida que ali vive, quanto das indústrias de tratamento químico de couro e de produção de carne. É nesse contexto especialmente mórbido que chegam a Marina relatos de que um dos garotos, cujo corpo não tinha sido encontrado, teria "voltado" do rio, isto é, não apenas teria sobrevivido ao afogamento como também teria conseguido escapar da "imundice negra" das águas (ENRIQUEZ, 2017, p. 151). Essa informação implausível faz com que Marina se desloque à Villa Moreno, em busca de respostas. Ao chegar, depara-se com ruas silenciosas e abandonadas, em total contradição com a proliferação de vozes e pessoas comuns ao lugar. Um dos meninos da favela, que como tantos outros sofreu mutações genéticas em função do contato com a poluição, guia Marina até a única igreja da localidade,

onde também mora o único padre. Quando o encontra, ele está bêbado e balbuciando profecias apocalípticas de que um antigo deus foi acordado no fundo do rio e que eles não poderão nunca mais sair dali. Marina escuta, ao longe, o som ritmado de tambores; sua atenção é desviada, e o padre aproveita para roubar sua arma, cometendo suicídio em seguida. Marina foge desesperada da igreja, mas, ao sair, depara-se com uma visão inesperada: os tambores eram, na realidade, uma marcha ritualística encaminhando-se às margens do Riachuelo, um Riachuelo que, de repente, está assustadoramente agitado.

Em “Sob a água negra”, Mariana Enriquez faz uso de uma localidade real da cidade de Buenos Aires para compor um conto de horror *lovecraftiano* sobre o aparecimento de uma divindade ancestral, que emerge das profundezas do rio buscando vingança e adoração. Aqui, a espacialidade periférica é atualizada tal como na formatação do horror moderno e europeu, que relega às margens um resquício de um passado aterrador, seja sob a forma de uma natureza ainda não domesticada pela cultura, de um povo ainda não “desencantado” pela razão ocidental ou da irrupção de uma alteridade radical que só pode se expressar como ameaçadora. Parece-nos, entretanto, que a atualização operada por Enriquez coloca em xeque tais regimes de espacialidade do horror moderno ao partir da apropriação de dimensões reais, ou documentais, da América Latina para organizar a sua poética negativa. Se em Lovecraft, podemos observar uma idealização da periferia como espaço do desconhecido, do atraso e do horror, Mariana escreve desde a periferia e sua configuração sócio-política. Não se trata de outrificação da periferia, mas sim de

uma identificação de suas características como o objeto em si do horror. Como diz em uma entrevista,

Minhas histórias estão bastante enraizadas em cenários urbanos e suburbanos realistas e o horror emana desses lugares. Alguns lugares nas cidades e especialmente nos subúrbios das cidades latino-americanas — ou seja, nas favelas e bairros pobres ao redor das cidades [...] — têm uma sensação especial relacionada à sua história. (ENRIQUEZ, 2018, online)²

Há um horror que emana de certas espacialidades propriamente latino-americanas que está intimamente relacionado com sua história de violência. Seja a partir das configurações de desigualdade social e racial, de abuso policial, de precarização do trabalho ou de agressão ao ambiente, as periferias da América Latina parecem ser assombradas pelos horrores da colonização e do capitalismo tardio, que foram em certa medida “naturalizadas”, associadas ao “estado de coisas” padrão, inelutável. Quando Enriquez afirma que os cenários de suas histórias estão enraizados em contextos reais, ela aponta para o fato de que a história mesma da América Latina já é, *de saída*, uma história de horror. Tanto é que, em “Sob a água negra”, não apenas o rio Riachuelo e a Villa Moreno são espaços existentes com problemáticas, como também a trama de assassinato que subjaz ao conto é baseada em uma história verídica³. Esta

2 “My stories are quite rooted in realistic urban and suburban settings and the horror just emanates from these places. Some places in cities and especially in the suburbia of Latin American cities — that is, in the slums and poor neighborhoods around the cities [...] — have a special feel to them related to their history” (ENRIQUEZ, 2018, tradução nossa).

3 De acordo com Mariana Enriquez (2018), o enredo do conto é baseado na história de Ezequiel Desmonty, um garoto que foi assassinado pela polícia em circunstâncias semelhantes àquelas descritas no conto.

apropriação de fatos documentais, que são reescritos a partir da estrutura e dos tropos do horror sobrenatural para criar uma espécie de desnaturalização da realidade latino-americana através do fantástico, parece caracterizar a poética de Enriquez. É como se testemunhássemos uma dessensibilização constante e velada dos arranjos socioeconômicos que singularizam a realidade política da América Latina e, assim, fosse necessário utilizar-se de uma dobra fantástica para que esses arranjos se revelem tais como efetivamente são: objetos próprios do horror.

Para além desse procedimento estético que articula o conto de Mariana (e sua obra poética em geral), interessa-nos, também, discutir a particularidade da Villa Moreno e do Riachuelo enquanto espaços onde opera uma dinâmica que expressa o nó entre a violência colonial e capitalista e a agressão ao ambiente. O fato de a história ter como um de seus protagonistas um rio morto, assassinado, em cujo entorno se organiza uma comunidade totalmente desassistida pelo Estado (o qual só se faz presente através ou da violência, ou de um assistencialismo desprovido de poder estrutural), leva-nos a analisar “Sob a água negra” também em sua dimensão ecocrítica, numa perspectiva transversal que não ignora que a violência contra o ambiente é inseparável de uma violência contra as populações periféricas e marginalizadas.

Dentro do campo do ativismo ambiental, tais regimes de espacialidade vêm sendo tratados sob o conceito de “zona de sacrifício”. Embora ainda seja debatida timidamente enquanto conceito heurístico, a ideia de zona de sacrifício é um conceito mobilizado por ativistas e pensadores vinculados a movimentos ambientais para designar este regime de espacialidade específico

onde nenhum tipo de regulação ambiental é respeitada. Em geral, são designadas como zonas de sacrifício localidades em torno de áreas de mineração, sejam elas minas subterrâneas ou *fracking*; zonas rurais dominadas pela monocultura agressiva, como a soja transgênica; e mesmo localidades urbanas e distritos industriais onde o descarte químico de rejeitos é feito diretamente no solo ou nos corpos de água próximos. Tais zonas, em sua esmagadora maioria, encontram-se ou no Sul Global, ou em territórios indígenas nos Estados Unidos. Interessa-nos, para os propósitos deste artigo, compreender a Villa Moreno e o Riachuelo enquanto zonas de sacrifício e, desse modo, propor, a partir das elaborações estético-políticas presentes em “Sob a água negra”, um entendimento da zona de sacrifício como uma espacialidade própria do horror contemporâneo, em especial de ficções latino-americanas. Estas questionam, ao nosso ver, as dinâmicas simbólicas clássicas do horror europeu e estadunidense, como o eco-horror, o folk horror e o horror cósmico de vertente lovecraftiana, dando vazão a uma perspectiva crítica transversal, reconfigurando, também, os *loci* habituais da ecocrítica e dos estudos decoloniais.

Além disso, o conto de Enriquez abre caminho para pensarmos o conceito de zona de sacrifício sob um prisma duplo. Se, por um lado, observamos a presença dessa dinâmica de destruição de certos seres e ambientes em nome do desenvolvimento técnico e econômico, por outro podemos interligar esses atos de violência com a dimensão sacrificial própria ao sacrifício místico. Conforme sugere Paul B. Preciado em seu livro mais recente,

A acumulação de produtos químicos eternos é tão consubstancial ao funcionamento do capitalismo

fóssil que, dentro deste regime de produção, é impossível evitar a criação das já chamadas “zonas de sacrifício”: territórios em que a água e o solo são depósitos residuais contaminantes, e onde as comunidades estão expostas a níveis extremos de envenenamento. Assim como em certas culturas existiram práticas sacrificiais destinadas a manter e construir uma hierarquia metafísica [...], o capitalismo é uma espécie de religião petrossessexual que exige o sacrifício de certos corpos (animais, femininos, infantis, estrangeiros, racializados, etc.) e a destruição de certos espaços (a colônia, a periferia, o Sul, etc.) em benefício da manutenção de uma hierarquia mítico-erótico-mercantil. (PRECIADO, 2023, p. 46)

O vínculo entre o sacrifício entendido do ponto de vista ambiental e do ponto de vista metafísico, aludido por Preciado, é precisamente o que posiciona a zona de sacrifício como uma espacialidade privilegiada para o tipo de horror contemporâneo que interessa às investigações estéticas latino-americanas — e particularmente a Enriquez. É o “sobrenatural” que opera a passagem entre as dimensões sacrificiais, o qual acaba por expressar uma espécie de “cosmopolítica do horror no Antropoceno”, levando em consideração os trânsitos instáveis que ocorrem entre as noções modernas de natureza e cultura, além das dinâmicas da violência e da opressão estatais e suas implicações cósmicas e metafísicas. Como bem expressa Mariana Enriquez, na mesma entrevista supracitada:

Há algo na escala da crueldade da violência política do Estado que sempre me parece a magia mais negra. Como se eles tivessem que satisfazer algum deus antigo e voraz que exige não apenas corpos,

mas que também precisa ser alimentado com seu sofrimento. (ENRIQUEZ, 2018, online)⁴

Diríamos, junto à autora, que essa violência política, de ordem tão ritualística — como um “deus voraz e antigo” —, alimenta-se não apenas dos corpos marginalizados, mas também das próprias localidades onde esses corpos habitam e constroem seus mundos. Em vista disso, gostaríamos de discutir, de forma mais detida, as maneiras pelas quais o conto “Sob a água negra” oportuniza um entendimento da literatura de horror contemporânea enquanto uma poética capaz de expressar e articular o nó que une as instâncias de violência política, ambiental e metafísica características do Antropoceno.

2. COSMOPOLÍTICAS DO SACRIFÍCIO

2.1 DEUSES OCULTOS DA MODERNIDADE

Há duas narrativas sacrificiais em disputa ou, melhor dizendo, duas formas de narrar o significado e a função do sacrifício no texto de Enriquez. Uma delas diz respeito à própria zona de sacrifício enquanto espacialidade arrasada em prol do progresso moderno, uma espécie de duplo da Cidade, da Metrópole ou do Centro. Produzida pela ideologia capitalista, que racionaliza a violência a partir do argumento econômico, ela é a “negatividade” da qual o sistema depende: a contrapartida da evolução tecnológica e social, é a destruição dos seres e ambientes que a abastecem. Assim se estabelece o discurso segundo o qual, para garantir a subsistência

4 “There’s something about the scale of the cruelty in political violence from the state that always seems like the blackest magic to me. Like they have to satisfy some ravenous and ancient god that demands not only bodies but needs to be fed their suffering as well” (ENRIQUEZ, 2018, tradução nossa).

de um modo de vida confortável e seguro, ecossistemas inteiros devem servir ou à exploração de recursos, ou à eliminação de dejetos — quando não a ambos. A promessa do capitalismo àqueles que se encontram nessas margens da civilização (e que é, também, a promessa do colonialismo) não é o fim dessa dinâmica dualista e exploratória, identificada com o funcionamento próprio do “real”, com as “leis da Natureza”, senão a sua incorporação ao centro.

Esse é o contexto primário do conto, que dramatiza um componente real da história Argentina: a poluição desmedida⁵ do rio Riachuelo, “o rio mais poluído do mundo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 158). De frigoríficos a fábricas de couro, todas as grandes indústrias de Buenos Aires despejam ali os seus resíduos há décadas, transformando-o no “grande depósito de lixo da cidade” (ENRIQUEZ, 2017, p. 151). O rio, que é literalmente um rio morto, sem oxigênio, foi, portanto, sacrificado pelo bem-estar dos moradores de Buenos Aires, cujas impurezas são direcionadas para além dos muros da cidade. Tudo que é da ordem do “resto” ou do “excedente” é retirado de circulação e convertido em um problema do “fora”, fora da cidade, *fora-do-mundo*⁶. No caso do texto, os fora-do-mundo são os moradores da favela da ponte Moreno, forçados a viver, aparentemente por razões econômicas (o que significa dizer: pelo

5 O “exagero” desta poluição em particular, quer dizer, a extrapolação do que seria um imperativo do sistema para um descaso que já configuraria má índole, é apontado pela narradora do conto, que assume o ponto de vista da protagonista: “A Argentina havia contaminado *quase* sem necessidade, *quase* por gosto, aquele rio que rodeava a capital, que poderia proporcionar um passeio bonito” (ENRIQUEZ, 2017, p. 158, grifo nosso). Também o padre alude, posteriormente, à poluição do rio como parte da “essência” argentina, ou talvez humana: “Durante anos pensei que este rio podre fizesse parte do nosso caráter, entende? Nunca pensar no futuro, bah, vamos jogar toda a imundície aqui, o rio leva tudo!” (ENRIQUEZ, 2017, p. 163-164).

6 Ver: FERDINAND, Malcolm. *Uma ecologia decolonial*. Pensar a partir do mundo caribenho. SP: Ubu Editora, 2022.

próprio capitalismo), nas proximidades das águas tóxicas. Sofrendo em primeira mão as consequências de habitar em uma região contaminada, a comunidade acaba por caracterizar, ela também, uma zona de sacrifício, entendida como dano colateral do processo de modernização de Buenos Aires.

A produção de zonas de sacrifício é uma necropolítica própria ao Antropoceno, que condena determinados corpos — corpos humanos e outros-que-humanos — ao extermínio, à intoxicação ou à extrema precariedade em troca da proteção de um modo de vida, como oferendas a um Deus que esconde sua mitologia sob o emblema da razão. A dinâmica sacrificial que se observa na criação dessas zonas parece, em um primeiro momento, desprovida de qualquer dimensão ritualística. Trata-se meramente da expropriação de um local em benefício de outro, um procedimento propriamente racionalizado da empreitada colonial, em seu aspecto extrativista. Entretanto, e nisto reside nossa hipótese, o gesto colonial do extrativismo é em si mesmo uma operação ritualística, em certo sentido religiosa. O crítico Horácio Aráoz (2020), em seu livro sobre a história e as práticas da mineração na América Latina, observa como o discurso coletivo acerca da extração de matéria-prima mineral em nome do progresso e do desenvolvimento das economias locais precisa se justificar, em certa medida, a partir de um discurso também religioso:

No fundo, mais que um fenômeno econômico ou político, o desenvolvimento é um ato religioso. É uma fé, um culto, uma religião. Não uma qualquer, mas a religião moderna em si: a religião da modernidade-colonialidade. O progresso é o credo que professa. (ARÁOZ, 2020, p. 47)

A visão de Aráoz entra em conflito com o discurso da modernidade em relação a si própria, quando se afirma como um movimento baseado precisamente no processo do desencantamento, de eliminação da crença ou da superstição em suas práticas, voltadas a um entendimento puramente racional e materialista, seja dos processos sociais, seja do universo “natural”. Ainda que críticos como Weber observem um tipo de “secularização” do aspecto religioso no interior das práticas do capitalismo — uma espécie de sublimação do conteúdo puramente místico/mítico de certas práticas, mas cuja estrutura se mantém —, outras perspectivas, inclusa a de Walter Benjamin, observam que se trata menos de uma sublimação e mais de uma compreensão do capitalismo enquanto *um tipo muito singular de prática religiosa*. Em suas palavras, “[é] necessário ver no capitalismo uma religião, demonstrar sua estrutura religiosa — isto é, demonstrar que se trata não apenas de uma formação condicionada pela religião, como pensa Weber, mas um fenômeno essencialmente religioso” (BENJAMIN apud LOWY, 2019, p. 13).

O paradoxo aqui exposto — de um sistema religioso que afirma sua superioridade justamente por ocultar sua dimensão mítica — é o que nos permite experimentar uma espécie de leitura a contrapelo das dinâmicas necropolíticas de produção de zonas de sacrifício. Nessa seara, podemos observar os pontos cegos em que o capitalismo demonstra sua estrutura religiosa, isto é, a partir das práticas discursiva e performativamente ritualísticas que opera, embora “naturalizadas” ou racionalizadas. É inerente à própria formação do sistema colonial-capitalista e a sua guinada hegemônica o ocultamento de sua dimensão propriamente ritual,

pois aí residiria sua “superioridade natural”; em outras palavras, a partir de então ele se afirma como um sistema natural, que não reza para um deus entre tantos outros, mas age diretamente sobre a estrutura mesma da realidade. Como diz Aráoz,

Cobertas com o manto da oficialidade do poder, tais ideias-crenças adquirem uma inusitada capacidade de veracidade, isto é, de produção de realidade, de naturalização das práticas passadas, legitimação das presentes e fabricação das futuras [...] Uma vez conquistado esse lugar estratégico de enunciação, consagrado desde a tripla oficialidade da ciência, do Estado e do mercado, as visões dominantes se transformam no real, na única realidade possível. (ARÁOZ, 2020, p. 53)

Nesse sentido, é apenas através da observação cuidadosa das práticas e das estruturas de sentido que se afirmam a si mesmas como transparentes, como o real, que é possível entrever o conjunto de ideias-crenças que articulam um conjunto de expressões propriamente sacrificiais e ritualísticas, oferecidas em nome de um deus que, para se afirmar enquanto supremo, mantém-se oculto. Na perspectiva de Latour (2020, p. 244), que compreende que “não há coletivo duradouramente secularizado, apenas coletivos que modificaram o nome e as propriedades dessa autoridade suprema em nome de quem eles se reúnem”, é preciso demonstrar, a partir da ecologia de práticas em questão, a que tipo de divindade se quer invocar, o que ela pede e o que é preciso lhe oferecer em troca. Tendo em vista o caráter específico do coletivo “modernos”, a pergunta latouriana ressoa de maneira importante no conto de Mariana Enríquez: “[c]omo podemos fazer [...] para pedir a um coletivo que especifique o nome, os

atributos, as funções, a origem e a figura de tal autoridade tão suprema quando ele anuncia orgulhosamente que não reconhece nenhuma divindade?” (LATOIR, 2020, p. 246).

2.2 DAS FINALIDADES DO SACRIFÍCIO

Para o filósofo e teólogo René Girard (1990; 2010), essa racionalização da violência representa a racionalização do sacrifício ele mesmo, uma tentativa de encobrir o seu papel vital na elaboração do pensamento moderno, que procura negar a dimensão ritualística no cerne de todas as suas instituições. Em resumo, a teoria girardiana estipula que a história das sociedades humanas é composta por ciclos de violência, os quais oscilam entre um estado “generalizado”, em que a comunidade em questão se encontra em crise e seus integrantes voltam-se contra si mesmos, e um “fundante”, que inaugura um outro ciclo. A este último ele denomina *assassinato fundador*, uma instância de violência cujos efeitos sacrificiais, e conseqüentemente catárticos, é eficaz o bastante para estancar a crise e produzir um novo “comum”, uma nova ordem social. Esse encerramento da violência generalizada a partir da cena sacrificial dá-se, em primeiro lugar, pela dinâmica característica do bode expiatório, cujo sacrifício é performado por todo o corpo social: é porque a vítima sacrificial *não é culpada* e porque sua morte é um *ato coletivo e unânime* que ela não corre o risco de provocar vinganças ulteriores, performando, assim, a “última palavra” da violência. Em segundo, pela presença do próprio *sagrado*, o efeito catártico e reconciliador do sacrifício, este componente místico que, embora irracional (ou seja, mítico), é fundamentado, e em cuja propriedade purificadora simplesmente se *acredita*.

Desse modo, há sempre uma espécie de “padrão societal” de violência que corresponde à violência fundadora reinante, isto é, àquilo que demarca o que é aceitável enquanto agressão — não em termos de moralidade, mas de conformidade, no sentido de impedir a instauração de um novo poder institucional. E porque todo poder institucional, *coesivo*, é eminentemente frágil, ameaçado desde o princípio pela possibilidade de sua destruição, é preciso “repetir” sua violência fundante, insistir no tipo de animosidade que lhe é característico, com vítimas substitutas — vítimas *descartáveis*, mas não *sacralizáveis*. Esse processo é ilustrado por Girard (2010) a partir da peça *Júlio César*, de William Shakespeare, que narra o período de desordem política entre o fim da República Romana e o começo do Império, marcado pelo assassinato do autocrata. Ao esquematizar a conspiração, Bruto não tem a intenção de fundar uma nova ordem social; para ele, a morte de César deveria inscrever-se na tradição republicana do regicídio, mimetizando o ato que fundou a República — a saber, a expulsão do rei Tarquínio, rejeitado por unanimidade pelo povo de Roma. No entanto, Bruto tem, isto sim, a intenção de que sua violência seja “boa”, e é por essa razão que ele a denomina um *sacrifício*: “sejamos sacrificadores, e não carneiros”⁷, anuncia aos outros conspiradores. Ao mesmo tempo idealista e racional, ele procura “um meio-termo impossível entre uma violência impura demais para não exasperar a crise e uma violência tão pura que não será violência nenhuma” (GIRARD,

7 “Sejamos sacrificadores, não carneiros [...] cortemo-lo em pedaços, como prato para os deuses, em vez de mutilá-lo como carcaça própria para cães [...] que aos olhos do povo há de ensinar-nos sermos chamados purificadores, não assassinos” (SHAKESPEARE apud GIRARD, 2010, p. 401). E, no entanto, a conspiração de Bruto, que se banha até os cotovelos no sangue de César, parece-se, materialmente, esteticamente, muito mais com uma carnificina do que com um sacrifício.

2010, p. 407-408). César, que *ainda* é republicano, que *ainda* não aceitou a coroa, configura, por um lado, um bode expiatório, posto que não cometeu os atos tirânicos que o fariam merecer a morte. No entanto, de acordo com os conspiradores, ele está *em vias* de cometê-los (“ainda” sendo a palavra-chave), e é precisamente essa probabilidade que fundamenta o seu assassinato no registro político. César simultaneamente merece a morte e não a merece; em outras palavras, sendo a vítima *legítima* de uma *conspiração*, ele se torna a vítima *ilegítima* de um *sacrifício* — e é como sacrifício, e não conspiração, que Bruto decide narrar o seu homicídio ao povo. Daí o fracasso da empreitada como um todo: os conspiradores são incapazes de convencer o resto da população da pureza desse ato, acirrando ainda mais a escalada de violência, que culmina com o suicídio de Bruto e a declaração do Império.

Da mesma forma, o capitalismo imperialista procura ancorar seus atos de violência na tradição, na manutenção da ordem vigente, contendo o acirramento da hostilidade até o limite da insurreição. Nomear esses atos, sejam eles a poluição de um rio, a segregação de um povo, a extinção de uma espécie, um “mal necessário” ou “sacrifício” — lamentar, como lamenta a narradora de Enriquez, a sua “quase” inecessidade — é uma forma de lhes conferir um significado não-místico, ou, conforme viemos insistindo, de *racionalizá-los*. O discurso capitalista pretende essencializar a desigualdade e a devastação, transformando-as em inevitabilidades naturais — as quais, na melhor das hipóteses, podem ser manipuladas, *controladas* pelo sistema, infligidas “apenas” na medida do “necessário”. Daí a aparente impossibilidade de contestar o regime capitalista, posto que

ele aparenta ser uma expressão da racionalidade ela mesma, o modelo ecológico ou “ecologia-mundo” que melhor traduz a essência predadora da espécie humana.

Assim, os termos histórica e simbolicamente associados a uma violência “justa” ou “sagrada” são reificados em um contexto secular não apenas para manter operante um tipo específico de violência (a violência do mais forte contra o mais fraco; a violência concentrada nas instâncias do poder, sejam elas estatais ou corporativas; a violência vertical, que vai de cima para baixo), mas uma *distinção específica* entre a “boa” e a “má” violência — a violência cometida em nome da preservação da Lei, do Estado ou do Capital vs. a violência anarquista, revolucionária ou bárbara, que promoveria o caos, a desordem, a perversão etc. Um crime ambiental como a contaminação do rio Riachuelo é um “sacrifício” no mesmo sentido que Bruto atribui ao termo: é um ato de violência que procura justificar a si mesmo, quer dizer, um ato que é fundamentalmente violento mas pretende esquivar-se, *purgar-se* dessa mesmíssima violência através do discurso.

Ainda de acordo com Girard (1990), o desenvolvimento das instituições modernas dá-se *pari passu* à perda do “poder sacro” do sacrifício, à sua desmistificação enquanto prática ritualística. O sistema penal não seria outra coisa senão uma tentativa do Estado de refrear a proliferação de agressões, reservando unicamente para si o direito à retaliação, isto é, o direito de responder violentamente à violência⁸. Porém, como a violência é uma constante, e o oposto

8 “Não há, no sistema penal, nenhum princípio de justiça realmente diferente do princípio de vingança. O mesmo princípio funciona nos dois casos: a reciprocidade violenta, a retribuição. Ou esse princípio é justo e a justiça já está presente na vingança, ou então não existe justiça em lugar nenhum” (GIRARD, 1990, p. 30).

ou “outro absoluto” (GIRARD, 2010, p. 407) da violência não poderia ser *mais* violência, e sim a *não-violência*, uma das questões centrais de qualquer regime simbólico-político segue sendo a diferenciação entre uma violência “legítima” ou “purificadora” e uma violência “ruim” ou “contaminadora”. Assim, se o sacrifício, em sua manifestação mítica e sagrada, purifica e encerra a violência indiscriminada através da violência diferencial — de uma violência boa que difere *esteticamente*, o que implica dizer *misteriosamente*, da ruim —, em sua incorporação às instituições modernas ele é transformado em teatro político. O argumento de que *outros* modos de vida precisam ser sacrificados para que *um* modo subsista — o modo que se anuncia cultural e economicamente “superior” — é parte fundante da estratégia de convencimento público da ideologia capitalista, que opera de acordo com uma lógica religiosa: ou se aceita a palavra divina e se converte, ou se é relegado ao caos violento de fora, ao inferno.

Voltando ao conto de Enriquez, a favela da ponte Moreno representa precisamente esse caos violento, cuja hostilidade indiferenciada é contida pelos mesmos limites que configuram espacialmente a zona de sacrifício, protegendo, na medida do possível, a cidade. A descrição do trajeto de Marina Pinat, que resolve visitar o lugar em busca do garoto Emanuel, retrata a passagem do centro à periferia a partir da imagem de um esfacelamento da civilização: “Buenos Aires ia se desfazendo em comércios abandonados, janelas tapadas com tijolos para evitar que as casas fossem invadidas, outdoors enferrujados que coroavam edifícios dos anos setenta” (ENRIQUEZ, 2017, p. 157).

Território aonde o Estado não chega⁹, forçado a um contexto de violência generalizada, de monstruosidade e de barbarização, a comunidade, relegada à própria sorte, volta-se contra si mesma. O caráter macabro e funesto do Riachuelo não se deve apenas à anóxia: ele é também um cemitério, o local onde os corpos de jovens são desovados¹⁰. Poderíamos dizer, mantendo o vocabulário girardiano, que os moradores da favela estão imersos em um cenário de violência generalizada, estágio no qual as distinções significativas se dissipam: um rio torna-se um lixão, a água torna-se veneno, policiais tornam-se assassinos, crianças tornam-se mutantes, adolescentes tornam-se mães. A indistinção da zona de sacrifício mimetiza o tipo de desterritorialização contínua característica do Capital, que reorganiza os corpos a partir de seu valor de mercado, seja enquanto consumidores, seja enquanto mercadoria. Dito de outro modo, as diferenciações significativas, os aspectos que singularizam os diversos seres são abolidos em prol de uma homogeneização reificante — daí que, na zona de sacrifício, *tudo e todos sejam descartáveis*.

A personagem da promotora dá voz ao braço idealista do sistema penal, que procura levar a justiça a lugares onde ela não tem poderio. Mariana subscreve a um entendimento da autoridade judiciária como imparcial e independente, capaz de domar a violência, manipulando-a para que se torne, quando nas mãos de um poder soberano de ideais transcendentais, uma

9 “A favela, qualquer favela, inclusive aquela, na qual se aventuravam apenas os assistentes mais idealistas — ou mais ingênuos —, aquela favela abandonada pelo Estado e favorita de delinquentes que precisavam se esconder, até mesmo aquele lugar perigoso e evitado, tinha muitos e agradáveis sons” (ENRIQUEZ, 2017, p. 160).

10 “Havia muitos motivos, todos ruins, para matar adolescentes pobres” (ENRIQUEZ, 2017, p. 150).

técnica simultaneamente de cura e de prevenção¹¹. Esse elemento transcendente ou metafísico é, segundo Girard (1990, p. 39), fundamental para produzir uma distinção *coletiva e estável*, ao invés de individual e volátil, entre a violência legítima e ilegítima: “[s]omente uma transcendência qualquer, que faça acreditar numa diferença entre o sacrifício e a vingança, ou entre o sistema judiciário e a vingança, pode *enganar* duravelmente a violência”.

A justiça penal e o sacrifício sagrado, portanto, embora não se equiparem nem sejam mutuamente substituíveis, têm a mesma função: estancar a violência, interrompendo um cenário bélico de revanches e discórdias. A questão é que, como os sucessivos assassinatos impunes de lideranças indígenas, ativistas ambientais, jornalistas e personalidades políticas anti-milícia não nos deixam esquecer¹², os ideais transcendentais da justiça não são assim tão transcendentais, estando sujeitos aos vieses e constrangimentos de sua *miseenoeuvre*, quer dizer, de sua execução. Aliás, uma das características da zona de sacrifício é a extirpação das responsabilidades da lei, conforme o atesta a constante modificação de legislações ambientais para permitir a implementação de empreendimentos nocivos em áreas que deveriam ser preservadas. Da mesma forma, a produção da periferia enquanto zona de sacrifício a transforma em uma “terra sem lei”, onde, à semelhança do Velho Oeste americano dos filmes de Hollywood, os sujeitos encontram-se desprotegidos e subordinados a uma milícia, àqueles que detêm o poder da vingança e, em vista disso, as condições mesmas de

11 Não à toa, sociedades que não dispõem desse tipo de instituição investem em medidas preventivas contra a violência, mais do que curativas, como as proibições ritualísticas (GIRARD, 1990).

12 Por exemplo: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/brasil-e-o-3-em-mortes-de-ativistas-ambientais-e-dos-direitos-humanos-diz-ong/>.

“encabeçar”, de “ser” a Lei. Não estamos muito distantes do cenário do conto de Enriquez: os policiais do sul vingam-se dos meninos que se recusam a trabalhar para eles, jogando-os no rio; não há, porém, quem vingue os meninos — Marina pretende ser a sua representante e punir os policiais, mas, em função dos mecanismos próprios da burocracia judicial, dos arbítrios “da impunidade e do desprezo”, só consegue que condenem “pouquíssimos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 149).

Se Marina encarna o assistencialismo estatal, o padre Francisco é o emissário da cruzada cristã. É significativo que os moradores da favela sejam praticantes de outras religiões, devotos a cultos de matriz africana: “cansado, oprimido por uma obscura desesperança” (ENRIQUEZ, 2017, p. 153), o “jovem e bem-intencionado vigário” prega para as paredes, incapaz de se comunicar com, e, portanto de participar da, comunidade. O seu estatuto de pária fica evidente no final do conto, quando se desenham as circunstâncias da procissão — da qual ele não só se abstém, como também condena — e um totem aparece dentro da igreja, uma cabeça de vaca fincada em uma estaca. Conforme argumentamos anteriormente, ao contrário do que se poderia supor, a religiosidade não se opõe necessariamente à razão ocidental, e a experiência colonial o confirma: a conversão dos indígenas pelos jesuítas, a um só tempo religiosa e ideológica, atuava em mais de uma frente, posto que a adesão ao catolicismo representava a adesão a outro modo, o modo “correto”, de narrar e perceber o mundo¹³. O projeto colonialista defende maneiras específicas de habitar e de se relacionar com a terra que se

13 A “inconstância da alma selvagem” da qual reclamaram extensivamente Antonio Vieira, Gabriel Soares de Souza e tantos outros jesuítas e exploradores, nada mais é do que a disposição dos povos tupi-guarani para ouvir, apreciar e absorver as mensagens catequizadoras e, em seguida, regurgitá-las e adaptá-las às suas próprias cosmovisões (VIVEIROS DE CASTRO, 2020).

interligam intimamente com o monoteísmo (o argumento segundo o qual só haveria um único Deus, que se pode “aceitar” ou “recusar”, mas cuja realidade unívoca não está em debate); com a afirmação da individualidade propriamente burguesa, para a qual a crença religiosa é, antes de tudo, um assunto pessoal, entre o indivíduo e Deus; e pelo excepcionalismo humano, feito sob a imagem de Deus e portanto encarregado de ministrar os seus ensinamentos. A modernização ou capitalização do Cristianismo também ecoa a narrativa épica do progresso, a presunção de que as religiões anteriores eram manifestações de sociedades atrasadas. Faltava-lhes apenas *ouvir* a palavra divina do Novo Testamento, que coincidiria com o advento da própria Civilização.

Com o despertar da criatura do Riachuelo, o padre Francisco oferece uma interpretação não muito distante desse discurso civilizatório, que identifica a emergência da violência com um estado bárbaro, pré-civilizado:

Durante anos pensei que este rio podre fizesse parte do nosso caráter, entende? Nunca pensar no futuro, bah, vamos jogar toda a imundície aqui, o rio leva tudo! Nunca pensar nas consequências, melhor dizendo. Um país de irresponsáveis. Mas agora penso diferente, Marina. Todos os que contaminaram este rio foram muito responsáveis. Estavam tapando algo, não queriam deixá-lo sair e o cobriram com camadas de óleo e barro! (ENRIQUEZ, 2017, p. 163-164)

Analogamente a Ulisses, que deve vencer uma série de criaturas míticas¹⁴ para enfim retornar à casa e, na cama de Penélope, firmar

14 Essas criaturas, diga-se de passagem, frequentemente assumem formas femininas: Calipso, Caríbdis, Cila, Circe, as sereias, as harpias... O épico representa, afinal de contas, a vitória da *techné*, associada à razão masculina, sobre o mito.

as raízes da sua linhagem, fundando a sociedade que caracteriza o Ocidente, Buenos Aires deve subjugar o monstro, silenciá-lo, encobri-lo. O vigário sequer contempla a possibilidade de que a entidade seja uma criação híbrida e acidental das práticas fundantes do Antropoceno (entre as quais a poluição indiscriminada), presumindo que se trata de algo arcaico, *demoníaco*, algo que as técnicas e biopolíticas antropocêntricas, muito inteligentemente, tentaram eliminar.

Camadas e camadas de sujeira para mantê-lo morto ou adormecido: dá na mesma, acho que o sono e a morte são a mesma coisa. E funcionava, até que começaram a fazer o impensável: nadar embaixo da água negra. E o despertaram. Sabe o que quer dizer “Emanuel”? Quer dizer “Deus está conosco”. *De que Deus estamos falando é que é o problema.* (ENRIQUEZ, 2017, p. 164, grifo nosso)

De que Deus que estamos falando é que é o problema: o deus ctônico do Riachuelo seria um deus primitivo, perigoso, próprio das populações que vivem à margem do centro modernizado, desencantado e secularizado. Ele é ameaçador não apenas em seu caráter monstruoso; ele constitui, em si mesmo, uma *ameaça ontológica*. Como afirmar a universalidade de um mundo puramente desencantado, que segue leis naturais bem mapeadas e estáveis, se nas bordas do Capital ainda existem deuses? A hipótese do padre Francisco revela essa dimensão mística, de disputa cósmica, que está em jogo. É preciso soterrar as divindades que ainda atuam no cosmo, que ainda não foram plenamente assassinadas pela racionalidade europeia da metrópole. E é justamente aqui que o conto de Enriquez adquire um peso ecocrítico fundamental: o

sacrifício ambiental não serve apenas ao propósito do projeto colonial em sua atuação extrativista, pois o assassinato do rio também ocorre para soterrar os deuses das profundezas, os seres ctônicos de outras cosmovisões. Poderíamos, a partir da leitura de “Sob a água negra”, sugerir que por trás de toda violência ambiental voltada contra a periferia e suas populações há simultaneamente uma *violência cósmica*, a exigência de sacrifício dessas populações para manter soterradas as suas “perigosas” divindades indomáveis.

Parece que estamos diante de uma estrutura capital-colonial que necessita de um tipo de duplo ocultamento ontológico para se afirmar: como já dissemos, o capital, por um lado, precisa ocultar sua própria dimensão religiosa, plenamente sacrificial, para se proclamar idêntico à realidade, sua mímese perfeita; por outro, precisa ocultar a existência de todo e qualquer outro deus, bem como a ecologia de práticas que lhe confere existência, para que possa garantir a universalidade de uma perspectiva desencantada. Esse duplo-gesto, ao nosso ver, desvela-se plenamente a partir da figura da zona de sacrifício, se a compreendemos de forma transversal. É preciso sacrificar as populações periféricas para que seus deuses não irrompam das profundezas. Nesse sentido, o capital mascara sua estrutura mítico-sacrificial através da violência ambiental, seja ao soterrar um rio com lixo, ao envenenar largas porções de solo, promover a monocultura tóxica, promover a mineração em suas dimensões mais extensivas etc. Podemos, nesse sentido, alargar a argumentação proposta por Jason Moore, segundo a qual a expropriação e o extrativismo capitalistas não são empreendimentos puramente econômicos, mas também ecológicos, e dizer que se trata, igualmente, de

invasões cosmológicas. Trata-se da criação de ambientes que, propositalmente, sacrificam largas porções de terra em locais específicos: na periferia do mundo. As populações aí implicadas são elas próprias sacrificadas através de uma subjugação pelo trabalho e pela desigualdade social, mas especialmente pelo empobrecimento das condições de habitabilidade, forçadas a viver em uma terra arrasada. Esse nó entre o sacrifício ambiental e social se amarra, na zona de sacrifício, sob sua perspectiva cósmica: o que ameaça o centro, a metrópole, o deus oculto do capital é justamente a emergência de uma divindade que diga seu nome, que traga consigo seus adoradores e que, no caso específico do conto de Mariana Enríquez, irrompa das profundezas da Terra pronta para atacar a Civilização. São os povos e a Terra que constroem, em consonância, os deuses terríveis aos olhos do capital — e são precisamente esses, povos e Terra, que precisam ser sacrificados em seu nome.

2.3 A INTRUSÃO DE CTÔNIA

O que nos traz, finalmente, à segunda forma de narrar o significado do sacrifício presente no conto: enquanto mecanismo purificador e reconciliador, uma violência sagrada que purga a violência indiscriminada através do elemento religioso e estético. Se o sacrifício é a violência que une e cura, em oposição à violência que desintegra e indiferencia, é porque ele se distingue ética e esteticamente, ou ética *porque* esteticamente. O espetáculo, ou a performance, como quisermos, importa, *faz diferença* justamente pela fragilidade da diferenciação entre a violência “boa” e a “ruim”. A catarse sacrificial é eficaz na medida em que for unânime, na

medida em que produzir o tipo de experiência sublimada que recusa o relativismo moral, a autojustificação. Não há “explicação lógica” para o sentimento sagrado, veiculado e expandido pelo rito, que paira sobre a comunidade, unificando-a e estancando a crise, senão a própria *crença* — e é isso que configura o mito.

Quando Marina, ainda na paróquia, escuta o som de tambores ao longe, ela presume que se trata da comemoração do carnaval. Mas Francisco a corrige: “Isso não é batucada coisa nenhuma” (ENRIQUEZ, 2017, p. 163). Após o suicídio do padre, Marina sai correndo à rua e percebe seu equívoco:

A batucada passava em frente à paróquia. Agora estava claro que não era uma batucada. Era uma procissão. Uma fila de gente tocando os tambores da batucada, com seu rufar tão ruidoso, encabeçada pelos meninos disformes com seus braços magros e dedos de molusco, seguida pelas mulheres [...]. Havia alguns homens, poucos, e Marina reconheceu entre eles alguns policiais: julgou ver Suárez, com seu cabelo escuro brilhoso e vestido de uniforme, foragido da prisão domiciliar.

Atrás deles ia o ídolo que carregavam em uma cama. Era isso, uma cama, com colchão. Marina não conseguia distingui-lo: estava deitado. Tinha tamanho humano. [...]

Entre as pessoas, que seguiam em silêncio, o único som era o dos tambores. Tentou se aproximar do ídolo, esticou o pescoço, mas a cama estava muito alta, inexplicavelmente alta. Uma mulher a empurrou quando tentou chegar perto demais, e Marina a reconheceu: era a mãe de Emanuel. Tentou retê-la, mas a mulher murmurou alguma coisa sobre os barcos e o fundo escuro do rio, onde estava a casa, e afastou Marina com uma cabeçada

no exato momento em que os participantes da procissão começaram a gritar ‘eu, eu, eu’ e o que levavam sobre a cama se mexeu um pouco, o suficiente para que um de seus braços cinzentos se pendurasse na lateral, como o braço de alguém muito doente [...]. (ENRIQUEZ, 2017, p. 165-167)

Fica perceptível nesse trecho a presença de elementos estéticos que moralizam o sacrifício, separando-o da confusão sangrenta da violência generalizada. Afinal, que outra diferença haveria senão esta, a da captura narrativa do assassinato, entre o gesto de um policial que joga um adolescente em água contaminada e o mesmo adolescente sendo carregado pelo povo, enquanto ícone religioso, à boca de uma entidade no fundo do rio?¹⁵ Como duas gotas de sangue¹⁶, uma pura e uma impura — como um “veneno-remédio” —, a água do Riachuelo em um momento mata e, em outro, faz reviver. A presença simultânea de um dos policiais responsáveis pela primeira morte de Emanuel e da mãe do menino atestam, igualmente, a importância da unanimidade para o assassinato fundador: há uma espécie de sacralidade protetora do bode expiatório, *contra* e *em torno do qual* a comunidade perturbada se volta, reconciliando-se no processo. Poderíamos dizer que a Villa Moreno reintegra-se a partir desse ato sacrificial, dessa aliança estabelecida com a criatura do Riachuelo ao oferecer-lhe uma vítima sagrada — a sua versão de Jesus, o garoto que nasceu, que retornou das profundezas. Não à toa, quem encabeça a procissão são os jovens mutantes, os quais,

15 “Sem dúvida o sacrifício ritual não pode ser comparado ao gesto espontâneo de um homem que dá em seu cachorro o pontapé que não tem coragem de dar em sua mulher ou em seu chefe” (GIRARD, 1990, p. 22).

16 “O sangue pode literalmente evidenciar o fato de que uma única substância é ao mesmo tempo aquilo que suja e que limpa, o que torna impuro e o que purifica, o que leva os homens ao furor, à demência e à morte e também aquilo que os apazigua e os faz reviver” (GIRARD, 1990, p. 53).

de certa forma, também são provenientes das águas do Riachuelo, como um povo híbrido que responde à entidade, que possui com ela uma relação de hereditariedade, de aliança simbiogenética. São eles que repetem (incessantemente, de acordo com o padre) o presságio “Em sua casa o morto espera sonhando” (ENRIQUEZ, 2017, p. 163), essa espécie de reza que orienta a procissão: o “morto” no fundo do rio, onde as pessoas presumem ser “a casa”, poderia ser o próprio Emanuel, ou um resquício dele, transformado em monstro ou engolido por ele; poderia ser a entidade, que de fato estava adormecida e aguardava um evento que a despertasse; ou, ainda, uma reunião de todos os corpos de garotos ali jogados, cuja morte é lida como um estado de sonho. De qualquer forma, há *algo a ser feito*, isto é, uma espécie de mandamento ou palavra divina que se deve obedecer, repetir como um mantra.

É significativo, inclusive, que a mãe de Emanuel afaste Marina da cerimônia, ela que, assim como o padre, não pertence à comunidade. Além disso, parece-nos que o sacrifício representa, a um só tempo, a reintegração da periferia e a insurreição *contra o centro*, neste caso, contra Buenos Aires. Como um contrafeitiço, nega-se a racionalização do assassinato (do rio, dos adolescentes, das condições prósperas de vida), o significado moderno/capitalista do sacrifício da periferia como condição de manutenção do centro, em prol de um pacto mítico, da reverência sagrada a um ser ctônico. Em outras palavras, a Villa Moreno, ao expurgar sua violência interna, performando um sacrifício unânime em torno da criança retornada, *recusa o seu estatuto de zona de sacrifício da modernidade*, do capitalismo, de Buenos Aires. A “paz” reencontrada da comunidade não

significa a “paz” da cidade; pelo contrário, o monstro ergue-se, faz moverem-se as águas do rio, em direção à ponte, que marca os limites entre periferia e centro — os limites pelos quais a promotora anseia em sua fuga:

[...] e Marina se lembrou dos dedos de seu sonho que caíam da mão podre e só então correu, com a arma entre as mãos, *correu rezando em voz baixa como não rezava desde a infância*, correu entre as casas precárias, entre os becos labirínticos, *buscando o aterro, a margem*, tentando ignorar que a água negra parecia agitada, porque não podia estar agitada, porque aquela água não respirava, a água estava morta, não podia beijar as margens com ondas, não podia se agitar com o vento, não podia ter aqueles redemoinhos nem a corrente nem a enchente, como era possível uma enchente se a água estava estagnada. Marina correu até a ponte e não olhou para trás e tapou os ouvidos com as mãos ensanguentadas para bloquear os ruídos dos tambores. (ENRIQUEZ, 2017, p. 167, grifo nosso)

Essa conclusão do processo sacrificial pode ser lida em uma dupla-chave. Se subscrevemos à hipótese do padre Francisco, então a união e rearticulação da comunidade em torno de uma divindade que a representa se dá a partir da emergência de um deus ancestral e agressivo, bárbaro, próprio do culto de populações periféricas e “primitivas”. Nesse sentido, algo na dinâmica sacrificial para o “deus capital” se perdeu ou, melhor dizendo, entrou em curto-circuito. A violência extrema dos policiais, ao jogarem meninos ainda vivos na água negra, “excedeu” os limites da racionalização e, em vez de se constituir como um sacrifício reificado para aplacar e suprimir uma deidade, torna-se o gatilho de seu despertar: “[o]

s policiais começaram a atirar gente na água porque eles, sim, são burros. E a maioria dos que eles jogaram morreu, mas vários o encontraram” (ENRIQUEZ, 2017, p. 164). Em termos girardianos, essa violência exacerba de tal forma a hostilidade que culmina em uma “insurreição”, produzindo as condições de um sacrifício efetivo, um sacrifício que purga a violência e introduz uma nova ordem social.

Mas também cabe a leitura de que o deus que emerge do Riachuelo não é um deus ancestral, e sim um deus puramente antropocênico, gestado e alimentado pela violência ambiental e social que permeia sua morada. À tese do padre, que condiz com a narrativa que a modernidade elaborou sobre si mesma — segundo a qual deuses antigos ainda persistem na periferia porque se trata de uma espacialidade incivilizada, “superada” — escapa a compreensão de que a zona de sacrifício também é capaz de articular um levante cósmico, ou seja, de articular uma relação sociopolítica e, a um só tempo, mística com um ente terrestre. Dito de outro modo, o projeto da modernidade ou do capitalismo implica soterrar não apenas a entidade monstruosa em si, mas as cosmologias que produzem ou prevêm a ideia mesma de que existem entidades “na natureza”, nas coisas da natureza (rios, lagos, florestas, pixe, lodo) com as quais vale a pena entrar em aliança. Ou seja: não testemunharíamos exatamente o ressurgimento de um deus soterrado, senão o nascimento de um novo deus, puramente terrestre e tentacular, alimentado pelo lixo sacrificial do centro. Sua emergência violenta se assemelha àquilo que Isabelle Stengers (2015) vem chamando de “intrusão de Gaia”, para dar conta dos desafios sociais e epistemológicos trazidos pela crise climática e

pelo Antropoceno. No caso do conto de Mariana Enriquez, uma escritora filiada a outra tradição estética, essa intrusão parece ser mais sombria, mais profunda — uma intrusão de “ctônia”, produzida a partir dos restos e detritos da civilização moderna e que, em um gesto sobrenatural, conjuga-se em divindade terrível capaz de articular uma espécie de insurreição da comunidade periférica contra o centro.

3. CONCLUSÃO: TEOGONIA PERIFÉRICA DO ANTROPOCENO

No conto de Mariana Enríquez, o horror enquanto gênero literário desempenha uma operação fundamental em sua produção de sentido. Do ponto de vista estrutural, acompanhamos a perspectiva de uma promotora de justiça, representante da instituição do direito moderno, moradora do centro urbanizado da capital. É a perspectiva de Marina Pinat que conduz a narrativa, em que o deslocamento espacial centro-periferia é também um deslocamento temporal, do presente modernizado e desencantado em direção a um passado atrasado, ainda místico. A construção desse deslocamento, e o ambiente de irrupção do sobrenatural, é mediada pelos tropos próprios de um certo tipo de horror literário, do encontro com o desconhecido como algo ameaçador, violento, aterrorizante. É a perspectiva da modernidade, aliada ao imperativo de uma marcha do progresso rumo a racionalização absoluta que chega primeiro ao centro, que configura o levante de uma divindade — e um povo em torno dela — como monstruosidade.

Há um impulso moderno em exteriorizar aquilo que é da ordem do místico e do sobrenatural para as periferias, onde um passado supostamente superado no centro ainda imperaria. Tal impulso

é dramatizado em incontáveis histórias de horror, que servem como um substrato ideológico de hierarquização e marginalização da periferia enquanto “outridade”. O outro, entendido enquanto monstro, seria um resquício do passado, cuja aparição só pode causar pavor e loucura para a perspectiva moderna, como vemos através de Marina Pinatti e também do padre. Nesse sentido, certo horror literário serve como sustentação e reafirmação do projeto colonial.

Se temos essa dimensão do horror produzido a partir de uma perspectiva marcada, Mariana Enríquez parece querer virá-lo do avesso, inverter essa perspectiva. O que significa para a população de Villa Moreno a irrupção, no presente, dessa criatura ctônica? Pois, como afirma Donna Haraway (2023, p. 64), “os seres ctônicos não estão confinados a um passado desaparecido”. O ser que brota das profundezas do rio não necessariamente se trata de uma manifestação ancestral que havia sido soterrada. Trata-se, em nossa perspectiva, de uma tentativa de soterramento constante, no próprio presente, de excluir manifestações propriamente periféricas. Ainda segundo Haraway (2023, p. 65), “os poderes ctônicos da Terra infundem seus tecidos por todo lugar, apesar dos esforços civilizacionais dos agentes dos deuses celestiais para astralizá-los”.

Como argumentamos, os esforços civilizacionais operam através de sacrifícios não para anular deuses residuais do nosso passado, mas limitar que surjam novos deuses das profundezas da Terra, que caracterizam como monstruosidades. Nesse sentido, é importante se questionar o porquê de tal levante, e precisamente nessa comunidade. Ora, diríamos que é através desse sacrifício transferido, da acumulação dos rejeitos do centro na periferia,

como se não existissem, que se conjugam as forças de destruição numa espécie de contra-ataque da Terra. Não admira, portanto, que tal entidade seja compreendida enquanto monstrosidade. O monstro não funciona apenas como categoria das histórias de horror, mas desempenha um papel fundamental na construção da outridade que sustenta o projeto moderno. Como afirmam Tsing, Swanson, Gan e Bubandt:

A Europa do Iluminismo, entretanto, tentou banir os monstros. Os monstros eram identificados com o irracional e o arcaico. Seres que cruzavam categorias eram abomináveis para as formas iluministas de ordenar o mundo. [...] As simplificações ecológicas do mundo moderno — produtos da aversão aos monstros — voltaram a monstrosidade contra nós, criando novas ameaças à habitabilidade¹⁷ (TSING et al, 2017, p. 7)

O que irrompe, e se configura como monstro na perspectiva do conto, é precisamente o retorno da destruição ecológica. São as externalidades do centro, os restos que poderiam ser transferidos para uma natureza passiva e distante, que parecem se unir na construção de um monstro ameaçador. A descoberta do fato de que estamos concretamente emaranhados com os processos biogeoquímicos da Terra, que a história e a política humana são também dimensões entendidas como geológicas, possibilita uma narrativa em que a própria Terra se autonomiza enquanto agência e cobra o preço pela violência operada contra ela. Sempre

17 “Enlightenment Europe, however, tried to banish monsters. Monsters were identified with the irrational and the archaic. Category-crossing beings were abhorrent to Enlightenment ways of ordering the world. [...] The ecological simplifications of the modern world — products of the abhorrence of monsters — have turned monstrosity back against us, conjuring new threats to livability” (TSING et al, 2017, tradução nossa).

estivemos em relação constitutiva, simbiótica, com os ambientes, e sua destruição implicam um retorno dessa violência. A descoberta aterradora de que se está aterrado. Como dizem Tsing *et al* (2017, p. 9), “[o]s monstros nos pedem para considerar as maravilhas e os terrores dos emaranhados simbióticos no Antropoceno”¹⁸.

Mas se observamos como uma zona de sacrifício pode levantar-se enquanto um monstro aterrorizante para a perspectiva moderna, como compreender as maravilhas dos emaranhados simbióticos do Antropoceno, como Tsing *et al* comentam? Em “Sob a água negra”, Mariana Enriquez dramatiza, através de uma poética negativa, uma espécie de teogonia periférica do Antropoceno. A personagem da promotora assiste, não sem uma boa dose de pavor, o surgimento não apenas de uma divindade, mas do reconhecimento da união de um coletivo em torno dessa autoridade suprema. Há um emaranhado simbiótico com a própria zona de sacrifício, que ritualiza o seu levante.

A dinâmica sacrificial que até então era construída em nome de um deus oculto, fosse o capital ou a própria modernidade enquanto regime sensível oriundo da colonização, também operava sob uma lógica de transferência: é na borda, na periferia, que se operam os rituais para manter o centro de pé. O sangue ritual que gerencia a estrutura sacrificial moderna a pleno funcionamento não é derramado no centro. O altar do centro é a periferia. Entretanto, o que observamos na cena final do conto é uma articulação da própria periferia em torno de uma divindade que responde à sua invocação local, divindade composta pela própria carne da Villa Moreno: lixo tóxico, violência policial, rio morto. Nesse sentido, 18 “Monsters ask us to consider the wonders and terrors of symbiotic entanglement in the Anthropocene” (TSING *et al*, 2017, tradução nossa).

observamos o surgimento de um coletivo aterrado, no sentido de Latour (2020), que tem consciência da divindade que os reúne e responde, ritualisticamente, ao espaço em que vive.

Aqui, a própria ideia do medo é reconfigurada. Não se trata do medo de uma exterioridade, da periferia, enquanto espaço atrasado, dominado por deuses fadados a desapareição. O medo produzido por Mariana Enríquez, a sua reconfiguração do horror, é aquele que aponta para, senão o desaparecimento, ao menos um conflito cosmológico entre coletivos distintos. Não mais a periferia como objeto de outrificação, produtora de medo a partir da dinâmica e da retórica do centro, mas uma periferia que produz o medo ativamente, uma política do horror para a modernidade. A aliança com uma divindade não apenas se coloca em contradição com o projeto moderno, mas expressa uma autonomia da periferia em relação ao centro. Seu modo de expressão, no conto de Mariana Enríquez, é a produção do pavor. Isabelle Stengers e Phillipe Pignarre, falando de sua perspectiva como europeus, aludem a essa dimensão, quando afirmam que:

O medo pode acontecer quando percebemos que, apesar de nossa tolerância, nosso remorso, nossa culpa, não mudamos tanto assim. Continuamos a ocupar todo o espaço, a ocupar todos os lugares. Quando pedimos perdão às nossas vítimas, gostamos de pensar nelas como ‘nossas’, como se as pessoas que destruímos não tivessem história, fossem cordeiros inocentes e pacíficos, como se fôssemos as únicas potências ativas em um mundo que apenas nos fornece a decoração para nossos próprios crimes¹⁹. (STENGERS, PIGNARRE, 2011, p. 118)

19 “Fright may happen when we realize that despite our tolerance, our remorse, our guilt, we haven’t changed all that much. We continue to take up all the space, to occupy

Não mais uma zona de sacrifício cujo efeito é transferido para o centro, mas uma zona divinizada, em torno de um deus puramente terrestre. Só o fato de essa comunidade se organizar em torno de um deus não mais oculto, mas revelado, vivo e animado através de seus próprios rituais, coloca a periferia em contradição imediata com a lógica moderna. O capitalismo pretende explicar a violência, mas, em última instância, o que ele pede é a mesma coisa que os ritos sacrificiais: que *acreditemos*. O desencantamento do mundo é uma forma de encobrir o fato de que o capitalismo, ou a modernidade, também opera sob uma lógica mágica e sacrificial — apenas a desloca, transfere, para os espaços que condena à margem, sob a insígnia do “atraso”. Talvez o que Enriquez especule na conclusão de seu conto, em consonância com a perspectiva de Latour, é que os limites da modernidade ocidental capitalista encontram-se, justamente, no ocultamento das dinâmicas de adoração próprias que constituem um coletivo. Habitar esse limite, como nos mostram os moradores da Villa Moreno, é aprender a lutar com um deus a seu lado.

REFERÊNCIAS

ARÁOZ, Horácio Machado. *Mineração, Genealogia do Desastre: o extrativismo na América como origem da modernidade* Tradução de João Peres. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

ENRIQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos no fogo*. Tradução de José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, s.p., 2017. [Kindle].

ENRIQUEZ, Mariana. *Mariana Enriquez on Political Violence and Writing Horror*. [Entrevista concedida a] David Leo Rice. *Literary Hub*, 2018. [Online]. Disponível all the places. When we ask our victims to pardon us, we like to think of them as ‘ours’, as if the people that we had destroyed were without history, innocent and peaceful lambs, as if we had been the only active powers in a world which merely provides us with the décor for our own crimes” (STENGERS, PIGNARRE, 2011, tradução nossa).

em: <https://lithub.com/mariana-enriquez-on-political-violence-and-writing-horror/>. Acesso em: fev. 2024.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp e Paz e Terra, 1990.

GIRARD, René. *Shakespeare: teatro da inveja*. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. Tradução de Ana Luiza Braga. São Paulo: Editora N-1 Edições, 2023.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. São Paulo: Editora Ubu, 2020.

LOWY, Michel. *A revolução é o freio de emergência: ensaios sobre Walter Benjamin*. Tradução de Paolo Colosso. São Paulo: Editora Autonomia Literária, 2019.

PRECIADO, Paul. *Dysphoria Mundi: O som do mundo desmoronando*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2023.

STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *Capitalist sorcery: breaking the spell*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015.

TSING, Anna et al. *Arts of living on a damaged planet*. Minnesota: Minnesota University Press, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Editora Ubu, 2020.

10

**EL TIEMPO Y LO HUMANO DESPUÉS DEL FIN.
A PROPÓSITO DE *FRÍO* DE RAFAEL PINEDO Y
MANIGUA DE CARLOS RÍOS¹**

Isabel Cristina Naranjo Noreña

Isabel Cristina Naranjo Noreña

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidade de Brasília (UnB-Brasil).

Magíster en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y Licenciada en Historia por la Universidad Nacional de Colombia (sede Medellín). Docente adjunta de la Facultad de Ciencias de la Comunicación y profesora asistente de la Escuela de Historia en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Actualmente se desempeña como secretaria académica del Doctorado en Estudios Sociales de América Latina DESAL en el Centro de Estudios Avanzados CEA-FCS-UNC. Codirectora del proyecto de investigación CONSOLIDAR *Lenguajes políticos del Antropoceno* financiado por SECyT-UNC.

Miembro del Programa de Estudios en Teoría Política radicado en el CIELC-Conicet y del Proyecto de Investigación *Teoría Política Crítica. Hacia la construcción de una perspectiva pos-fundacional* financiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva.

E-mail: isabel.naranjo@unc.edu.ar.

1 Título em língua portuguesa: “O tempo e o humano após o fim. a propósito de *Frio* de Rafael Pinedo e *Manigua* de Carlos Ríos”.

Resumen: El presente artículo se propone abordar el diálogo entre dos imágenes de futuro nacidas en el seno de la literatura argentina reciente: la primera de ellas es *Frío*, una novela escrita por Rafael Pinedo en el año 2004 y publicada después de la muerte de su autor y la segunda es *Manigua*, primera novela de Carlos Ríos publicada en 2009. El análisis plantea dos perspectivas: una que enfatiza en una nueva percepción del tiempo determinada por el clima y otra que se concentra en una nueva concepción de lo humano a partir de su relación con lo animal impugnando la vieja división entre Naturaleza y Cultura.

Palabras clave: Tiempo. Humano. Animal. Literatura. Antropoceno.

Resumo: O presente artigo pretende abordar o diálogo entre duas imagens de futuro nascidas na literatura argentina recente: a primeira delas é *Frío*, romance escrito por Rafael Pinedo em 2004 e publicado após a morte do seu autor e a segunda é *Manigua*, o primeiro romance de Carlos Ríos publicado em 2009. A análise propõe duas perspectivas: uma que enfatiza uma nova percepção do tempo determinado pelo clima e outra que atende a uma nova concepção do humano baseada na sua relação com o animal, desafiando a antiga divisão entre Natureza e Cultura.

Palavras-chave: Tempo. Humano. Animal. Literatura argentina. Antropoceno.

La última novela en recibir el Premio Herralde convocado por la Editorial Anagrama se titula *El desierto blanco* y fue escrita por Luis López Carrasco (2023). Pese a tratarse de un relato que imagina un futuro bastante próximo, la referencia busca resaltar la potencia de su título. Es un pretexto que permite pensar no sólo en la belleza como en la posibilidad de conjugación de la imagen que evoca.

Como todo buen pretexto, concede la libertad de introducir un asunto ajeno al aludido en primera instancia: el contraste entre una gélida llanura nevada en el extremo sur del continente americano con un desierto africano. Dos imágenes de futuro nacidas en el seno de la literatura argentina reciente. La primera de ellas es *Frío*, una novela escrita por Rafael Pinedo en el año 2004 y publicada después de la muerte de su autor, primero en España por Salto de Página, posteriormente en Argentina por Interzona en 2013. La segunda es *Manigua*, primera novela de Carlos Ríos publicada en 2009 por la editorial Entropía. Ambas son concebidas como parte de una trilogía y ambas son contundentes en su brevedad.

Ubicadas en un tiempo cronológico indeterminado, estas dos novelas describen realidades en las que sus protagonistas enfrentan condiciones de extrema precariedad material en un clima absolutamente hostil; son sobrevivientes de un acontecimiento límite que ha modificado de manera sustancial las condiciones de vida en el planeta. Poseedores de puntos de vista oriundos de un tiempo ajeno al presente y mucho peor que éste, sujetos que después de experimentar la catástrofe climática y ecológica, de perder su mundo, tienen que vivir en lo que resta y con lo que resta de este último. El presente artículo se propone abordar el diálogo entre las dos novelas citadas a partir de dos perspectivas: una que enfatiza en una nueva percepción del tiempo determinada por el clima y otra que se concentra en una nueva concepción de lo humano a partir de su relación con lo animal impugnando la vieja división entre Naturaleza y Cultura.

En correspondencia con el interés suscitado en los últimos años por los trabajos e investigaciones de académicxs y escritorxs

que se han dedicado al análisis de los efectos acumulativos del cambio climático sobre el planeta y la nueva experiencia de historicidad que se inaugura con este acontecimiento, el presente análisis pretende hacer eco de los debates en torno al antropoceno que cuestionan la dicotomía naturaleza/sociedad, y con ello la delimitación de lo propiamente político a la esfera de lo social (y por ende una naturaleza exenta de política). De la misma manera, se pregunta por el límite de lo humano, esto es, por el posthumanismo como el horizonte irreductible de nuestro tiempo abriendo la posibilidad de pensar una definición de política no reductible a lo humano.

En virtud de lo anterior, el abordaje propuesto se vincula de manera directa con una propuesta de análisis derivada del diálogo cada vez más prolífico entre las ciencias sociales, la filosofía y la literatura en torno a las consecuencias del calentamiento global antropogénico en las formas de imaginar futuros divergentes, y que le adjudica a ésta última — especialmente a la literatura distópica y a la ciencia ficción — la capacidad de componer mundos a través de narrativas susceptibles de ser modificadas y reinventadas. Siguiendo la premisa sugerida por Donna Haraway (2019, p. 72-73), frente a la pregunta sobre qué tipo de artefacto/aparato puede ser producido para dar cuenta de los acontecimientos enmarcados dentro de la nueva era geológica conocida como antropoceno, la imaginación literaria se torna crucial en la tentativa de equilibrar el sentido de fatalidad de lo que ya fue consumado y el sentido de contingencia de la crisis actual para apuntalar una salida que renuncie a la inexorabilidad del capitalismo y de la edad geológica que con él se inaugura.

El replanteamiento de categorías analíticas y disciplinares derivado del desmoronamiento de la modernidad tardía y las múltiples crisis emparentadas con la misma, cobra nueva dimensión con la irrupción del término antropoceno. Originalmente acuñada por el químico atmosférico y Premio Nobel Paul Crutzen, y el biólogo marino Eugene Stoemer en el año 2000, la idea de antropoceno procura determinar si el alcance y la intensidad de las actividades humanas sobre el planeta desde el acaecimiento de la Revolución Industrial, pueden equipararse a una era geológica (ALEXIADES, 2018, p. 17). En su apropiación por otras disciplinas académicas y científicas, el vocablo revela la intersección crítica y la articulación de la historia del planeta — objeto de estudio de la Geología —, la historia de la especie — objeto de estudio de la Biología — y la historia política — objeto privilegiado de las Ciencias Sociales —, conjugando diferentes escalas y abordajes que a su vez inauguran una nueva época de pensamiento.

Para quienes trabajan desde la categoría de antropoceno, el proyecto intelectual concebido en el seno de la Ilustración y consolidado durante la modernidad es desmantelado por el ritmo acelerado e impredecible del colapso climático. Las dicotomías clásicas sobre las que se ha fundado el pensamiento occidental sufren el embate de las crisis concatenadas que ponen en jaque a las diversas instituciones de lo que llamamos civilización y crea una situación perniciosa para la manutención de una vida digna de la mayoría de los humanos y otros vivientes. Esto significa que el carácter ordenador que hasta ahora han ostentado las categorías de Naturaleza y Cultura caduca ante la catástrofe ecológica. Las medidas de lo humano pasan a ser insuficientes y engañosas delante

del escenario expuesto por el antropoceno. Las herramientas de representación son excedidas por magnitudes espaciales, escalas de tiempo y objetos antes inimaginables y las formas de producir conocimiento y narrar esta nueva experiencia de historicidad donde lo humano sufre un doble reposicionamiento como agente primordial del cambio geológico (LATOURE, 2017) y como una entidad con dimensiones o registros múltiples y contradictorios como agente político portador de derechos y autor de actos (CHAKRABARTY, 2021, p. 43-44) son puestas en disputa.

La impugnación de los presupuestos teóricos con los que han operado la academia y la ciencia se extiende al ejercicio de la política y a las funciones morales y pedagógicas de ciertas tradiciones literarias. En este marco, existe una profusa discusión en el campo de la crítica literaria respecto de la relación entre narración y antropoceno. Desde la reconocida intervención del escritor bengalí Amitav Ghosh (2016), se postula que existe un desfasaje entre la forma narrativa moderna y los desafíos del antropoceno. Esta intervención ha suscitado diferentes respuestas, desde aquella que señala que el problema no se encuentra en la literatura sino en la crítica (como la propuesta por el crítico Mark Bould en *The Anthropocene Unconscious*, 2021), hasta aquella que muestra cómo en otros corpus literarios, como la narrativa latinoamericana, el problema del antropoceno se encuentra omnipresente en el cruce entre extractivismo y colonialismo (como señala Gabriel Giorgi en “Narración y estrato” s.f.). El problema de las formas narrativas es central no solo para el campo de la literatura, sino para las discusiones teóricas, como muestran los trabajos de Anna Tsing (2019; 2020), Vincianne Despret o Didier Debaise (2017). Así, es

posible señalar que existe una enorme proliferación en el campo de la crítica literaria (como p.e. el libro central de Rob Nixon, *Slow violence and the environmentalism of the poor*), y específicamente de aquella dedicada al campo de la literatura latinoamericana. De hecho, excediendo los giros enumerados por el libro editado por Juan Poblete (2018), y sin inscribir el presente análisis en lo que se ha denominado “ecocrítica”², existe un prolífico campo de estudios literarios latinoamericanos sobre la temática. Además de los trabajos citados de Gabriel Giorgi, resultan centrales los aportes de Jens Anderman (2018), Mary Louise Pratt (2022), Héctor Hoyos (2019), Jörg Dünne, (2022), Macarena Gómez-Barris (2017), Florencia Garramuño (2022), entre otrxs.

En el marco de la crítica configurada desde la categoría de antropoceno, interesa destacar la creciente vitalidad de la narrativa distópica en el palco de las expresiones culturales contemporáneas que aceptan la posibilidad del fin del mundo como un evento no sólo imaginable sino cada vez más digno de atención por su inminencia, en estrecha relación con la tradición crítica del Positivismo y del progreso proclamado con el triunfo de la Revolución Industrial en el siglo XIX. La pregunta por el tipo de sociedad que tendrá lugar en el futuro a partir de la situación presente busca, también, desvelar la paradoja de “la ruina de nuestra civilización global en virtud de su hegemonía incontestable”

2 En términos generales, se puede definir la ecocrítica como el estudio de las relaciones entre literatura, estudios literarios y medio ambiente y que consta de tres instancias, a saber: una que estudia la representación de la naturaleza en las obras literarias, una que recupera una tradición literaria vinculada con la naturaleza y por último, una que aborda las construcciones simbólicas sobre las especies dentro de los discursos literarios a partir del diálogo con diversas corrientes teóricas. Ver: FRENCH, Jennifer y HEFFES, Gisela. (Eds.). *The Latin American ecocultural reader*. Illinois: Northwestern University Press, 2021.

(DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 12). Una de las hipótesis de lectura de las novelas propuestas descansa sobre la premisa de que la progresiva centralidad del género distópico responde a la mutación de la sensibilidad contemporánea, trastocada por el nuevo régimen de temporalidades impuesto por la catástrofe climática (GIORGI, 2020).

En el caso específico de las distopías argentinas abordadas, la ciudad — y no necesariamente las grandes metrópolis — es el escenario privilegiado de la degradación, la fragmentación y la barbarie provocadas por la intensificación de las acciones humanas sobre el planeta con la expansión del capital y la globalización. Si, como afirma Annelies Oeyen, “las ciudades imaginarias del modernismo argentino ya debilitan los presupuestos ideológicos de la ciudad ordenada y tradicional, y a veces muestran espacios urbanos que ya no encarnan el progreso, la civilización o la cultura letrada” (2011), en el antropoceno dichos presupuestos se invierten o disuelven emparentándose con operaciones propias de la ficción distópica. Las divisiones tradicionales de la literatura y en especial, el clásico binomio de civilización y barbarie, es suplantado por el colapso urbano y el resquebrajamiento de cualquier optimismo sobre el rumbo de la historia (REATI, 2006, p. 135).

Tanto *Frío* como *Manigua*, restringen la posibilidad de redención humana a las derivas impuestas por el gradual agotamiento del mundo. Se trata de distopías extremas que componen en su conjunto “cosmogonías sucias” (RIVERO, 2022) en las cuales se estructuran estratos de poder a partir de la anomia y la precariedad abyecta. Las articulaciones y los efectos producidos por la intervención del capital y sus diversas estrategias

de reproducción, la biotecnología y sus mecanismos de control sobre diversas formas de vida, y el lenguaje y sus artefactos de organización de lo real, son explorados en estas novelas como una propuesta de futuro que pone en tensión la inmanencia de la crisis planetaria y la inminencia de un abrupto final. El contraste entre la experiencia histórica contemporánea que emerge de la catástrofe climática y el experimento literario de prospección llevado a cabo por la narrativa distópica, pone a disposición una serie de “herramientas averiadas” (MORTON, 2018, p. 50) provenientes de puntos de vista nacidos en un tiempo ajeno que permiten esbozar una propuesta cosmopolítica (STENGERS, 2014) que percibe la existencia de otros mundos dentro del nuestro. Una propuesta que, desde otro lugar y otras agencias, equivoca el horizonte temporal, geopolítico y ontológico y transforma la imaginación de un mundo distópico en una imaginación política de izquierda.

En el caso de la novela escrita por Carlos Ríos, la elección de una temporalidad futura está fundada, entre otras cosas, sobre la posibilidad de amplificar un lenguaje suscrito a procedimientos del realismo que no permitían la incorporación de formas de vidas singulares, ni la multiplicación de temporalidades impuestas por la urgencia de la catástrofe. Al igual que la novela escrita por Rafael Pinedo, la obra de Ríos reinventa una lógica epocal que integra la escala temporal biogeofísica, y subyuga la percepción del tiempo y del espacio de sus protagonistas a las vicisitudes del clima y sus consecuencias. Como afirma la crítica Mariana Catalín refiriéndose a *Frío* de Rafael Pinedo: “el desastre ecológico queda en primer plano y habilita la pregunta por la temporalidad racionalizada a partir de

la lógica de las épocas” (2022, p. 117). El clima y sus vertiginosas alteraciones definen la forma de concebir el paso del tiempo entre el ámbito de la experiencia y la expectativa de futuro (KOSELLEK, 1993, p. 333-357). En pocas palabras: el tiempo — en términos climáticos — hace la experiencia — en términos cronológicos.

Siguiendo algunos trazos delineados por los estudios de Catalán (2017, 2022), arriesgamos una clave de lectura que vincula ambas novelas en torno al cambio radical operado por la crisis planetaria en la experiencia del tiempo, en detrimento de aquella que ha reconocido en las ficciones argentinas y latinoamericanas escritas en los últimos años del siglo XX y las dos primeras décadas del siglo XXI, la anticipación de ciertos derroteros de las historias nacionales orientada por un espíritu crítico que pretende denunciar o revelar un estado de cosas imperfectas (REATI, 2006, p. 17). Esta decisión se justifica en tanto las novelas que ocupan nuestra atención, exploran distintas posibilidades de futuro en una ambigua relación con el pasado a través de un experimento formal que rompe con el realismo. De la misma manera, ensayan nuevas perspectivas de existencia que involucran a distintos entes y atienden a procesos “irreducibles a la medida de lo humano” que tensionan las propias matrices genéricas de la novela (GIORGI, 2020) y amenazan la supervivencia de algo excepcionalmente humano (COLEBROOK, 2019, 96-97).

EL PASADO SIEMPRE ESTÁ A PUNTO DE OCURRIR

El primer cachetazo le cruza la cara. A partir de ese momento mira la escena como si no le estuviera ocurriendo a ella. El tiempo transcurre más despacio, las imágenes se superponen. Ella mira

cómo el portero le pega, luego su padre abofetea a María Angélica, que tiene el camisón abierto y muestra los pechos. Los personajes cambian, pero los golpes son los mismos, siguen sonando como aplausos en su cara, en su cuello, en sus senos. Los gritos la aturden, la siguen aturdiendo, ella es María Angélica, es su padre el que le pega, ella recibe los golpes del portero.

Al despertar en su cuartucho solitario sintió la cara ardiendo, y recordó la mañana siguiente: el silencio de su padre, la mirada huidiza de su madre; recordó que nunca más habló con él ni volvió a verlo, que su padre nunca más le dirigió la palabra, y que a la semana entró como internada en esta misma escuela. (PINEDO, 2011, p. 57)

La dura realidad del frío solo queda suspendida durante el sueño. La protagonista de *Frío* — de quien no sabemos el nombre —, transcurre sus días entre las múltiples actividades que garantizan su supervivencia dentro del convento que habita junto a centenas de ratas, y las horas de descanso y sueño derivados de su agotamiento extremo. El blanco perenne había hecho que la noción del tiempo y las pautas de orientación marcadas por el cambio de las estaciones fueran un recuerdo olvidado, ni siquiera borroso, de una época anterior al frío. Desconocemos como lectores que pudo haber causado el cataclismo. Sabemos de la elaboración de un calendario improvisado y de un éxodo hacia el norte del cual la protagonista decidió sustraerse. Accedemos a fragmentos del pasado a través de eximios recuerdos, pero sobre todo mediante ensoñaciones. No hay ninguna irrupción de las condiciones del presente en estas últimas. La experiencia límite de la pérdida de mundo, de la supervivencia en la catástrofe de

la ruina trastorna progresivamente la apreciación del tiempo de la protagonista.

En un capítulo dedicado al ámbito de los sueños como espacio en el cual se tensiona la relación entre ficción y facticidad, el historiador alemán Reinhart Koselleck establece una diferenciación fundamental entre los sueños de futuro y los sueños de salvación, a propósito de la representación de los sueños llevada a cabo por el poeta francés Jean Cayrol, prisionero en el campo de concentración de Gusen durante el Tercer Reich. De acuerdo con Koselleck, los sueños de futuro:

[...] se mueven en las dimensiones temporales de la vida pasada, alimentados por el recuerdo del que se derivaron todos los deseos y esperanzas. Así, en parte se corresponden con las fantasías del prisionero estando despierto. Se nutren de una vida de la que los prisioneros estaban absoluta e irrevocablemente separados. Se trata de sueños utópicos de campos de concentración. Presentan una imagen emocionada de la patria más allá de la alambrada eléctrica, de la patria que el prisionero busca y evoca pero que para él ya no existe. La pura facticidad del campo se extingue, el pasado quiere trasladarse al futuro. (KOSELLECK, 1993, p. 278)

Antes de que las fronteras de una individualidad reconocible se disipen en su comunión animal con las ratas que la acompañan en su encierro, la protagonista revisita episodios del pasado en el tiempo del sueño. En contraste, las ensoñaciones cada vez más frecuentes durante la vigilia parecen acercarnos a un final de renuncia a cualquier dimensión temporal haciendo de su experiencia subjetiva pura anacronía. En su referencia a los sueños

de salvación de los prisioneros en el campo de concentración, Koselleck reconoce, con sorpresa, un significado invertido de la destrucción egocéntrica del mundo intersubjetivo:

En el campo de concentración reinaban unas condiciones que escarnecían toda experiencia anterior, que parecían ser irreales, siendo reales. La necesidad de irrealizarse para quedar paralizado en una etapa final de la existencia, condujo también a la inversión de la experiencia temporal. *Pasado, presente y futuro dejaron de ser líneas orientadoras del comportamiento*. Esta perversión dictada al cuerpo tenía que ser sufrida para poder liberarse de ella. Eso es lo que testimonian los sueños de salvación. Ya no pretendían sujetar a la persona del soñador a la realidad y por eso se convirtieron — aunque parezca paradójico — en señal de la oportunidad de sobrevivir. (KOSELLECK, 1993, p. 279, énfasis añadido)

Lejos de pretender equiparar el sistema de terror instalado en los campos de concentración y exterminio del Tercer Reich con los avatares de un personaje de ficción, esta extrapolación aventura una hipótesis que busca acercarse al punto de vista de un sujeto sin mundo imaginado por la ficción distópica. Es la tentativa de capturar una perspectiva ajena, después de sobrevivir a un acontecimiento empíricamente inverosímil. La entrega voluntaria del cuerpo de la protagonista, la enajenación de su yo “fue la inversión diabólica que parecía que la muerte era una vida mejor y la vida una muerte peor que había que soportar” (KOSELLECK, 1993, p. 279):

Fue por las tablas y se acostó boca arriba entre las dos estatuas. Tuvo que sacar algo de nieve para quedar a la misma altura, ya que se habían hundido un poco. Desde allí se veía una porción de cielo cuadrangular, de un azul profundo.

Escuchó el ruido de cientos de patitas que caminaban sobre la pasarela de tablas que había armado. Supo que eran sus hermanas que venían a estar con ella, a incorporarse a su ceremonia, a integrarse, finalmente, con su cuerpo.

Metió los brazos por debajo de las figuras y las abrazó.

En un primer momento la camisa de hielo que se le formó encima del cuerpo la apretaba con dolor, sentía como sus músculos, sus huesos se iban congelando. Casi en seguida su sensibilidad disminuyó y comenzó a sentir un sopor en los párpados, como una bendición. Con una fuerza que desconocía giró las imágenes, de modo que quedaron ambas enfrentadas, mirándola. Toda ella estaba llena de tibieza y ternura.

Apenas podía mover la cabeza. Miró a su derecha: era el rostro inmaculado de María Angélica, la besó en los labios.

Giró su cabeza, que ya pesaba como si no fuera suya, a la izquierda: el portero la miraba. No le molestó, tampoco cuando él la besó larga, dulce y profundamente, te quiero, te quiero, escuchó.

Volvió su rostro al otro lado, repitió el largo beso con María Angélica. Sintió cómo ella hacía entrar su lengua en su boca, te amo, siempre te ame, siempre te amaré, desde atrás el portero las abarcaba en un abrazo. Abrió las piernas, sintió como él entraba en ella, cálido, rígido.

Se durmió lentamente. (PINEDO, 2011, p. 149)

En una caprichosa maniobra literaria, Carlos Ríos hace que la figura del narrador en *Manigua* oscile entre la primera y la tercera persona transitando sin mayores preámbulos del pasado al

presente. Apolon, nombre que asume Muthahi cuando su padre le asigna la misión de liderar a su tribu en la travesía hacia la provincia costera en busca de una vaca que será dada en sacrificio el día del nacimiento de su hermano, narra el viaje combinando restos de palabras en una singular sintaxis que aplanan la línea de tiempo. En el lecho de muerte de ese hermano, cuyo nacimiento obligó a Apolon a poner en riesgo su propia vida, el protagonista evoca acontecimientos del pasado como si ocurriesen en el instante en el que son relatados:

Así le dijo Apolon a su hermano. Le dije: así combaten los forúnculos de los animales. Y cité a Donise Kongoro [...] De noche, la ciudadela se pliega en las manos de Donise Kongoro para que el polvo y la lluvia de huesos no afecte a los recién nacidos. Así hablé. Dicho esto, por Apolon, su hermano lanzó una carcajada. Su cesta de mimbre se cimbró y hasta la enfermera llegó al pabellón para ver qué sucedía. Eres un ignorante, dijo. Apolon nunca supo por qué su hermano le dijo eso. (RÍOS, 2015, p. 46)

La multiplicación de temporalidades parece ser la base sobre la que se erige la novela con el propósito de ofrecer al lector una “antropología del desastre” (FRIERAS, 2009). Esta apuesta, que de manera simultánea instala la pregunta sobre el evento al que refiere — ¿el relato se ubica antes o después del final? —, condensa así “un posible pasado primitivo, un presente de degradación continuado y exacerbado y un posible futuro distópico en el que los materiales funcionan desarmando las expectativas de lo esperable.” (CATALÍN, 2017, p. 109). De la misma manera, el juego propuesto por el autor, en el cual personas y tiempos se confunden y entrelazan se

constituye en un experimento que además de imaginar un final, insinúa nuevas pautas de escritura ficcional:

El hermano de Apolon aspiró el humo que salía de la pipa de papel metalizado y se echó en su cesta de mimbre. Pájaro, mercado, artesanos, mierda nacimiento, vaca, Apolon, Donise Kangoro. Sí, respondió Apolon a su hermano. Esas palabras clave hacen que tu memoria sobreviva al deterioro del cuerpo. Así le dije. Bueno, dijo Apolon. Sigo con lo que te estaba contando. No, todavía no, dijo mi hermano. Espera. Déjame decirte algo y luego podrás continuar con tu relato. ¿Qué quieres decirme que no sepa? Mi hermano lanzó una carcajada. Después tosió. Fumó de su pipa y comenzó a soltar una mistura de humo y palabras. El ritmo es la magia. Baila con tus palabras. Que los pies no puedan parar de moverse marcando el ritmo. Ritmo, melodía, armonía. El pájaro fugaz de la improvisación. Alguna imagen o una serie de personajes. Hasta la esquina del aliento. Secreto: excitación que debería ser siempre transferida. Punto final y elevación cuando el espíritu alcance un lugar nuevo y significativo. Es todo lo que sé, lo que puedo decirte del asunto, dijo el hermano de Apolon, y se quedó dormido. Lo observé en silencio. Nadie te recordará, le dije en un susurro. Un día ni siquiera mi recuerdo estará en pie. Nada quedará de nuestro clan. Nada de lo que has dicho será repetido por otra boca que no sea la mía. Soy tu herencia, dijo Apolon a su hermano, soy tu pesada herencia y tu única maldición. (RÍOS, 2015, p. 43)

A diferencia de la operación ejecutada por Rafael Pinedo en *Frío*, mediante la cual la cronología del relato queda supeditada a las condiciones impuestas por el clima, Carlos Ríos apela a una

temporalidad difusa que anticipa un desenlace insospechado, y transforma a sus lectores en espectadores de una representación actoral extendiendo en esta misma acción los alcances de la ficción. En una crítica escrita cuatro años después de la publicación de *Manigua*, Nicolás Maidana ubica esta obra en los bordes de la literatura argentina reciente, renovando el panorama, “haciendo existir cuidadosos objetos experimentales a través de nuevas topografías, nuevas marginalidades” (MAIDANA, 2013), torciendo la flecha del tiempo.

SOSTENER LA MIRADA

¿Entonces me ayudará a encontrar una vaca? Tal vez, hijo, tal vez... ¿cómo dices que te llamas? Apolon, dije. Mira, Apolon, retírate hasta aquel promontorio. Cuando aparezca la señal, camina hasta el mercado. *Cada vez que veas una vaca, párate enfrente y mirá sus ojos*. Descubrirás así qué animal puedes llevar para el nacimiento de tu hermano. (RÍOS, 2015, p. 30, énfasis añadido)

En la introducción del libro titulado *Como piensan los bosques*, el antropólogo Eduardo Kohn recuerda la advertencia que le fue hecha al internarse en el corazón de la Amazonía ecuatoriana: dormir boca arriba. De esta manera, un jaguar reconocerá que se encuentra frente a un ser capaz de devolverle la mirada. Esta acción podrá garantizar su supervivencia al no convertirlo en carne de presa, pero no permanecerá indemne al encuentro. La confluencia de miradas producirá una transformación, “tal vez, un nuevo tipo de *nosotros*” (KOHN, 2021, p. 1, cursiva del autor). En las novelas que son objeto de nuestro análisis, el cruce de sus protagonistas con lo animal cambia de manera irreversible el curso de los

acontecimientos. Muthahi asume el nombre de Apolon después de que su padre le encomienda la búsqueda del animal sagrado. Por su parte, la protagonista de *Frío* reinventa la liturgia católica después de su comunión con las ratas que habitan el convento: “Gloria a Dios en el cielo, y en la tierra paz a los hombres y a las ratas que ama el Señor” (PINEDO, 2011, p. 95).

La antigua división que sostenía el par Naturaleza/Cultura y establecía un orden en el que lo humano se diferenciaba sustancialmente de lo animal, viene siendo impugnada en las obras literarias que componen el repertorio cultural latinoamericano. Gabriel Giorgi sostiene que esta nueva proximidad configura “una zona de interrogación ética y un horizonte de politización”, la vida animal empieza a funcionar como signo político “en un *contínuum* orgánico, afectivo, material y político con lo humano” (GIORGI, 2014, p. 12, cursiva del autor). En *Frío*, las ratas se tornan “hermanas en Cristo” después de ahuyentar a un grupo de personas que había conseguido ingresar al convento: “Un rayo de luz bajó desde el cielo hasta su conciencia: las ratas la habían salvado. Las había enviado Cristo. A ella nunca la atacaron así. Eran las enemigas del pecado y la concupiscencia. Eran sus hermanas. Hermanas en Cristo.” (PINEDO, 2011, p. 84).

En *Manigua*, el hallazgo del animal sagrado es el hecho fundamental y la razón última de la travesía de Apolon; la incapacidad de reconocerlo significó la ruina del mismo y la pérdida de su nombre:

“La vaca, claro. Ese animal sagrado. En el mercado de artesanos me hice pasar por Donise Kangoro pues los hombres no quisieron darme un animal

sagrado a cambio del pájaro herido. Al decirles que era el fundador de São José dos Ausentes retrocedieron espantados. Las vacas quedaron solas en medio del mercado. No supe cual escoger. Ese instante de duda fue mi perdición. Pasaron cosas ahí difíciles de contar. Recuerdo el fagonazo del cielo. Un encierro de pocas horas. Hice trabajos forzados. Escapé tres veces. Tuve compañeros denunciados, torturados, fusilados. Eso no se puede olvidar. *Perdí mi nombre*. Todos me decían el prisionero evadido. (RÍOS, 2015, p. 52-53, énfasis añadido)

El encuentro humano/animal no concede lugar a la duda, la posibilidad de continuar con vida depende de la firmeza en el movimiento. El titubeo de Apolon significó el fracaso del mandato familiar, la entereza de la protagonista de *Frío* garantizó su supervivencia. Para ambos ese encuentro transformó sus destinos. La aparición del puma en esta última novela revela una nueva dimensión de ese vínculo acentuando la importancia de la mirada sostenida, de la comunión y la posibilidad de discernimiento a partir del cruce de miradas:

Se paró frente a la jaula, el animal se detuvo y la miró. Ojos felinos se clavaron en los suyos, ella afuera, él adentro. Un gemido salió de la garganta del puma y le llegó a las tripas [...] Miró hacia el cielo y pidió perdón a Dios por su soberbia, por sentirse superior a esa criatura que saltaba y se retorecía. Sintió de pronto dolor en el vientre, el dolor salvaje e incomprensible que el puma debía padecer.

Y esos ojos de pupilas afiladas no dejaban de mirarla, de herirla, de agujonearla como los clavos a Cristo.

[...] Ella pudo ver en los ojos de la bestia su búsqueda de comida y calor, supo que sólo había conocido el frío, que había comido todo lo que podía ser comido, que era el único sobreviviente, que desde la muerte de su madre nunca había visto otro puma. Supo de su desesperación, de su alivio cuando encontró la escuela, las trampas, cuando pudo comer diariamente, pese a lo poco que eran esas gaviotas para él. Supo del frío como nunca lo había sabido, supo que ella era una privilegiada, que tenía fuego, que tenía la posibilidad de no sentir en cada minuto, cada instante, las agujas heladas en los huesos, en la piel, en las patas. Vio a través de los ojos de la fiera la muerte de cientos, miles de animales, lo vio masticar carne congelada durante largo rato hasta que comenzaba a ablandarse en su boca, a soltar algo de sangre, algo de alimento. Conoció el mundo exterior como estaba ahora, sintió el vacío, la soledad, la lucha feroz donde sólo había alimañas humanas o animales. (PINEDO, 2011, p. 112-113)

Las relaciones que ambos protagonistas establecen con lo animal sugieren la pregunta por el devenir humano con animales; de hacerse humanos con y por el encuentro con estos últimos. Es un dilema sobre el cual reflexiona la filósofa belga Vinciane Despret cuando, en lugar de pensar las transformaciones derivadas del emparentamiento interespecie en términos de hibridación, formula la imaginación de destinos comunes a través de la metamorfosis: la transformación de los seres por la transformación de los cuerpos. (DESPRET, 2018, p. 94)

Perder su nombre y sacrificar su cuerpo fueron las consecuencias que Apolon debió afrontar al no cumplir con el pedido de su padre. Su cuerpo en lugar de la vaca sugiere un intercambio, una suplantación del humano por el animal:

A petición de su padre, Apolon salió del refugio con la promesa de regresar con una vaca que sería sacrificada en el nacimiento de su enésimo hermano. Preguntó a los más ancianos dónde podía encontrar la vaca. No sabían. El lanzamiento de sandalia del adivino kamba generó aún más incertidumbre. Lejos de aclarar el panorama, la táctica adivinatoria fue opacada por lo siniestro sin nombre. *De no cumplir con el pedido, dijo el padre, el clan lo ataría a un palo y allí quedaría, a merced de los kikuyus y las aves carroñeras, hasta que llegara alguien dispuesto a buscar una vaca por él para saldar el compromiso.* (RÍOS, 2015, p. 16, énfasis añadido)

La protagonista de *Frío* toma la decisión irrevocable de no comer la carne del puma a pesar de la extrema carencia de comida porque en ese acto atentaría contra sí misma: “no podía destrozarse la calavera de su amigo muerto, a su hermano en el frío y en la lucha contra Lucifer, no podía. [...] Le dolía la garganta y tenía un nudo en el estómago, pensaba guardar la carne, pero se dio cuenta de que no iba a poder comerla, hubiera sido como comerse a sí misma” (PINEDO, 2011, p. 118). En lugar de alimento futuro, el animal es elevado a condición sagrada convirtiéndose en eucaristía de las ratas:

Apurándose como si algo importante fuera a ocurrir se vistió con la casulla, la estola, se colocó la piel sobre los hombros, calzando el maxilar superior sobre el pasamontañas, todavía con restos de cerebro, no importa que me quede inmundo. Llevó los implementos de la misa y armó el altar. Volvió lo más rápido que pudo y arrastró el cuerpo decapitado por las escaleras, lo llevó hasta la puerta del sótano y la abrió.

Acudieron en tropel. Se paralizaron cuando la vieron, no la reconocieron cubierta con la piel del puma, con el olor del puma, temió que la atacaran, por lo que sin esperar un instante levantó los brazos: en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo.

Cuando reconocieron su voz se acercaron y rodearon el cadáver, pero no lo tocaron. Ella les entregaba sus gaviotas recién en el momento de la comunión y ahora toda esa comida estaba allí, disponible; sin embargo no se abalanzaron.

Su pecho estalló de amor a Dios cuando supo que ellas, sus hermanitas en Cristo, habían entendido. Era la ofrenda, era la comunión, era el cuerpo del Hijo, el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo. Lo comerían en el momento apropiado, cuando la ceremonia y Dios así lo indicaran.

Dijo su misa abrigada por el cuero del puma, abrigada por los brazos de Cristo, Dios mismo la abrazaba. Podía sentir la sangre que empapaba el pasamontañas, que chorreaba hasta sus ojos, mojaba las mangas de la casulla y las convertía en brazos de hielo que se quebraban cuando levantaba sus manos en oración. En ningún momento temió que sus adoradas ratitas la atacaran, la desconocieran.

Adoradas, queridas, amadas ratas. En el momento en que ella dijo dichosos los invitados a la cena del Señor se lanzaron sobre el cuerpo. Los sollozos no la dejaban hablar, decidió que la ceremonia podía continuar sin tenerla como oficiante, que su feligresía respetaba el sacramento, que la comunión era más importante y ellas iban a recibir la bendición de Dios mientras se alimentaban de su Divino Cuerpo. (PINEDO, 2011, p. 119-120)

Tanto en *Manigua* como en *Frío* la muerte animal constituye una singularidad: el sacrificio de la vaca, animal sagrado, es la condición indispensable para la realización del ritual de nacimiento y para la afirmación de Apolon como miembro del clan. El cuerpo del puma, a través de las palabras pronunciadas durante la sacrilegiosa eucaristía celebrada por la protagonista de *Frío*, se transubstancia en cuerpo y sangre de Cristo para sus hermanas las ratas. Estos dos acontecimientos suspenden momentáneamente la distinción entre humano y no-humano mediante la gestión ritualística de los cadáveres animales insinuando una eventual articulación ontológica de ambos, rota por los efectos de una tenaz militancia de diferenciación radical operada durante siglos por diversos pensadores en occidente.

La posibilidad de restaurar el estatus ontológico de los animales, asimilando su muerte como perseverancia de las vidas humanas, imaginando la prolongación de su existencia bajo otra forma entre las vidas que alimenta, parece estar ratificada en estos dos ejercicios literarios. Ambos se inscriben dentro de una tradición ya consolidada dentro de la literatura latinoamericana, que reubica lo animal dentro del repertorio cultural contemporáneo al mismo tiempo que desplaza lo humano y confirma el carácter político de la Gran División. Si el vínculo histórico entre animales y humanos envuelve en gran parte de los casos, una extrema brutalidad, la experimentación literaria contemporánea habilita la torsión de esta certeza confrontando las “verdades contradictorias” sobre las que se erige la eventual existencia de un mundo después del fin.

REFERENCIAS

- ALEXIADES, Miguel. La antropología ambiental: una visión desde el Antropoceno. In: SANTAMARINA, Beatriz; COCA, Agustín; BELTRÁN, Oriol (Orgs.). *Antropología ambiental: conocimientos y prácticas locales a las puertas del Antropoceno*. Barcelona: ICARIA, p. 7-70, 2018.
- ANDERMANN, Jess. *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Ediciones/metales pesados, 2018.
- CATALÍN, Mariana. Al borde del desastre: Manigua de Carlos Ríos. *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*. v. 1, p. 101-114, 2017. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/65752>. Acceso en: dic. 2023.
- CATALIN, Mariana. Los tiempos del final. *Anclajes*, n. 1, v. 26, p. 109-125, 2022. Disponible en: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/6151>. Acceso en: dic. 2023.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Clima y capital*. La vida bajo el antropoceno. Santiago de Chile: Mimesis, 2021.
- COLEBROOK, Claire. Ética de la extinción. *Revista de Filosofía*, año 51, n. 146, p. 94-111, 2019.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental, 2014.
- DEBAISE, Didier. From Nature to Precarious Lives. In: LATOUR, Bruno; SCHAFFER, Simon; GAGLIARDI, Pasquale (Eds.) *A Book of the Body Politic*, p. 247-262, 2017.
- DESPRET, Vinciane. *¿Qué dirían los animales... Si les hiciéramos las preguntas correctas?*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2018.
- DÜNNE, Jörg. Zonas críticas: la literatura y lo terrestre. In: RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl. (Ed.). *La naturaleza de las humanidades*. Por una vida bajo otro clima. Santiago de Chile: Mimesis, p. 105-124, 2022.
- FRIERAS, Silvina. *Es una antropología del desastre*. 2009. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-13306-2009-03-25.html>. Acceso en: dic. 2023.

- GARRAMUÑO, Florencia. *La vida impropia: Anonimato y singularidad*. Villa María: EDUVIM, 2022.
- GHOSH, Amitav. *The great derangement*. India: Penguin Books, 2016.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comunes*. Animalidad, cultura, biopolítica. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.
- GIORGI, Gabriel. “Temblor del tiempo humano”: política de la novela en Juan Cárdenas. *Cuadernos de Literatura*, n. 24, 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl24.thpn>. Acceso en: dic. 2023.
- GIORGI, Gabriel. “Narración y estrato”. (s.f.). [Draft manuscript]
- GÓMEZ-BARRIS, Macarena. *The extractive zone: social ecologies and decolonial perspectives*. Durham: Duke University Press, 2017.
- GRUSIN, Richard. *Anthropocene feminism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- HARAWAY, Donna. *Seguir con el problema*. Bilbao: Consonni, 2019.
- HOYOS, Héctor. *Things with a History: Transcultural materialism and the literatures of extraction in contemporary Latin America*. New York: Columbia University Press, 2019.
- JAMESON, Frederic. *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Barcelona: Akal, 2009.
- KERMODE, Frank. *El sentido de un final: Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- KOHN, Eduardo. *Como piensan los bosques: Hacia una antropología más allá de lo humano*. Buenos Aires: Hekht, 2021.
- KOSELLECK, Reinhard. *Futuro Pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- LATOURETTE, Bruno. *Cara a cara con el planeta*. Madrid: Siglo XXI, 2017.
- MAIDANA, Nicolás. “Atractor Extraño”. Disponible en: <https://apostillas2.blogspot.com/2013/05/attractor-extrano.html>. Acceso en: dic. 2023.
- MORTON, Timothy. *Hiperobjetos*. Filosofía y ecología después del fin del mundo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018.
- NIXON, Rob. *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

OYEYEN, Annelies. Ciudades posapocalípticas en la literatura prospectiva de la Argentina posdictatorial. *Ángulo Recto*. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural. n. 2, v. 3, p. 225-245, 2011. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3797527>. Acceso en: dic. 2023.

PINEDO, Rafael. *Frío*. España: Salto de página, 2011.

POBLETE, Juan (Eds.). *New approaches to Latin American Studies*. Culture and power. New York-London: Routledge, 2018.

PRATT, Marie Louise. *Planetary longings*. Durham: Duke University Press, 2022.

QUINTANA, Isabel. Ficciones de lo (In) Humano: biopolítica, ciencia ficción y fantástico. *Revista Iberoamericana*, LXXVIII (238-239), p. 367-387, 2012.

REATI, Fernando. *Postales del porvenir*: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999). Buenos Aires: Biblos, 2006.

RÍOS, Carlos. *Manigua*. Buenos Aires: Entropía, 2015.

RIVERO, Giovanna. *Estéticas del Antropoceno*: Tres preguntas con Giovanna Rivero. 2022. Disponible en: <https://www.hablemosescritoras.com/posts/774>. Acceso en: dic. 2023.

STENGERS, Isabelle. La propuesta cosmopolítica. *Revista Pléyade*, n. 14, p. 17-41, 2014.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. Resistir à barbárie que se aproxima. São Paulo: Cosacnaify, 2015.

TSING, Anna; DEGER, Jennifer; KELEMAN SAXENA, Alder; FEIFEI, Zhou. *Feral atlas*: The more-than-human Anthropocene. Stanford University Press, 2020. Disponible en: <http://bibpurl.oclc.org/web/95602> <http://feralatlases.org>. Acceso en: dic. 2023.

TSING, Anna. *La seta del fin del mundo*. Madrid: Capitán Swing, 2021.

11

NARRATIVAS INDÍGENAS SOBRE O FIM E O SONHO DE FUTUROS POSSÍVEIS EM *THE MARROW THIEVES* (2017), DE CHERIE DIMALINE¹

Rubelise da Cunha

Rubelise da Cunha

Doutora em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Professora na Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

Coordenadora do Núcleo de Estudos Canadenses da FURG.

Membro do Grupo de Trabalho da ANPOLL Relações

Literárias Interamericanas e do Grupo de Pesquisa do

CNPq SUTRA — Subalternidades, Transculturalidade e

Perspectivas Decoloniais.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0817496696307608>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5420-5760>.

E-mail: rubelisecunha@furg.br / rubelisedacunha@gmail.com.

Resumo: A ideia de “fim de mundo” ou “apocalipse”, advinda inicialmente do pensamento judaico-cristão e das narrativas bíblicas, aponta para uma ideia de futuro a partir de uma linearidade temporal eurocêntrica. Neste artigo, investigamos, a partir de uma postura de escuta de outros saberes à qual nos instiga Eduardo Viveiros de Castro em *Metafísicas canibais* (2018), como as epistemologias dos povos

¹ Título em língua estrangeira: “Indigenous narratives about the end and the dream of possible futures in *The Marrow Thieves* (2017), by Cherie Dimaline”.

originários expressas nas Literaturas Indígenas podem nos oferecer perspectivas que desloquem nosso eixo espaço temporal e transcendam a lógica racional eurocêntrica. Abordamos discussões sobre o fim do mundo por autores indígenas como Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Daniel Munduruku e Drew Hayden Taylor a fim de analisar o romance canadense *The Marrow Thieves* (2017), da autora Métis Cherie Dimaline. O romance indigeniza gêneros como a ficção pós-apocalíptica e a cli-fi ao incorporar formas tradicionais de construção de conhecimento, como o sonho e a contação de histórias, em defesa de futuros possíveis para os povos indígenas e o planeta.

Palavras-chave: Sonho. Narrativas sobre o fim. Futurismo indígena. Literaturas Indígenas. *The marrow Thieves*.

Abstract: “The end of the world” or “apocalypse” are ideas that introduced by Judo-Christian thought and biblical narratives, and point to an idea of future according to Eurocentric time linearity. In this article, we propose to listen to other forms of knowledge as instigated by Eduardo Viveiros de Castro in *Metafísicas canibais*(2018)to investigate how Indigenous epistemologies can offer perspectives that dislocate our spacetime axis and transcend the Eurocentric rational logic. We approach discussions about the end of the world by Indigenous authors Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Daniel Munduruku and Drew Hayden Taylor to analyze the Canadian novel *The marrow thieves* (2017), by Métis author Cherie Dimaline. The novel indigenizes genres such as post-apocalyptic fiction and cli-fi as it incorporates Indigenous traditional forms of construction of knowledge, such as dreaming and storytelling, in a defense of possible futures for Indigenous peoples and the planet.

Keywords: Dream. Narratives about the end. Indigenous Futurism. Indigenous Literatures. *The marrow thieves*.

*Dizer é um som plantado no sonho que por sua vez
foi sonhado desde muito antes, então quando eu falo
eu também planto sonho.
Trudruá Dorrico*

É visível a atenção maior que as pesquisas acadêmicas e o mercado editorial têm concedido ao que denominamos Literatura Indígena no Brasil. A presença dos indígenas nas universidades a partir de políticas de ações afirmativas na primeira década do século XXI, as quais já podiam ser observadas anteriormente na América do Norte, também corroboram para o cenário atual, no qual tivemos a nomeação de Ailton Krenak para a Academia Brasileira de Letras em 2023. Tais avanços sinalizam ainda mais a importância de uma teoria crítica eticamente comprometida com o lugar de fala do qual partem os textos e tessituras que compõem as artes verbais ameríndias, pois, como sinaliza a antropóloga canadense Julie Cruikshank, o interesse eurocêntrico tem sido impulsionado, muitas vezes, por esperar-se que “as tradições indígenas apresentem respostas para problemas criados pelos Estados modernos em termos que sejam convenientes para os Estados modernos” (1998, p. 152). As questões que envolvem a sustentabilidade do planeta, por exemplo, têm gerado um interesse particular em ouvir como os povos originários das Américas resistem após séculos de violência e opressão colonial e o que eles podem nos ensinar para que possamos sobreviver em tempos comumente chamados de “distópicos”. O medo do “fim do planeta” ou do “fim do mundo” que ecoa hoje nas discussões sobre aquecimento global e emergências climáticas nos remete imediatamente às questões que envolvem a constituição da sociedade eurocêntrica

na modernidade, com o desenvolvimento da sociedade industrial e os avanços científicos, e a exacerbação de uma perspectiva de vida individualista. No âmbito da literatura e das artes ocidentais, tais questões são abordadas desde os tempos do Romantismo a partir de estéticas que introduzem o gênero da ficção científica, como é o caso de *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*(1818), da autora Mary Shelley, uma das primeiras obras literárias eurocêntricas a abordar os medos e os perigos da sociedade moderna e da falta de limites éticos para experimentos científicos.

O quadro de Leonardo da Vinci (1452-1519), “O Homem Vitruviano”, é emblemático de uma questão central no pensamento eurocêntrico a ser confrontada quando se quer contribuir para o surgimento de novos aportes teóricos para os estudos literários que permitam a percepção da centralidade dos saberes e das literaturas ameríndias para a construção do pensamento e da teoria crítica nas Américas. No quadro de da Vinci, o homem como o centro do universo institui o Renascimento, e sua fundação no antropocentrismo, como força motriz para o projeto da modernidade, cujo marco inicial está nas grandes navegações. Com este empreendimento, surge a narrativa da “Descoberta de Um Novo Mundo”, da conquista de novos territórios, de paraísos a serem desfrutados, e infernos a serem enfrentados, a qual também continua presente no imaginário que compõe o estudo das literaturas, ainda classificadas como nacionais, e por muito tempo determinou o marco inicial na escrita das histórias literárias. Também é a partir dessa narrativa e da centralidade na racionalidade moderna que surgem binarismos tais como saber/sentir, mente/corpo, atraso/progresso, bárbaro/civilizado.

A partir da constatação inicial da visão antropocêntrica como norteadora do conhecimento científico cartesiano que embasou a formação dos estados nacionais e, por conseguinte, das literaturas nacionais, nossa proposta neste artigo é estudar o pensamento ameríndio e as literaturas ameríndias na busca de uma postura de escuta de outros saberes à qual nos instiga a nova antropologia proposta por Eduardo Viveiros de Castro em sua obra *Metafísicas canibais*, a partir da qual “a ausência do conceito racional poder ser vista positivamente como signo de desalienação existencial dos povos concernidos, manifestando um estado edênico de não-separabilidade do conhecer e do agir, do pensar e do sentir etc. — uma imanência transcendente, por assim dizer” (2018, p. 75). Sendo assim, através da aproximação de textos literários indígenas, com textos ensaísticos e de teoria crítica, nossa proposta parte da abertura e aprendizado com outras formas de acesso ao conhecimento, a fim de contribuir para uma história literária outra, na qual o marco inicial das navegações possa ser reconhecido como a ameaça distópica continente americano, possibilitando propostas de futuros possíveis para os povos originários e para o planeta.

O pensamento da teórica Donna Haraway sobre questões que envolvem o Antropoceno, em seu artigo “Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes” (2016), também nos remete a uma crítica ao eurocentrismo e à modernidade, revisando uma visão antropocêntrica, ao considerar a necessidade de um nome para dinâmicas de forças e poderes simchthonicas em curso, das quais as pessoas são uma parte: “Talvez, mas só talvez, e apenas com intenso compromisso e trabalho

colaborativo com outros terranos, será possível fazer florescer arranjos multiespécies ricas, que incluam as pessoas” (2016, p. 40). É também neste texto que Haraway propõe uma nova concepção da palavra “parente” e do que definimos como laços familiares, para algo mais do que “entidades ligadas por ancestralidade ou genealogia”, pois, para a autora, “fazer parentes é fazer pessoas, não necessariamente como indivíduos ou como seres humanos” (2016, p. 14):

Penso que a extensão e a recomposição da palavra ‘parente’ são permitidas pelo fato de que todos os terráqueos são parentes, no sentido mais profundo, e já passaram da hora de começar a cuidar dos tipos-como-arranjos (não espécies uma por vez). Parentesco é uma palavra que traz em si um arranjo. Todos os seres compartilham de uma ‘carne’ comum, paralelamente, semioticamente e genealogicamente. Os antepassados mostram-se estranhos muito interessantes; parentes são não familiares (fora do que pensávamos ser a família ou os genes), estranhos, assombrosos, ativos. (HARAWAY, 2016, p. 14)

No entanto, apesar de podermos estabelecer pontos de contato entre as epistemologias ameríndias e ideias advindas da crítica eurocêntrica à sociedade moderna, ao capitalismo e ao colonialismo, os saberes que são construídos tanto através da teoria crítica quanto das artes verbais ameríndias resistem aos enquadramentos epistemológicos eurocêntricos e proporcionam uma problematização de parâmetros e conceitos, propondo inovações em gêneros literários em voga na literatura contemporânea, como a ficção científica, as distopias e as narrativas pós-apocalípticas. Um exemplo a ser considerado é justamente a contraposição do

termo “parente” a partir de epistemologias ameríndias, no debate sobre questões que envolvem hoje o Antropoceno e as distopias, e propostas como a apresentada por Donna Haraway. Embora a ideia de uma família planetária que englobe humanos e não humanos possa ser aproximada a uma visão mais panteísta do sagrado presente nas cosmogonias, cosmovisões e epistemologias ameríndias, nas quais seres humanos e não humanos ocupam o mesmo lugar de centralidade, como bem destaca o escritor Tomson Highway, que pertence ao povo Cree no Canadá, ao discorrer sobre a noção de sagrado e divindade para o povo Cree em sua abordagem sobre o *trickster* em *Comparing Mythologies* (2003)², a noção de ancestralidade e genealogia ainda aparece como central nas concepções ontoepistemológicas dos povos ameríndios.

A ideia de “fim de mundo” ou “apocalipse”, advinda inicialmente do pensamento judaico cristão e das narrativas bíblicas, aponta para uma ideia de futuro a partir da lógica cristã e de uma linearidade temporal. Discussões acerca do Antropoceno, como as desenvolvidas por Haraway, inevitavelmente aliam-se a conceitos de destruição e finitude do mundo que partem de narrativas eurocêntricas sobre o fim, mesmo sinalizando para outras possíveis visões de mundo em busca de um futuro mais sustentável. Por outro lado, as epistemologias dos povos originários podem nos oferecer

2 Em *Comparing Mythologies*, Tomson Highway compara as mitologias grega, cristã e indígena e explica que, na mitologia indígena, há uma noção de “Deus em todos” ou “Deus em tudo”: “nós não falamos de ‘monoteísmo’ ou de ‘politeísmo’ mas de ‘panteísmo’, a palavra grega ‘pan’ significando tudo, como em ‘panorama’, ou em ‘pan-americano’. Isso significa que toda a natureza — das folhas ao solo à água ao gato na sua sala ao coração dentro do seu corpo à mulher, ou o homem, na sua vida — virtualmente pulsa com a divindade. Na área da biologia celular, eles chamam esta noção, creio eu, de animismo; na mitologia e na teologia, nós chamamos de panteísmo. Mesma ideia, mesma história” (2003, p. 42, tradução minha).

outras perspectivas que desloquem nosso eixo espaço temporal, como a visão distópica descrita por Daniel Munduruku em *O karaíba: uma história do pré-brasil* (2010). Além de propor uma revisão da história da literatura brasileira, ao sinalizar narrativas que circulavam antes da invasão portuguesa e da determinação de um estado-nação chamado Brasil, sua obra aponta para uma visão que é concedida em sonho ao pajé, o xamã da comunidade, para alertar sobre a chegada de seres que trarão uma catástrofe, com a destruição dos povos originários e do planeta, apontando para formas de acesso ao conhecimento, como o sonho e as visões premonitórias, as quais transcendem a lógica racional eurocêntrica: “Minhas visões trazem sinais terríveis. Não sobrarão nem vestígios de nossa passagem sobre esta terra onde nossos pais viveram. Os monstros virão e destruirão nossa memória e nossos caminhos. Tudo será revirado: as águas, a terra, os animais, as plantas, os lugares sagrados. Tudo” (MUNDURUKU, 2010, p. 2). Os europeus, que hoje se sentem assombrados com as ameaças de destruição do planeta, em uma espécie de visão do apocalipse, aparecem na premonição do velho Karaíba como fantasmas que trazem a destruição, fazendo da colonização das Américas um apocalipse já vivenciado pelos povos originários:

Os tempos que irão se apresentar não serão fáceis. Muitos sonhos perturbam meu sono. Vejo fantasmas se aproximando de nossas casas. Eles são malvados, peludos como macacos, mas têm o corpo como se fossem pássaros cheios de penas. Chegam mansos, pelo grande paranã através de igaras gigantes empurradas pelo vento. Ainda irão demorar para chegar em nosso lugar, mas não na terra dos papagaios. Nossos parentes de lá

serão enganados e os receberão com alegria até descobrirem que serão escravizados. Será o fim deles. (MUNDURUKU, 2010, p. 92)

Em *Ideais para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak também considera o europeu colonizador como uma “peste ambulante, uma guerra bacteriológica em movimento, um fim de mundo”, e complementa que, “para os povos que receberam aquela visita e morreram, o fim do mundo foi no século XVI” (KRENAK, 2019, p. 71). A perspectiva exposta por Munduruku e Krenak alinha-se ao posicionamento do dramaturgo, cineasta e escritor indígena Drew Hayden Taylor, do povo Anishinaabe do Canadá. Autor do livro de contos de ficção científica *Take us to your Chief and Other Stories* (2016), também editou a obra de ensaios críticos *Metomorrow: Indigenous Views on the Future* (2021), e em seu ensaio “Strangers in a not so Strangeland” (Estranhos em uma terra não tão estranha), responde aos questionamentos sobre a relação dos povos originários com a ficção científica e a distopia, considerando, a partir de uma perspectiva indígena, a colonização como “a primeira invasão alienígena. A *Guerra dos mundos* original” (TAYLOR, 2021, p. 150):

Contrariando a crença popular, os povos indígenas não são estranhos aos conceitos de exploração do futuro e ao entendimento de mundos diferentes. Muitas de nossas histórias tradicionais são surpreendentemente diversas e fantásticas. Até mesmo estranhas. Na verdade, essas eram frequentemente as melhores contadas ao redor daquelas fogueiras culturais e socialmente coletivas. Muitas nações indígenas distintas e variadas possuem histórias antigas que são facilmente familiares àquelas conhecidas

no estilo do que frequentemente é referido como ficção especulativa³. (2021, p. 150)

Neste mesmo texto, Taylor discorre sobre as cinco razões pelas quais as narrativas indígenas são perfeitas como ficção científica, e elenca histórias que vão de narrativas cosmogônicas a histórias tradicionais que circulam desde tempos imemoriais. Tais histórias incluem *imigração* — seres vindo de outro planeta ou do céu interagindo com os indígenas; *emigração* — indígenas indo para outros planos, planetas, esferas do universo; *cosmogonias*, como a narrativa mítica da Sky Woman, a mulher do céu que vem de outro espaço/tempo, cai nas costas de uma tartaruga e cria a Terra; *representação visual* — imagens de seres nos petroglifos (similares aos alienígenas das ficções científicas ocidentais); e finalmente a *colonização* — seres exóticos que aparecem com uma tecnologia superior, invadindo e tomando posse de tudo.

Taylor não se restringe apenas a deslocar o eixo espaço-temporal e sinalizar, a partir de uma perspectiva ameríndia, que o “apocalipse” ou o “fim do mundo” não é algo a ser projetado para o futuro, e sim já ocorreu com a invasão dos colonizadores europeus. Além disso, o autor destaca que esta narrativa de destruição é contínua, o que podemos relacionar com a ideia de “colonialidade”, a qual começou a formar-se com a América e é presente no mundo atual, e nos termos expostos por Aníbal Quijano em “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”, contém em si três elementos centrais que afetam a vida cotidiana da totalidade da população mundial: a colonialidade do poder, o capitalismo e o eurocentrismo (TAYLOR, 2005, p. 113). A

3 Todas as citações do texto são minhas traduções do original em inglês.

presença da colonialidade em nossa sociedade atual faz com que as narrativas de destruição continuem presentes na Literatura Indígena contemporânea, a qual circula nas performances orais, nas mídias sociais, e no formato de livros publicados de forma eletrônica ou no mercado editorial impresso.

Ao mencionar a importância da ficção científica, Drew Hayden Taylor afirma que assim como toda a forma de literatura, este gênero explora a condição humana, apenas utilizando ferramentas diferentes, e destaca a singularidade da ficção científica indígena: “Nós povos indígenas sabemos algumas coisas sobre a condição humana. Pense nessa situação como nós nos apropriando do gênero para então indigenizá-lo” (2021, p. 153). O autor cita a antologia *Walking the clouds: an anthology of Indigenous science fiction* (2012), organizada por Grace L. Dillon, a qual abrange obras literárias de ficção científica indígena do Canadá e Estados Unidos e possui uma seção dedicada ao “Apocalipse Nativo”, além de mencionar obras da literatura indígena mais recente, como o romance *The marrow Thieves* (2017), da autora Cherie Dimaline, do povo Métisno Canadá, obra que será nosso foco de análise como proposta de exemplificação de “indigenização” da ficção científica e das distopias pós-apocalípticas.

The marrow Thieves (Os ladrões de medula) situa-se no ano de 2049, quando já há grande destruição no planeta em virtude dos desastres ambientais causados pelo aquecimento global, razão pela qual comunidades inteiras precisam migrar de um local a outro a fim de sobreviver. Além disso, as pessoas desenvolvem doenças, e a principal delas é um distúrbio através do qual perdem a habilidade de sonhar. Ao descobrir que apenas os indígenas ainda

possuem esta capacidade, inicia-se uma caçada para a realização de experimentos com suas medulas a fim de descobrir uma forma de recuperar o poder de sonhar para os não indígenas. A partir desse momento, a razão do deslocamento forçado dos indígenas passa a ser fugir da caçada dos brancos. O adolescente Francis, chamado pelo apelido de French ou Frenchie por ser *Métis*, é o protagonista e narrador principal da história. Ao ficar sozinho e conseguir escapar dos *Recruiters* (Recrutadores), funcionários designados para capturar os indígenas os quais já haviam levado familiares seus, junta-se a uma comunidade de fugitivos indígenas, liderada pelos adultos Miigwans e Minerva.

Em sua participação no Ottawa International Writers Festival em 2019⁴, Cherie Dimaline explica a motivação para escrever a obra. A autora menciona sua atuação em trabalhos governamentais com jovens de aldeias indígenas remotas, e seu espanto com a escalada de suicídios de crianças e adolescentes indígenas. Ao conversar com essas crianças e adolescentes, Dimaline notou que eles não se colocavam no discurso com uma perspectiva de futuro, não conseguiam se ver no futuro, portanto sua reação foi escrever uma narrativa em que um adolescente indígena torna-se protagonista e assume a posição de herói para apontar um caminho para o futuro. De acordo com Laura Maria de Vos, em seu artigo “Spiralic temporality and cultural continuity for Indigenous sovereignty: *Idle no more* and *The Marrow Thieves*”:

Marrow Thieves responde à epidemia de suicídio de jovens indígenas ao convidar os jovens a ver o papel central que desempenham na

4 A participação de Cherie Dimaline no *Ottawa International Writers Festival* em 2019 está disponível em <https://vimeo.com/413309771>.

história espiral de suas nações e como futuros prósperos podem ser vividos no presente. O romance formula modos alternativos de se relacionar apesar de ou contra as opressões dos colonizadores, enfatizando a importância de se conceber um mundo diferente, e viver nele das maneiras possíveis (apesar de limitadas pela violência do colonizador). (2020, p. 4)⁵

De Vos argumenta que o romance juvenil (pós-) apocalíptico de Cherie Dimaline proporciona uma conscientização sobre o ressurgimento e o poder da juventude indígena para construir seus futuros, empregando uma temporalidade que recusa a comum rejeição da tradição como ultrapassada, ao imaginar futuros que estão intimamente conectados com o passado (2020, p. 3). Tal perspectiva aponta para a inserção da obra no que tem sido denominado de Futurismo Indígena, termo cunhado pela crítica Anishinaabe Grace L. Dillon, baseado no já existente “Afrofuturismo”, o qual é tecido no conhecimento e na cultura tradicionais com ideias e cenários futuristas (MUZYKA, 2019), e desta forma, como De Vos enfatiza:

O gênero reage à visão limitada oferecida pela temporalidade linear do colonizador, na qual os povos indígenas só podem ser ‘autênticos’ em um passado distante — e ao contrário, evidencia as possibilidades de futuros indígenas informados e abarcados por suas relações através do tempo. (2020, p. 4)

Além de Frenchie, dois outros personagens são centrais na narrativa: Miigwans e Minerva, pertencentes ao povo Anishinaabe. Por serem os únicos adultos do grupo, funcionam como anciãos aos

5 Todas as citações do artigo são traduções minhas do original em inglês.

olhos dos mais jovens e guiam a comunidade que se forma a fim de fugir dos Recrutadores. Miigwans também fala a língua Cree e treina os mais jovens na atividade da caça. Ele começou sua fuga após ter sido traído, juntamente com seu marido Cree Isaac, por indígenas que funcionavam como agentes duplos. Foram capturados, mas somente ele conseguiu escapar. Sua liderança reforça a importância da ancestralidade e do conhecimento que é repassado de geração em geração através das histórias contadas, preservando uma noção de parentesco também a partir da linhagem.

Em um desses momentos de ensinamentos, Miigwans narra que os brancos, após adoecerem, sem conseguir dormir e sonhar, aproximam-se dos indígenas inicialmente de forma pacífica, “do modo como faziam os *New Agers*, com reverência e curiosidade, procurando por formas em que pudéssemos guiá-los. Eles pediram para participar das cerimônias”, e então modificam a abordagem: “como os *New Agers*, buscando formas em que pudessem tirar o que tivéssemos e administrá-lo por conta própria (2019, p. 101)”⁶. A partir deste momento, iniciam-se as ações para recrutamento de voluntários na população indígena em geral, posteriormente nas prisões, para logo em seguida passarem à coerção e à caça aos indígenas, os quais são levados para experimentos científicos nos antigos prédios das *Residential Schools*⁷ (Escolas Residenciais),

6 As citações do romance são traduções minhas do original em inglês.

7 De acordo com Erin Hanson *et al.* (2009), as escolas residenciais foram um sistema escolar extensivo instalado pelo governo canadense e administrado por igrejas que tinha o objetivo de educar crianças indígenas, mas também os objetivos mais nocivos e igualmente explícitos de doutrina-las nos modos de vida euro-canadenses e cristãos e assimilá-las na sociedade branca canadense convencional. O sistema de escolas residenciais operou oficialmente dos anos 1880 até as últimas décadas do século XX. O sistema separou as crianças de suas famílias à força por longos períodos de tempo e as proibiu de reconhecer suas heranças e culturas indígenas ou de falar suas próprias línguas. As crianças eram punidas severamente caso essas, entre outras regras rígidas,

internatos católicos e protestantes para onde eram levadas crianças indígenas num trabalho coordenado do governo e da igreja para a aculturação dos povos originários, hoje considerada uma política genocida que ocasionou a morte de mais de 6 mil crianças indígenas. Ao assumir uma posição de liderança da nova família que se forma, Miigwans acredita que o mais importante para se opor às escolas residenciais é fazer com que toda criança indígena aprenda a história das escolas residenciais e as origens pelas quais o mundo está desta forma. Através da transmissão de saberes na contação de histórias, os sonhos podem ser continuados pelas gerações seguintes:

Nós vamos para as escolas e eles filtram os sonhos de onde nossos ancestrais os esconderam, nos favos de lodosa medula em nossos ossos. E nós? Bem, nós nos juntamos a nossos ancestrais, na esperança de termos deixado sonhos suficientes a serem encontrados pela próxima geração. (DIMALINE, 2017, p. 103)

A problematização de concepções eurocêntricas torna-se central em *The Marrow Thieves*. O próprio signo da escola, que na visão da sociedade eurocêntrica aponta para o desenvolvimento humano, a socialização e a preparação para o futuro, apresenta no romance de Dimaline um sentido de pesadelo distópico genocida, que fica emblematicamente marcado ao serem os prédios das escolas residenciais os locais de experimentos científicos e exterminação dos indígenas.

fossem quebradas. Alunos que frequentaram as escolas residenciais relatam horrendos abusos nas mãos de seus funcionários: físicos, sexuais, emocionais e psicológicos. As escolas residenciais proporcionaram uma educação inapropriada aos estudantes indígenas, frequentemente somente até as séries iniciais, com foco principalmente na oração e trabalho manual na agricultura, indústria leve como marcenaria, e trabalhos domésticos, tais como lavanderia e costura. (Tradução minha)

Apesar da importância de Frenchie e Migwaans no romance, é Minerva que assume um papel de destaque, relegando à linhagem das mulheres um papel fundamental para a continuidade dos saberes e sobrevivência dos povos ameríndios. É ela a personagem que ensina a língua indígena às meninas que fazem parte da comunidade, e após ser capturada pelos Recrutadores, torna-se emblema de resistência dos povos originários, ao impedir que sua medula seja coletada pelos Cardeais, funcionários designados para realizar os experimentos científicos, através do canto na língua Anishinaabe, no capítulo intitulado “O Milagre de Minerva”:

Ela cantou. Ela cantou com volume e tom e um lamento de cortar o coração que ecoou através dos ossos de seus parentes, chacoalhando-os no chão embaixo da escola. Onda após onda, modificando a batida do coração em tambor, misturando sua voz singular a muitas outras, trazendo cada sonho de sua própria medula em canção. E haviam palavras: palavras na língua que o condutor não conseguia processar, palavras que os Cardeais não suportavam, palavras que os fios não conseguiam transferir. (DIMALINE, 2017, p. 187)

A memória dos ancestrais, a qual ecoa no canto em língua Anishinaabe e chacoalha os ossos dos antepassados enterrados embaixo da escola residencial, é o elemento de resistência que promove a continuidade dos povos originários na Terra, sinalizada por Frenchie como sobrevivente e representante das novas gerações. Sendo assim, a narrativa distópica aponta para um mundo possível de sobrevivência e continuidade, simbolizado no conceito de sonho, pois é através dele que a língua, os saberes e as histórias continuam, e este é o segredo da resistência de Minerva:

Na verdade, todo sonho que Minerva já havia sonhado era na língua. Era seu dom, seu segredo, seu plano. Ela havia coletado os sonhos como contas brilhantes num cordão de noites que a envolviam a cada dia, todos os dias até este dia. (DIMALINE, 2017, p. 188)

O ato de sonhar na língua indígena funciona como a estratégia de resistência à violência do colonizador e como forma de manutenção do conhecimento ancestral, por isso a perda desta capacidade configura a ameaça distópico-romance. Dessa forma, a perda de tal habilidade extrapola o significado eurocêntrico a partir de uma perspectiva clínica, científica ou psicanalítica sobre a importância do sono e do sonho para o funcionamento do corpo humano, pois a partir de uma perspectiva indígena, o sonho adquire um papel fundamental na vida da coletividade. Os xamãs, figuras centrais nas sociedades indígenas, são iniciados numa tradição para sonhar, e assumem hoje um lugar de proeminência nas discussões sobre a literatura indígena, profecias distópicas e a imaginação de mundos futuros possíveis. Assim como *O karaíba*, de Daniel Munduruku, a obra *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), de Davi Kopenawa e Bruce Albert, aponta para uma profecia de destruição da terra, que seria sinalizada pela morte do último xamã, já que são eles os defensores da floresta. Na seção “A morte dos xamãs”, que faz parte do capítulo sobre o mito da queda do céu, Kopenawa narra seu aprendizado com o sogro para tornar-se xamã. Após começar a beber o pó de *yãkoana*, começou a ter visões do céu se quebrando e a ouvir suas queixas: “Desde então, muitas vezes escuto em sonho o céu lançando estalos apavorantes e ameaçando quebrar. Os espíritos

órfãos dos antigos xamãs mortos estão a cortá-lo há tanto tempo” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 497). O risco sempre intensificado da destruição das florestas e dos xamãs faz com que Kopenawa comece a vislumbrar o desmoronamento do céu. É na imagem de um céu cego, ofuscado pela fumaça das queimadas e pela queda das árvores, que Kopenawa vislumbra o fim:

Mas se não houver mais xamãs na floresta, ele [o céu] vai queimar aos poucos até ficar cego. Vai acabar sufocando e, reduzido ao estado de fantasma, vai despencar de repente na terra. Aí seremos todos arrastados para a escuridão do mundo subterrâneo, os brancos tanto quanto nós. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 498)

Em “De-universalizing the decolonial: between parentheses and falling skies” (2021), Lynn Mario T. M.de Souza e Ana Paula Martinez Duboc inserem a obra de Kopenawae Albert nas discussões sobre as mudanças climáticas e a exploração do capitalismo como a ameaça distópica, já que, como Kopenawa indica constantemente em suas narrativas, “a floresta está sendo destruída (por isso a queda do céu) pelo desenvolvimento capitalista que incessantemente vê a Floresta Amazônica como reservas intocadas (mineração, agricultura, madeira) a serem exploradas por lucro” (SOUZA, DUBOC, 2021, p. 891)⁸. É na comunicação com os *xapiri*, espíritos da floresta, que o xamã acessa o conhecimento e traz o alerta para o homem branco sobre a ameaça de um futuro de devastação, através da escrita nas “peles de papel”, termo cunhado por Kopenawa para designar o livro a partir da perspectiva yanomami. Kopenawa compreende

8 Minha tradução do original em inglês.

a necessidade de trazer seu conhecimento sobre a ameaça distópica aos não indígenas, pois o desastre atingirá a todos:

Estamos apreensivos, para além de nossa própria vida, com a da terra inteira, que corre o risco de entrar em caos. Os brancos não temem, como nós, ser esmagados pela queda do céu. Mas um dia talvez tenham tanto medo quanto nós! Os xamãs sabem das coisas más que ameaçam os humanos. Só existe um céu e é preciso cuidar dele, porque, se ficar doente, tudo vai se acabar. Talvez não aconteça agora, mas pode acontecer mais tarde. Então, vão ser nossos filhos, seus filhos e os filhos de seus filhos a morrer. (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p. 498)

O xamã faz parte de uma tradição de pessoas iniciadas numa tradição para sonhar, como nos diz Ailton Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo*, sendo o sonho “uma experiência transcendente na qual o casulo do humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada”:

Assim como quem vai para uma escola aprender uma prática, um conteúdo, uma meditação, uma dança, pode ser iniciado nessa instituição para seguir, avançar num lugar do sonho. Alguns xamãs ou mágicos habitam esses lugares ou têm passagem por eles. São lugares com conexão com o mundo que partilhamos; não é um mundo paralelo, mas que tem uma potência diferente. (KRENAK, 2019, p. 66-67)

É esta «escola do sonho», representada pelos ensinamentos de Miigwans e de Minerva, e por seu exemplo prático de resistência, que se opõe ao pesadelo de genocídio indígena das escolas residenciais, o qual é replicado no romance de Dimaline pela metáfora da perda da habilidade de sonhar representada

pelo pesadelo colonial de destruição do planeta, e a eliminação dos povos originários e seus saberes. No romance, a captura dos indígenas para experimento tem como propósito a continuidade de um projeto capitalista de sociedade, pois como Krenak argumenta em *O futuro é ancestral* (2022), através de uma noção que enfatiza a doença da civilização, “o cancro do capitalismo só admite propriedade privada e é incompatível com qualquer outra perspectiva de uso coletivo da terra” (KRENAK, 2022, p. 78). No entanto, a comunidade que se forma e é conduzida pelos mais velhos, e a resistência representada pelo sonho e pelo canto de Minerva, possibilitam que a obra seja considerada parte do que Marina Pereira Penteado (2022) denomina de ficção cli-fi: ficção científica que aborda as mudanças climáticas, e aponta para um futuro feminino e anticapitalista, em seu artigo “O futuro é feminino (e anticapitalista): a narrativa cli-fi escrita por mulheres”:

Tal recorrência temática evidencia a importância dessas escritoras no que tange à ficção climática e à necessidade de fazer um levantamento a fim de descobrir outras possíveis contribuições para essa literatura que vem de países que, na sua maioria, desde pelo menos o início da década de 1980, sofrem com os desastres ambientais resultantes da mercantilização de terras promovida pelo Banco Mundial, sob pretexto de ajuste estrutural e da ‘globalização’. Ou mesmo de povos que sofrem com a destruição ambiental e de suas terras desde o início da colonização da América do Norte. (PENTEADO, 2022, p. 3)

Como obra de Literatura Indígena, além de se aliar a conceitos eurocêntricos como cli-fi, o romance de Cherie Dimaline provoca uma ruptura na linearidade temporal que remete à destruição

do mundo e ao apocalipse como ameaças do futuro. A ruptura é evocada pelo signo apocalíptico da colonização e das escolas residenciais, e pela circularidade temporal que conecta passado, presente e futuro, ao serem os prédios dessas escolas os mesmos utilizados pelos brancos para os experimentos científicos e a morte dos indígenas no futuro distópico em que não se consegue mais sonhar. Além disso, o acesso ao conhecimento ancestral através da língua indígena, da contação de histórias e do sonho aparece como alternativa de acesso a saberes os quais resistem os sistemas coloniais de opressão, representados pelas escolas residenciais e pelo poder coercitivo do estado em suas políticas de extermínio dos povos originários. A Literatura Indígena torna-se, então, uma forma de inserção dos saberes indígenas em espaços de saber eurocêntrico, como as obras literárias impressas na língua do colonizador, dialogando com a proposta de Krenak de “potências confluindo a partir de um lugar, passando por ele, mas sem ficarem presas ali” (2022, p. 80), nos conceitos definidos pelo paradigma eurocêntrico. Em *O futuro é ancestral*, Krenak apresenta o conceito de “alianças afetivas”, as quais pressupõem afetos entre mundos não iguais. Sendo assim, o conceito não advoga igualdade, e sim «reconhece uma intrínseca alteridade em cada pessoa, em cada ser, introduz uma desigualdade radical diante da qual a gente se obriga a uma pausa antes de entrar: tem que tirar as sandálias, não se pode entrar calçado» (2022, p. 82). O autor recupera o conceito de «pluriverso» de Alberto Acosta, na obra *Pluriverso: um dicionário do pós-desenvolvimento* (2022), o qual surge a partir da potência de experimentar outros mundos e da abertura para outras cosmovisões, para falar sobre a necessária aliança de saberes no

momento em que vivemos. Nessa perspectiva, o encontro com a montanha, por exemplo, não seria uma abstração, e sim uma dinâmica de afetos,

em que ela não é só sujeito, como também pode ter a iniciativa de abordar quem quer que seja. Esse outro nós possível desconcerta a centralidade do humano, afinal todas as existências não podem ser a partir do enunciado do antropocentrismo que tudo marca, denomina, categoriza e dispõe — inclusive os outros parecidos, que são considerados quase humanos também. (KRENAK, 2022, p. 84)

Em *The Marrow Thieves*, o narrador e protagonista Frenchie aprende a lição do sonho de um futuro possível a partir da preservação do conhecimento ancestral, cujo depósito está nas formas tradicionais de transmissão do conhecimento, na língua indígena, nas mitologias ameríndias, e em suas manifestações através do canto e das narrativas. É essa dinâmica que Krenak também sinaliza como futuro ancestral:

Uma relação indissociável com a origem, com a memória da criação do mundo e com as histórias mais reconfortantes que cada cultura é capaz de produzir — que são chamadas, em certa literatura, de mitos. As mitologias estão vivas. Seguem existindo sempre que uma comunidade insiste em habitar esse lugar poético de viver uma experiência de afetação da vida, a despeito das outras narrativas duras do mundo. (KRENAK, 2022, p. 103-104)

No cenário distópico da contemporaneidade eurocêntrica, a Literatura Indígena e a obra de Cherie Dimaline apontam para futuros possíveis de sobrevivência do e no planeta, representados pela continuidade da presença indígena após séculos de violência

colonial. Ao final do romance, Miigwans reencontra seu marido Isaac. Ele carregava, dentro de uma bolsa pendurada ao pescoço, um frasco de vidro com o rótulo de identificação de Isaac quando foram capturados. Ao ouvi-lo chamar pelo nome do marido ao encontrá-lo, Frenchie encerra a narrativa com o aprendizado gerado com Miigwans e Minerva:

‘Isaac?’

Eu ouvi isso em sua voz quando Miigwans começou a chorar. Eu vi isso nos passos que levaram Issac, o homem que sonhava em Cree, de volta ao lar para o seu amor. O amor que o carregava contra sua costela e respiração e o ferimento em seu peito como cerimônia em um frasco de vidro. E eu entendi que enquanto houverem sonhadores, nunca haverá necessidade de sonho. E eu entendi exatamente o que faríamos uns pelos outros, exatamente o que faríamos pela vasão e impulsão do sonho, o maior sonho que nos mantinha. Qualquer coisa. Tudo. (DIMALINE, 2017, p. 247)

O sonho, nas palavras de Frenchie, aparece como central para a sobrevivência e continuidade dos povos originários. Além disso, como protagonista e narrador, sua função também é de “relembrador” ao recontar o aprendizado que obteve com Miigwans e Minerva, algo que Lee Maracle também defende ser função central da Literatura Indígena, já que os textos escritos se tornam “os relembreadores da história no mundo moderno” (2007, p. 67). Em *The Marrow Thieves*, Cherie Dimaline transforma personagens e leitores em ouvintes dos saberes compartilhados por Miigwans e Minerva, dentre os quais está a lição sobre a importância de contar e recontar a própria história e, ao visitar o passado, continuar sonhando futuros possíveis de continuidade no planeta.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Alberto *et al.* *Pluriverso*: dicionário do pós-desenvolvimento. Tradução de: Isabella Victoria Eleonora. Editora Elefante, 2022.
- CRUIKSHANK, Julie. Tradição oral e história oral: revendo algumas questões. *In*: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, p. 149-164, 1998.
- DE VOS, Laura Maria. Spiralic temporality and cultural continuity for indigenous sovereignty: Idle no more and The Marrow Thieves. *Transmotion*, v. 6, n. 2, p. 1-4, 2020.
- DILLON, Grace L. (Ed.). *Walking the clouds: an anthology of Indigenous science fiction*. Tucson: The University of Arizona Press, 2012.
- DIMALINE, Cherie. *The Marrow Thieves*. Toronto: Cormorant Books, 2017.
- HANSON, Eric, et al. The Residential School System. *Indigenous Foundations*. First Nations and Indigenous Studies. UBC, 2020. Available at: https://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/the_residential_school_system/. Accessed on: 16 Jan. 2024.
- HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *Clima Com Cultura Científica*- pesquisa, jornalismo e arte, n. 5, p. 139-146, 2016.
- HIGHWAY, Tomson. *Comparing mythologies*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2003.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. *O futuro é ancestral*. São Paulo: Companhia as Letras, 2022.
- MARACLE, Lee. Oratory on oratory. *Trans.Can.Lit: resituating the study of Canadian Literature*. *In*: KAMBOURELI, Smaro; MIKI, Roy (Eds.). *Waterloo*: Wilfrid Laurier. p. 55-70, 2007.
- MUNDURUKU, Daniel. *O karaíba: uma história do pré-brasil*. Barueri: Manole, 2010.

MUZYKA, Kyle. From Growing Medicine to Space Rockets: What Is Indigenous Futurism? *CBC Unreserved*, 8 mar., 2019. Available at: <https://www.cbc.ca/radio/unreserved/looking-towards-the-future-indigenous-futurism-in-literature-music-film-and-fashion-1.5036479/from-growing-medicine-to-space-rockets-what-is-indigenous-futurism-1.5036480#:~:text=But%20Indigenous%20futurisms%20%E2%80%94%20work%20within,with%20futuristic%20ideas%20and%20settings>. Accessed on: 14 Jan. 2023.

PENTEADO, Marina Pereira. O futuro é feminino (e anticapitalista): A narrativa *cli-fi* escrita por mulheres. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 30, n. 2, p. 1-9, 2022.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, capitalismo e eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Colección Sur Sur, CLACSO, p. 107-130, 2005. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2591382/mod_resource/content/1/colonialidade_do_saber_eurocentrismo_ciencias_sociais.pdf. Acesso em: 16 jan. 2024.

SOUZA, L.M.T.M.; DUBOC, A.P.M. De-universalizing the decolonial: between parentheses and falling skies. *Gragoatá*. Niterói, v. 26, n. 56, p. 876-911, 2021.

TAYLOR, Drew Hayden. *Take us to your chief and other stories*. Madeira Park: Douglas & McIntyre, 2016.

TAYLOR, Drew Hayden. Strangers in a not so strange land. In: TAYLOR, Drew Hayden (Org.). *Me tomorrow: Indigenous views on the future*. Madeira Park: Douglas & McIntyre, p. 149-166, 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

12

**(NÃO)ALTERIDADE E O INFARTO DA ALMA EM
*BLADE RUNNER 2049***

Robert Thomas Georg Wurmli

Robert Thomas Georg Wurmli

Doutorando em Literatura Comparada e Intermedialidade pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), campus de Cascavel.

Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), campus de Cascavel, 2015.

Membro do grupo de pesquisa “Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens”.

Tradutor Público e Intérprete Comercial do estado do Paraná, em Língua Inglesa.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3625128743202605>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0003-9894-2791>.

E-mail: thomaswurmli@gmail.com.

Resumo: A presente proposta tem o objetivo de avaliar a forma como o *Cyberpunk* concebe a pós-modernidade, especialmente em suas obras mais recentes. Para isso, a pesquisa propõe averiguar a forma como o gênero tem abarcado a sociedade do século XXI, com vistas, especificamente, à análise das configurações das personagens e ao processo de rechaço ao *Outro*. O corpo, desde a gênese do *Cyberpunk*, tem sido objeto de estudo e tem sido, exaustivamente, avaliado a partir do contato com o Outro, com o Eu e com os

entornos das cidades pós-modernas. No entanto, na pós-modernidade, para manter-se relevante, o gênero teve de sofrer alterações, com o intuito de abarcar as diferentes subjetividades/almas e a perda dessas dentro de uma lógica inescapável do capital. Assim, objetiva-se fundamentar uma interpretação a respeito do filme *Blade Runner 2049* como exemplo desse formato mais recente para o gênero, a partir de uma premissa simples: se a alma existir, ela tem poucas chances de sobrevivência para os corpos do século XXI. As contribuições de Haraway (2016), Han (2017), Shanahan (2020) e Zizek (2021) serão utilizadas como fomento a essa indagação.

Palavras-chave: Alteridade. Cyberpunk. Pós-modernidade. Cinema. *Blade Runner 2049*. Subjetividades.

Abstract: The aim of this proposal is to evaluate how Cyberpunk conceives of postmodernity, especially in its most recent works. To this end, the research proposes to investigate how the genre has embraced 21st century society, specifically in regard to characters' creation and the process of rejection of the *Other*. The body, since the genesis of Cyberpunk, has been an object of study and has been exhaustively evaluated from the point of view of contact with the Other, with the Self and with the surroundings of postmodern cities. However, in postmodernity, in order to remain relevant, the genre has had to undergo changes in order to embrace the different subjectivities/souls and the loss of these within the inescapable logic of capital. Thus, the aim is to base an interpretation of the film *Blade Runner 2049* as an example of this more recent format for the genre, based on a simple premise: if the soul exists, it has little chance of survival for the bodies of the 21st century. The contributions of Haraway (2016), Han (2017), Shanahan (2020) and Zizek (2021) will be used to support this question.

Keywords: Alterity. Cyberpunk. Postmodernity. Cinema. *Blade Runner 2049*. Subjectivities.

Figura 1 – Frame inicial de *Blade Runner 2049* (2017)

Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).

Se o *Cyberpunk*, enquanto forma artística pós-moderna de discussão a respeito do que é a vida dentro de um sistema econômico intrinsecamente falho e quais são os limites daquilo que consideramos humano ou digno de alteridade, almeja continuar relevante, mais de 60 anos após suas primeiras obras, ele precisa ser adaptado às diferentes formas de percepção a respeito do mundo que surgiram. Isso é, esperar que o *Cyberpunk* permaneça perpetuamente preso a suas “luzes de neon” e à dicotomia humano vs. não-humano é reduzi-lo a um simulacro, um vazio do que o gênero pode ser. E é justamente nesse ponto que inserimos *Blade Runner 2049*: a capacidade de o filme reorganizar temas e artifícios comuns à ficção científica e ao *Cyberpunk*, ao passo em que renova os debates e assimila as recentes problemáticas existentes na sociedade e nos corpos pós-modernos, faz da obra um dos mais interessantes expoentes do que o formato ressurgido do *Cyberpunk* pode fornecer à crítica pós-moderna.

Observemos como o filme, a título de homenagem para o primeiro *Blade Runner*, inicia-se com um olho enquadrado em close, similar ao de seu predecessor. No entanto, somem da cena as luzes, os incêndios, os resquícios do pensamento bélico, tradicional ao modo de compreensão dos anos 80, imbuído pelos medos e preceitos da Guerra Fria, para darem lugar a uma vista estéril, sem reflexos pormenorizados do externo, com enfoque praticamente exclusivo ao olho e a quem pode ser seu dono. Essa será, justa e novamente, a dúvida principal dessa primeira imagem do filme: a quem pertence o olho destacado no primeiro quadro?

Sinceramente, a resposta é que, dessa vez, não importa mesmo. As conjecturas a que os analistas chegaram, nos sete anos desde o lançamento do filme, sugerem que o olho poderia ser de Rachael, personagem mencionada, mas nunca vista na continuação, ou que o olho poderia pertencer a K, protagonista da história, muito embora ele não apresente olhos verdes no filme. Outras suposições dão conta de que o olho pertenceria a Deckard — outra vez incorrendo no erro de que ele não tem olhos verdes — ou que pertenceria a apenas um indivíduo qualquer dentro da obra. Eu tendo a concordar com a hipótese de que o olho pertenceria à Dra. Ana Stelline, personagem que veremos apenas duas vezes no filme, mas sobre quem a narrativa circunda o tempo inteiro. É preciso interpolar essa sugestão com outras leituras, pois

the opening shot of the film establishes a link between the human gaze and the nonhuman body: the seemingly human eye — which invokes not just a human ‘look’ but our look as viewers — is left purposely ambiguous but is likely the gaze of

a replicant, or better Ana Stelline, the uncanny in-between being who links humans with replicants.¹ (BOVE, 2021, p. 151)

Assim, antes mesmo de contextualizarmos a obra em si, reitero o fato de que, muito embora eu tenha — afetivamente, diga-se de passagem — a impressão de que o olho do quadro inicial do filme pertence a ela, Dra. Ana Stelline, que, mais tarde na narrativa, descobriremos ser a filha de Rachael e Deckard, ou seja, o verdadeiro híbrido nascido de um androide e um humano, de fato, essa resposta não importa. O que esse olho faz é dar o tom àquilo que marcará *Blade Runner 2049*: a homenagem breve e a expansão sistemática dos temas, das figuras e do universo distópico presente no filme, de modo a dar novos contornos ao *Cyberpunk* e estimular a existência dele como ainda método eficaz de debate a respeito da sociedade pós-moderna. Para exemplo disso, podemos perceber como esse olho mais estéril, isolado do externo, opera como indício de que o filme — e, por extensão, o gênero — pretende aprofundar-se nos debates relacionados ao indivíduo e às subjetividades formadoras desse indivíduo no século XXI em vez de ater-se aos motes tradicionais dos livros e filmes *Cyberpunk* dos anos 1960-1980, os quais ainda se fundamentavam na especulação do corpo como mero e simples reflexo do sistema dual econômico da época.

Ademais, o quadro inicial do filme também aponta para a inutilidade da busca por uma origem, um fundamento, um original.

1 Nossa tradução: A cena de abertura do filme estabelece uma ligação entre o olhar humano e o corpo não humano: o olho aparentemente humano — que invoca não apenas um “olhar” humano, mas o nosso olhar como espectadores — é deixado propositalmente ambíguo, mas provavelmente é o olhar de um replicante, ou melhor, de Ana Stelline, o estranho ser intermediário que liga os humanos aos replicantes.

Buscar o ser a quem o olho pertence é tão infrutífero quanto buscar o limite entre seres humanos e não-humanos, ciborgues, replicantes, IAs e sujeitos híbridos. Essa, a meu ver, será a maior contribuição do filme: perceber que o próprio sistema de origem e definição de ser acaba por limitar não somente as possibilidades analíticas a respeito do tema, como também impelir a visão crítica sobre o tema a um sistema fechado e, por consequência, incapaz de determinar ou ao menos lidar com as subjetividades que formam a vida e a experiência subjetiva na pós-modernidade e no pós-humano. Quanto a esse aspecto,

é importante ressaltarmos que as questões emergentes do debate em torno do pós-humano são de múltiplas ordens, como o deslocamento de instâncias identitárias, o esvaziamento de orientações hierárquicas da ontologia, a dissolução de valores patriarcais e etnocêntricos e, ainda, a criação de espaços, mesmo que temporários, de corpos em transformação. (SILVA *et al*, 2021, p. 19)

No final das contas, o pós-humano é um sistema pelo qual podemos verificar, de forma mais rica e menos ditatorial, as múltiplas identidades de gênero, as diversas formas de organização dos seres e as complexas facetas subjetivas de compreensão, designação e até criação do humano — considerando nossa cada vez mais próxima experiência com a alteração dos corpos. Se Haraway (2016) afirma ser ela mesma um ciborgue e aponta para o fato de que todos nós estaríamos em vista de sermos ciborgues, dada a infinitude de procedimentos cirúrgicos, alterações corpóreas ou complementações artificiais pelas quais passamos, não é preciso ponderar muito para que entendamos como a era

do pós-humano é espaço profícuo para a crítica, a arte e, quiçá, para a vida em si. Dessa forma, as obras *Cyberpunk* mais recentes, caso desejem se inserir no rol de uma crítica e/ou manifestação condizente com os aspectos pós-modernos de vivência, devem se adaptar e justamente refletir tais “corpos em transformação”, como menciona Silva *et al.*

Associamos essa visão à de Tadeu (2009, p. 10), ao passo em que o escritor aponta justamente a funcionalidade do deslocamento tanto das obras artísticas quanto da crítica a respeito delas para sistemáticas pós-modernas de representação. O autor cita que

a análise pós-colonialista, por sua vez, flagra o sujeito racional e iluminado em suspeitas posições que denunciam as complexas tramas entre desejo, poder, raça, gênero e sexualidade em que ele se vê, inevitável e inequivocamente, envolvido. Reunidas, essas teorias mostram que não existe sujeito ou subjetividade fora da história e da linguagem, fora da cultura e das relações de poder. Sobra alguma coisa?

Deslocamentos, não dualismos. Esvaziamentos hierárquicos, em vez de novas e veladas formas de hierarquização, criação de espaços que reflitam os dilemas da existência contemporânea, em vez de fracas descrições estereotipadas e fetichizadas do que “se espera ver” nas representações artísticas: esses são os fundamentos pelos quais o pós-humano opera e as bases para que *Blade Runner 2049* possa ser observado e analisado. Dentre os fundamentos identificadores nomeados por Tadeu como motivadores para a criação da identidade, ainda podem — e devem — ser inseridos os debates sobre alma e organicidade suposta do nascimento.

Inequivocamente. Assim, a cena inicial, embora faça menção ao filme original e, por isso, seja laudatória quanto à história do *Cyberpunk*, em sua própria indefinição, já abarca as renovações e reformas que deseja para a história e para o debate sobre os temas essenciais que almeja encarar, pois a fascinação pelo olhar, “no qual toda subsistência subjetiva parece perder-se, ser absorvida, sair do mundo, é enigmático em si mesmo. No entanto, é ele o ponto de irradiação que nos permite questionar o que a função do desejo nos revela no campo visual” (LACAN, 2005, p. 264). Esse olhar de que argumenta Lacan passa pelas mesmas mudanças de perspectiva pelas quais nós, sujeitos materiais, também passamos nas últimas décadas. A reiteração do símbolo do olhar, modificado e alterado em *Blade Runner 2049*, explícito pelas próprias cenas e implícito a partir do questionamento a respeito do imaginário cultural pós-moderno, suscita pontuais debates quanto ao papel da arte no contexto contemporâneo, visto que, conforme o próprio psicanalista propõe, abre questões sobre o desejo. Inexoravelmente, desejamos saber de quem é o olho, da mesma forma que desejamos respostas as quais, em geral, pertencem mais ao domínio do inconsciente sobre nós do que são, fundamentalmente, controladas pela nossa expressão consciente de si.

Façamos, nesse momento, uma sinopse do filme, para que, assim, as análises e interpretações possam ser mais palpáveis durante a leitura do texto. *Blade Runner 2049* é um filme de ficção científica lançado em 2017, dirigido por Denis Villeneuve, *Blade Runner 2049* é uma sequência do filme original de 1982, *Blade Runner*, e se passa 30 anos após os eventos do primeiro filme. O filme se situa, logicamente, em um futuro distópico, posterior aos

eventos do original, em que a sociedade é composta por humanos e replicantes, andróides criados para realizar tarefas perigosas e difíceis. Os replicantes dessa versão foram projetados para serem obedientes, diferentemente dos modelos mais antigos, os quais eram rebeldes e foram caçados pelos Blade Runners.

O protagonista, K (interpretado por Ryan Gosling), é um Blade Runner que encontra os restos mortais de uma replicante que aparentemente deu à luz um filho, algo que se acreditava ser impossível para replicantes. Ademais, descobriremos, durante o filme, que os restos pertenciam à Rachael e que o filho que ela tivera seria também filho de Deckard. Logo, não haveria mais a diferença primordial entre andróides e humanos: a capacidade de reprodução. Assim, essa revelação levanta questões sobre a natureza da reprodução e a possibilidade de replicantes serem mais humanos do que se pensava. K é encarregado de encontrar e eliminar o filho replicante, pois sua existência representa uma ameaça para a ordem estabelecida. Sua busca o leva a confrontar Niander Wallace (interpretado por Jared Leto), o poderoso proprietário da Wallace Corporation, que busca aprimorar a produção de replicantes. Nesse momento, dois pontos devem ser analisados com melhor atenção: o fato de que K é um replicante da série Nexus-9 (os replicantes do filme original pertenciam à série 6), sabe que é um replicante e sabe que sua função é justamente a de caçar e exterminar quaisquer replicantes/ andróides fugitivos que estejam na Terra, pois “he knows that he is a replicant and, hence, that (some of) what he takes to be his memories are merely implants. Replicants are now endowed with

realistic pseudo-memories”² (SHANAHAN, 2020, p. 15), afinal, “if you have authentic memories, you have real human responses”³ (SHANAHAN, 2020, p. 15).

Assim, a obra já retira a dúvida perene a respeito do protagonista — questão que existe no original, por exemplo, e que é alimentada, inclusive, por seu diretor, Ridley Scott, o qual, repetidas vezes, já afirmou ser Deckard um replicante, embora não tenha deixado isso claro ou definitivo no filme — desde o seu início, porque essa é uma dúvida que não interessa ao filme. Não interessa justamente por não estarmos mais presos à definição de mundo e, conseqüentemente, de humano que existia nos anos 80, quando o filme base foi lançado. Doravante, a obra já se livra de repetir os mesmos dramas e questionamentos ao afirmar, desde o primeiro momento, que o protagonista é um androide, que ele tem consciência disso, que sua crise estará justamente em entender se ele é “humano” o suficiente ou não e se as memórias que ele tem foram todas criadas ou se há algo subjetivado e orgânico nessas lembranças.

Diferentemente do debate de 40 anos atrás, agora já não importa se o protagonista é ou não humano. Ele não o é, não no sentido mais tradicional do termo. Que diferença isso faz? Isso torna ele menos subjetivo, menos empático? Isso faz com que ele seja menos que nós? Em uma era na qual todos nós somos corpos alterados, já não há um porquê para acharmos estranho o sujeito híbrido, já que “a subjetividade humana é, hoje, mais do que nunca,

2 ele sabe que é um replicante e, portanto, que (uma parte de) aquilo que ele considera serem suas memórias não passa de meros implantes (Tradução nossa).

3 se você tem memórias autênticas, você tem verdadeiras respostas humanas (Tradução nossa).

uma construção em ruínas. Ela já não tinha mesmo jeito, desde as devastadoras demolições dos ‘mestres da suspeita’: Marx, Freud, Nietzsche, sem esquecer, é claro, Heidegger” (TADEU, 2009, p. 9). Se há mais de um século questionamos, por meio da filosofia, o conceito de eu e o que torna o humano senciante, por que uma obra pós-moderna ainda ficaria presa à indagação genérica “eu ou o Outro?”. Sabendo disso desde o início, a narrativa se livra da pedante e repetitiva necessidade de criar pequenas dicas e/ou ambiguidades para o espectador. K é um replicante, mas sua jornada é tão humana quanto a de cada um de nós: a busca por individualidade, representação e pertença em um mundo crivado por sistemas de domínio e de poder.

O outro ponto importante dessa sinopse diz respeito à personagem de Niander Wallace, substituto de Tyrell como dono da megacorporação encarregada de criar e fornecer ao público os replicantes. Se ele meramente fosse outro rico excêntrico dominador, a obra pouco se afastaria do que seu predecessor fizera. Por isso, Denis Villeneuve cria nuances e potencializa as diferenças entre ambos. Para sermos sinceros, o filme, em si, pouco consegue aprofundar Niander; tampouco busca gastar tempo explicando, detalhadamente, o que acontecera nos 30 anos entre a primeira e a segunda história. Para fazer isso, Villeneuve criou 3 curtas-metragens, voltados tão somente a explicar e contextualizar melhor o que acontecera. Esses curtas-metragens são: *Blade Runner Black Out 2022*, *Blade Runner 2036: Nexus Dawn* e *Blade Runner 2048: Nowhere to Run*.

Uma vez que não nos presta examinarmos cada um deles detalhadamente, façamos o apanhado geral do que eles projetam:

após a morte de Tyrell, ocorre o colapso de sua corporação, atrelado, também, a um aumento das revoltas de andróides, especialmente da linha Nexus-6. Três anos após os eventos do filme original, os rebeldes replicantes conseguem apagar os registros de nascimento de todos os indivíduos, criando um *blackout* informacional pelo qual poderiam se esconder e sobreviver. 14 anos depois desses eventos, a Terra está corroída pela fome e pela miséria, subprodutos da ganância irrestrita do capitalismo sobre a matéria-prima finita do planeta, o que levou ao aumento da criminalidade e à diminuição dos sistemas de plantio, tomados por pragas. Um novo bilionário, Niander Wallace, salva a humanidade por meio da criação de sistemas alimentícios inorgânicos: em fundamento, ele cria sementes e proteínas em laboratório, as quais são resistentes e replicáveis, para acabar com o problema da fome. Notem que esse “salvar” está plenamente cercado pelas vontades do capitalismo: não há melhoria da atmosfera, não há melhoria das condições de vida aos mais debilitados, não há qualquer projeto humano pensado. Existe, sim, um bilionário, cujo monopólio sobre as patentes e a produção permitiu à humanidade uma sobrevivência, sem qualquer qualidade ou dignidade atrelada a ela. O progresso, novamente, tem caráter maquínico e econômico.

O apelo populista da personagem é bastante perceptível desde seu fundamento, pois, agora, líder da salvação humana e responsável por acabar com o problema famélico na Terra, seu verdadeiro objetivo aparece: ele quer retomar a criação de andróides — encerrada com o fracasso do projeto de Tyrell e a morte desse em 2019 e com o *blackout* de 2022 — com o intuito de exploração espacial, criação essa que havia sido banida desde

o fracasso dos Nexus-6 de Tyrell. Para isso, às escuras, ele já havia produzido protótipos desses androides, a série nove da qual K fará parte. Embora seja visto negativamente a início, ao demonstrar que seus androides sempre obedecem e, inclusive, matam-se por comando (fato esse que desobedeceria ao princípio básico de sobrevivência de qualquer ser), ele ganha o direito à formulação de novos replicantes e ao monopólio sobre eles.

Finalmente, no terceiro curta, acompanharemos a história de um Nexus-8 (última linha de produção antes da proibição e do declínio do império Tyrell) fugitivo, SapperMorton, o qual, inadvertidamente e por compaixão com humanos, protege uma garota e sua mãe do ataque de um grupo, apenas para ter sua identidade androide revelada nesse processo. Isso ocorre em 2048 e é o motivo para que vejamos K seguir a primeira missão do filme, na qual interrogará e aposentará esse mesmo androide. Já no filme em si, ao investigar os arredores de onde esse vivia, ele encontrará um caixão enterrado, o qual se descobrirá conter os restos de Rachael, que, após investigação, aparentemente, dera à luz a um filho, cujo pai provavelmente é Deckard. Eis a cartada final de Tyrell: replicantes conseguiriam se reproduzir, inclusive, com humanos, encerrando de vez o debate a respeito de sua humanidade suposta. Obviamente, isso colapsa o mundo humano e tanto o departamento policial para o qual K trabalha quanto a companhia de Niander Wallace, ao saberem disso, criam investigações para procurar esse filho e entender o que ocorrera.

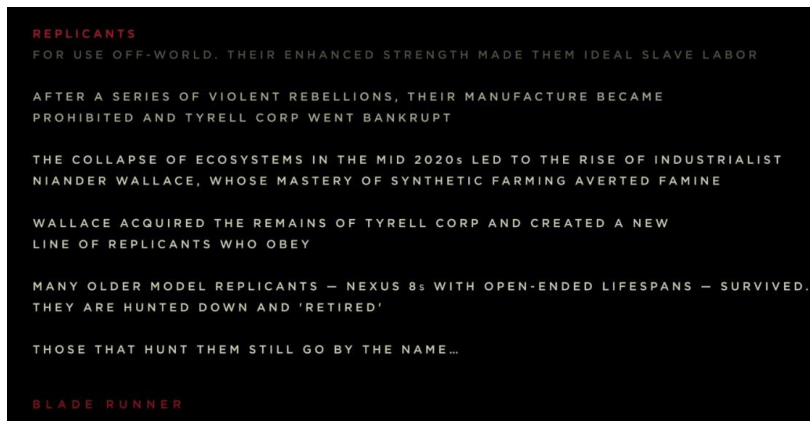
Ao longo da história, K cruza o caminho de Rick Deckard (interpretado novamente por Harrison Ford), o Blade Runner original que desapareceu há décadas e que pode ter informações

cruciais sobre a criança desaparecida. Deckard, agora idoso, vive alienado do mundo e isolado de todos, por entender que isso seria o necessário para manter a memória de Rachael intacta, bem como os segredos sobre ela e sobre a bebê nascida, a qual ele propositalmente jamais conheceu, justamente para manter a chance de sobrevivência dela maior. K, por sua vez, é um ser gradativamente menos inclinado à aceitação da ordem e das regras a que foi perpetuamente exposto: embora ainda trabalhe como um Blade Runner, ele passa a dar sinais de empatia quanto àqueles que caça e eventualmente “aposenta”, o que projeta nuances de subjetividade e alteridade sobre a figura da personagem.

O filme tende a explorar temas como identidade, livre-arbítrio e a busca por significado em um mundo onde as já diluídas fronteiras entre humanos e replicantes praticamente inexistem. Ao encontrar Deckard em Las Vegas — uma cidade consumida pelos desastres climáticos, local perfeito para um homem desaparecer —, as dúvidas de K aumentam sobre a criança. No filme, ele acreditará ser a criança desaparecida e ter um destino, um propósito fundamental e maior na Terra, algo que o separasse e o individualizasse do resto — ser o filho primeiro de uma androide e de um humano, ter um potencial de alma —, apenas para, ao fim do filme, descobrir ter se enganado e a criança, uma filha, ninguém mais era que a Dra. Ana Stelline — quem acreditamos ser a pessoa cujo olho serve como quadro inicial do filme, o que justificaria a escolha da cena e ampliaria o motivo para um olho ser, mais uma vez, o momento inicial de contato com aquele universo, sem que isso se tornasse uma mera e redundante referência vazia e despropositada —, aprisionada em um laboratório de criação de memórias para

replicantes, pois assim sua identidade seria mantida secreta e sua vida, embora marcada pelo aprisionamento voluntário, poderia ser vivida, acima de qualquer outra coisa.

A partir do breve contexto pelo qual se passa o filme, o qual analisaremos aprofundadamente, especialmente no que concerne ao arco da personagem principal, o investigador K, precisamos, ainda, reiterar o caráter de separação que o *Blade Runner 2049* faz com seu predecessor, de modo a permitir que o filme opere sozinho, independente do original, e sem a necessidade vazia hollywoodiana de constantemente reafirmar ou obedecer ao que fora estabelecido em uma outra obra. Consideramos essa espécie de transgressão ao formulaico processo das grandes indústrias atuais como relevante ao caso do *Cyberpunk* justamente por desinibir a obra de suas possibilidades materiais. Nesse sentido, o filme, ao beber das fontes originais sem ter de reiterá-las *ad nauseam*, pode processar e descrever sistemáticas e problemáticas que concernem mais ao sujeito do século XXI e que não haviam sido enfocadas com tanta ênfase nas obras anteriores, justamente por elas, também, pertencerem a diferentes momentos histórico-políticos. Nesse sentido, ver-se-á que o enredo e a cinematografia se voltam a complicações atuais, como o fracasso climático causado pelo capitalismo, a incessante necessidade de produção do sujeito dentro da lógica comercial do ocidente e o esfacelamento de noções dualistas e cartesianas de existência e representação. Isso pode ser visto no início do filme, antes mesmo de a cena do olho surgir, quando um quadro, com um pequeno texto, é apresentado aos telespectadores. Nesse quadro, lê-se:

Figura 2 – Frame de *Blade Runner 2049* (2017)

⁴Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).

Notemos como Villeneuve presta as homenagens necessárias à obra antecessora apenas com um quadro preto expositivo e, após isso, está livre para criar uma obra própria e independente, condizente com o que se espera de um realizador preocupado com o momento em que vive e com os dilemas que esse abriga e projeta. Ao longo do filme, novas referências logicamente serão feitas, visto que o universo é compartilhado, mas essas não ocupam lugar circularizado e inerte ao espectador — algo comum na grande mídia cinematográfica, representada por Hollywood, que muitas vezes abusa da barata intertextualidade como forma de sugerir capacidade de raciocínio e

4 Replicantes - para serem usados fora da Terra, a sua força aumentada transformou-os em trabalho escravo ideal (Tradução nossa).

Após uma série de rebeliões violentas, sua fabricação foi proibida e a Corporação Tyrell entrou em falência.

O colapso dos ecossistemas em meados de 2020 levou à ascensão do industrialista Niander Wallace, cujo domínio da agricultura sintética evitou a fome.

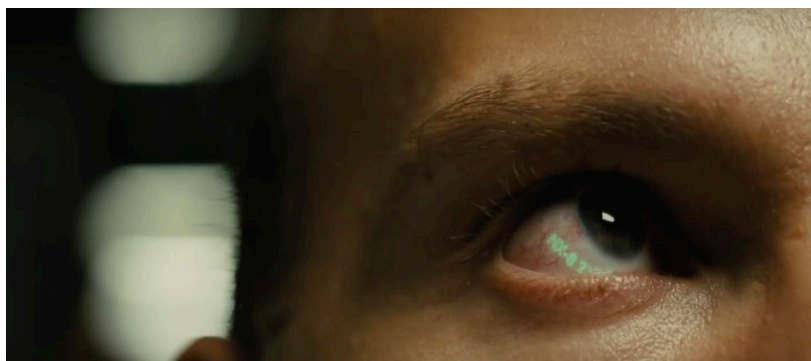
Wallace adquiriu os resquícios da Corporação Tyrell e criou uma nova linha de replicantes que obedecem. Muitos replicantes de modelos mais antigos — Nexus 8 com tempo de vida ilimitado - sobreviveram. Eles são perseguidos e “aposentados”.

Aqueles que os perseguem continuam a ser conhecidos pelo nome de... Blade Runner.

inteligência na obra —, pelo contrário, apenas servem como construções para que os objetivos da película sejam devidamente conquistados. Descobrimos de onde surge o debate sobre os replicantes, descobrimos quem tomou o lugar de Tyrell e descobrimos que ainda existem os Blade Runners, dessa vez, encarnados justamente por androides. Importância também é dada ao fato de que esses novos modelos são obedientes, o que, inicialmente, explica como um androide como K seria capaz de aposentar/exterminar aqueles “iguais” a si.

Há, também, a título de exemplificação do planejamento quanto à película efetuado por Villeneuve, um importante metaprocesso que ocorre durante esse primeiro quadro expositivo do filme. Na obra, os replicantes podem ser percebidos e detectados por meio de um código, verificável na retina de seus olhos. Aqueles que caçam os replicantes, portanto, devem ordenar que suspeitos olhem para cima e para esquerda toda vez que desejam perceber se há um código na retina e, caso ele exista, qual é aquele replicante. Isso pode ser verificado durante o próprio filme, em momentos como esse:

Figura 3 – Frame de *Blade Runner 2049* (2017)



⁵Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).

5 Replicante olhando para cima e para a esquerda, com código verificável.

Pois bem, qual é a primeira palavra que um espectador qualquer, ao estar em uma sala de cinema, verificaria ao início do filme? Replicante. E onde está localizada essa palavra, na cena? No canto superior esquerdo, forçando, justamente, o espectador e, assim, nós, humanos, em nossa presunção de superioridade, a olharmos para cima e para esquerda, repetindo e perpetuando o mesmo procedimento de detecção de andróides feito no universo do filme. Desse modo, somos quase inconscientemente forçados a experienciar o processo de afastamento e outremização, separação e repúdio, pelo qual passam os andróides no universo de *Blade Runner*. Assim, a “illusory nature manifests itself in the film’s motif of eyes, forms of gaze, and unique usage of editing and image”⁶ (STONE, s.d., p. 2). Embora o autor esteja trabalhando a análise a partir do filme francês de ficção científica *La Jetée*, de 1962, do diretor Chris Marker, similar processo pode ser aproximado para a questão do olhar nos filmes da saga *Blade Runner*. Ao forçar o olho do próprio espectador para direcionamentos específicos na cena, ao montar o quadro inicial para prestar homenagens ao original, ao mesmo tempo em que se separa de ter de repetir o que fora feito, o longa-metragem demonstra exímio controle de seus temas e daquilo que deseja revelar ou propor ao longo de sua execução. Transformados em seres em posição similar à dos replicantes, nós somos tornados objetos, da mesma forma que eles o são continuamente no filme. Sem chance para voz e individualidade, a alteridade torna-se impossível. Villeneuve orchestra uma crítica incisiva ao sistema ocidental atual ao passo em que ainda formula hipóteses que continuará utilizando na sequência da obra.

6 Nossa tradução: natureza ilusória se manifesta no filme pelo motivo dos olhos, formas de olhar, e o uso de imagem e edição únicos.

Assim, o que se nota é a tendência atual de obras artísticas quaisquer indagarem-se a respeito do futuro da vida na Terra e a chance de sobrevivência da nossa espécie — e de outras, por que não? — em uma realidade na qual cada vez são encontradas mais limitações e na qual mais direitos e regalias são tolhidos da cotidiana vida. Não nos interessa observar se há distinções específicas entre obras *Cyberpunk* enquanto ficções científicas e essas pertencentes à ficção climática, pois, como observa o próprio criador do termo, elas são nichos fundamentalmente entrelaçados. Logo, chegamos à definição de que o gênero da ficção científica, para manter-se relevante, deve transformar-se. É isso que *Blade Runner 2049* parece pontualmente conquistar.

De todo modo, voltemos ao protagonista, o replicante investigador K. Inicialmente, percebamos como a busca por identidade dele é refletida, ao longo do filme inteiro, por meio, inclusive, da forma como ele é nomeado. Embora estejamos tratando o replicante pela maneira mais repetida para chamá-lo durante o filme, a partir da consoante K, na realidade, ela nada mais é que a letra inicial do código identificador de que ele é, não de quem é. Sua identificação completa, ou seja, a nomenclatura real dentro da lógica mercadológica e segregacionista à qual ele pertence, é a de Oficial KD6-3.7. Nada mais que um número seriado, condizente com a condição de não-ser que possui para os humanos nascidos a sua volta e para o sistema social em que está imbuído. Não um nome, mas um código. Essa separação feita a partir da identificação já coloca o investigador num papel de Outro estranho, afinal de contas, de modo algum o Departamento Policial ou aqueles ao seu redor demonstram alguma forma de empatia

para com ele. A definição do ser atrelada à sua função social. Um aparato. Um objeto. Um androide.

Mesmo assim, os chefes e colegas de trabalho de K tendem a tratá-lo pela inicial do código identificador, em vez de chamá-lo pelo código completo. Mesmo que consideremos isso como somente uma forma mais prática de nomenclatura para uma vivência cotidiana, não é difícil perceber como um apelido tem caráter, tradicionalmente, afetivo e mais pessoal. Nesse sentido, mesmo que continuem a distanciar-se rotineiramente da presença e existência do protagonista, aqueles ao seu redor, acostumados aos poucos por sua presença, acabam por subjetivá-lo, ainda que relutante e inconscientemente. Não ousou sugerir que haja alteridade nesse processo porque a película faz questão de nos mostrar como, inequivocamente, as personagens humanas continuam a repetir desprezo e preconceito para com K, apenas aprecia a capacidade de simbolizar os conflituosos processos de choque entre indivíduos que marcam a era pós-moderna. Ademais, é importante abordar o fato de que a busca por um nome “real” do protagonista espelha a busca por identidade a qual ele atravessa durante a narrativa: de um ser que acredita saber quem é à crise identitária e posterior resignação sobre sua condição, a tentativa de encontrar um nome para si serve como parábola para sua jornada existencial.

Precisamos, portanto, fazer breves comparações entre os nomes que o protagonista usa com os acenos à obra de Kafka, que repetidamente aparecem no filme. De oficial KD6-3.7 a K a, finalmente, Joe, terceiro e último nome utilizado pelo protagonista, os ecos kafkianos são constantes. Antes mesmo de explicarmos como ele chega à ideia de se chamar Joe, precisamos reconhecer

que K e Joe/Joseph são nomes comuns às obras de Kafka, a saber, especialmente, nos romances *O Processo* e *O Castelo*. Há paralelos a serem traçados entre o protagonista de *Blade Runner 2049* e os protagonistas K e Josef K de Kafka: todos estão imersos em um sistema que não compreendem plenamente, no qual têm mínima autonomia ou independência e do qual estão irremediavelmente alheios. É interessante o aceno a tais obras literárias justamente pelo fato de Kafka ser tido como um dos precursores de uma literatura pessimista, voltada à burocracia infinita dentro da lógica excludente do capital. No entanto, interessantemente,

the journey from K to Joe in fact travels no distance, if relayed against the most famous, and no doubt influential, of the names in Franz Kafka's work: K of *The Castle*, and Josef K of *The Trial*. Thus, K/Joe becomes just another subject of the bureaucratic and faceless apparatus of a space that much resembles those of Kafka's inscriptions.⁷ (BRISTOW, 2021, p. 92)

Isso se deve ao fato de que as 3 formas pelas quais o protagonista se intitula e busca por uma definição de si nada avançam em libertá-lo desse “aparato burocrático e sem rosto” de que fala o autor. A primeira nomenclatura nada mais é que apenas isso: um código que identifica qual replicante da classe Nexus-9 ele é, a quem pertence, que função ocupa dentro do Departamento de Polícia e afins. O segundo nome, a inicial K, embora subjetive alguns aspectos relacionais do protagonista para com aqueles ao

7 Nossa tradução: A jornada de K a Joe, de fato, não percorre nenhuma distância, se comparada com os nomes mais famosos e, sem dúvida, mais influentes da obra de Franz Kafka: K, de *O Castelo*, e Josef K, de *O Processo*. Assim, K/Joe se torna apenas mais um sujeito do aparato burocrático e sem rosto de um espaço que muito se assemelha ao das inscrições de Kafka.

seu redor, pouquíssimo constrói identitariamente. Ainda é uma forma identificatória alheia às vontades do protagonista, forma essa que também independe da vontade ou aceitação dele a respeito do tratamento, além de, fundamentalmente, nem um nome ser. A letra sugere uma aproximação emocional ao mesmo tempo em que distancia ele de uma real identidade e de uma real pertença ao mundo material em que habita e trabalha. Mais além, reitera a incapacidade completa para lidar com a burocracia capitalista e com a predatória tendência à competição e ao distanciamento entre corpos, já visível nas obras kafkianas e ainda, infelizmente, presentes na maneira ocidental pós-moderna de vida.

Salienta-se que é nesse ponto que as obras se distanciam, fator fundamental, mais uma vez, para que o filme e, conseqüentemente, o gênero *Cyberpunk*, não fiquem presos ao passado e à repetição *ad aeternum* de críticas. Ao buscar um nome para si e continuamente fracassar em identificar-se e entender-se enquanto ser, K/ Joe passa por uma parábola existencial distinta das personagens de Kafka. Na falta de entendimento sobre si, alcança certa liberdade. Ser um ninguém-objeto, representado pelo código identificador e pelo K em si. Ser um alguém a ser, ainda objeto, representado pelo Joe, nome “escolhido” por uma IA companheira para justificar o que ele crê ser sua singularidade: o “especial” filho híbrido. Ser alguém finalmente: no fim do filme, ao descobrir que a Dra. Ana Stelline é a verdadeira filha de Rachael e Deckard ao entregar, figurativa e fisicamente, sua vida por uma causa que nem lhe “pertence”, ele alcança a individualidade que buscava, o propósito para sua existência. Nesse momento, nenhum nome mais é necessário para identificar quem ele sabe que é e sempre fora. Por isso,

this separates K from his namesake in Franz Kafka's *The Trial*. The obvious allusion to Franz Kafka's *The Trial* — made especially evident when Joi nicknames K 'Joe' and makes unmistakable the link to Joseph K — has the effect not of aligning the two characters but of emphasizing the position that Villeneuve's K abandons. Initially, he is like Kafka's Joseph K — completely certain of himself and what he is. As the film goes on, however, Villeneuve's K acquires the ability to doubt in a way that Kafka's K does not. Kafka's K goes astray because he never doubts his own identity as an individual despite the assault by figures of the law, whereas Villeneuve's K does begin to doubt. In this way, Villeneuve's K attains a freedom that Kafka's K does not.⁸ (McGOWAN, 2021, p. 69)

Mais uma vez, precisamos retomar o pensamento de Zizek (1993), o qual conflui também com a análise a respeito de K/Joe, em *Blade Runner 2049*. O filósofo assume que é preciso assumir o *status* de replicante para libertar-se da condição de objeto e tornar-se sujeito, o que, paradoxalmente, tornaria humano aquele ser. Se Rachael, no filme original, passa por esse processo, é possível assumir que K também o faz. Como McGowan compreende, é na dúvida existencial de K que ele alcança uma liberdade jamais vista nas personagens de Kafka, a título de exemplificação. Isto é, ao entender que o propósito de uma vida pode ser fazer o bem a

8 Nossa tradução: Isso separa K de seu homônimo em *O Processo*, de Franz Kafka. A alusão óbvia a *O Processo*, de Franz Kafka - que se torna especialmente evidente quando Joi apelida K de "Joe" e torna inconfundível a ligação com Joseph K - tem o efeito não de alinhar os dois personagens, mas de enfatizar a posição que o K de Villeneuve abandona. No início, ele é como o Joseph K de Kafka - completamente seguro de si e do que é. No entanto, com o decorrer do filme, o K de Villeneuve adquire a capacidade de duvidar de uma forma que o K de Kafka não tem. O K de Kafka se perde porque nunca duvida de sua própria identidade como indivíduo, apesar do ataque de figuras da lei, enquanto o K de Villeneuve começa a duvidar. Dessa forma, o K de Villeneuve alcança uma liberdade que o K de Kafka não alcança

alguém — Ana Stelline e Deckard — sem estar diretamente envolvido naquela relação, K liberta-se de sua condição de objeto perpétuo para *ser alguém*. Libertado dos nomes que lhe foram imputados, ele torna-se sujeito, senciante e individualizado, subjetivado em sua complexidade e em sua capacidade de alteridade adquirida. A reflexão como método libertador, por assim dizer. Com o perdão do excesso de referências, vem à mente Camus, quando esse define o homem absurdo e conclui: “A própria luta para chegar ao cume basta para preencher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz” (CAMUS, 2020, p. 198). Gostaria de deixar K/Joe ao sopé da montanha, da mesma forma que Camus o faz com Sísifo. Se o filósofo franco-argelino assume que Sísifo deveria ser visto com um sujeito absurdo, que encontrou propósito, significado e potencial alegria na perpétua e inútil tarefa que lhe foi designada como castigo pelos deuses, é preciso imaginar o mesmo de K. Em um universo que não lhe pertence, em uma tarefa que não lhe satisfaz e nem ao menos lhe compete, ele é capaz de existir e sentir. Há certa liberdade nesse momento, e isso é digno de nota para a personagem. Mas essa busca por propósito ainda demanda novos ciclos de absurdo e, por isso, voltemos a K e não o deixemos em paz por enquanto.

Para questionarmos o terceiro nome, Joe, e passarmos à frente com a análise, é necessário aprofundar os eventos que levam a essa nomenclatura. K possui uma companheira holográfica, intitulada Joi, com a qual conversa e confia aspectos de sua vida. Imaginem uma Alexa, fornecida pela Amazon, mas com forma física, voz, treinamento para os gostos e nuances de quem a possui e capacidade algorítmica de reconhecimento “empático” a respeito

daqueles ao seu redor. Quando faço a comparação com a Alexa, ela é tudo, menos despropositada. No filme, Joi — cuja alcunha já é corruptela de *joy*, substantivo em língua inglesa que designa satisfação, diversão e, por extensão, prazer — torna-se uma platônica paixão de K, visto que ele é um sujeito absolutamente dissociado do restante da sociedade por ser um replicante, e age de variadas maneiras para demonstrar uma suposta preocupação genuína e uma reciprocidade afetiva para com ele. No entanto, Joi é um programa criado e ofertado justamente pelas empresas pertencentes a Niander Wallace, o que faz o bilionário ter monopólio dos sistemas de produção alimentícios, monopólio sobre a criação de androides, monopólio informacional gerado pelos seus companheiros pessoais de inteligência artificial, além da óbvia capacidade de armazenamento de metadados e perfisamentos sociais de todos aqueles que têm seus produtos.

Sabemos que Joi funciona mais como um mero artifício da indústria capitalista que uma verdadeira consciência porque o filme faz questão — sutil, talvez, mas presente — de nos mostrar como, alheio aos arredores comerciais, K não percebe as constantes propagandas de IAs iguais a Joi, das inúmeras variações do corpo e da voz dela que são verificáveis em hologramas ou do mero fato de que ela é uma peça intelectual da corporação Wallace e, somente por isso, já não poderia ser confiada por completo. O filme faz um bom trabalho em nos fornecer, também, indícios de que Joi talvez teria nutrido “reais” sentimentos por K e que ela, de fato, alcançara algum tipo de cognição, mas, como costume típico da série *Blade Runner*, jamais temos uma resposta concreta quanto a tudo isso. O que temos, sim, são cenas como essas, as

quais evidenciam o aspecto capitalista, comercial e duvidoso do programa de relacionamento interpessoal Joi. Na cena, tem-se:

Figura 4 – Frame de *Blade Runner 2049* (2017)



⁹Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).

Percebamos como a cena, para além da construção de mundo e analítica quanto a K, ainda reitera o *leitmotif* do *Cyberpunk* de uma sociedade hiperconsumista, distópica, na qual a tecnologia ocupa um estado de arte, ao passo em que a vida é precarizada e reificada constantemente, ou, como já observamos, “*high tech, low life*”. Mas é K quem parece ou não querer notar isso ou, realmente, não ter se dado conta de como Joi, por quem ele se apaixonará, pode nada mais ser que mero apetrecho algorítmico qualquer, uma vez que restam dúvidas sobre a possibilidade do amor “with a mass-marketed consumer product that one knows has been designed to tell you ‘everything you want to hear’”¹⁰ (SHANAHAN, 2020, p. 165). O mais importante, no entanto, nesse afeto que K nutre por Joi,

⁹ Joi é qualquer coisa que você queira que ela seja (Tradução nossa).

¹⁰ Nossa tradução: com um produto de consumo feito em massa que se sabe ter sido desenhado para dizer a você “tudo aquilo que você quer ouvir”.

está no fato de que o filme jamais tentará responder se ela tem sentimentos reais ou se eles são programados. Volto a repetir: essa resposta não importa. Ao não nos conceder muitas das respostas às indagações socio-existenciais feitas no filme, a obra nos permite a reflexão interna e, preferencialmente, abstrata no que concerne às significações feitas na pós-modernidade e à maneira pela qual os corpos — sejam eles quais forem, já que o próprio androide/ciborgue nada mais é que mera extensão simbólica da nossa capacidade de alteridade e relacionamento com o Outro — se entrecruzam e mutuamente se envolvem e se separam na contemporaneidade.

E é justamente Joi quem mais incomoda K a respeito de sua falta de nome. É ela quem sugerirá que ele deve ter um “nome real”, já que ele seria uma pessoa “real”. Observemos que a vontade dela repete dualismos e visões ultrapassadas a respeito de igualdade e empatia, uma vez que ela, claramente, representa apenas uma manifestação simplista do que o capital considera como companheirismo. Por isso mesmo, ela nunca se dará ao trabalho de imaginar K como uma pessoa real, livre das dicotomias e dos dualismos de um pensamento tradicional. Ela jamais tentará impulsionar o protagonista a compreender-se por quem ele é: ele está sempre porvir, sempre a se tornar. Assim, ela, ao encorajar ele a trocar/aceitar o nome, nada mais faz que exigir dele uma permanência intelectual e social nas amarras do preconceito e da mesmice, da convencionalidade como regra de (sobre) vivência. Reiteramos que a mera especulação sobre ser ou não ser real já beira o ridículo quando discutimos corpos modificados na pós-modernidade.

Mais além, a suposta conclusão de Joi, de que K seria real, deriva do fato de K confidenciar a ela tudo que sentira e pensara

durante a investigação a respeito da morte de Rachael e a existência de uma criança provinda de um replicante e um humano. Notemos que Joi sabe disso tudo e o filme não faz questão alguma em identificar a nós, espectadores, se ela apenas obedece a sistemáticas padronizadas de “empatia algorítmica” ou se ela seria independente e, por assim dizer, verdadeira o suficiente para realmente sentir algo por K e querer o melhor para ele. É Joi, assim, que sugere Joe como um nome verdadeiro para o protagonista. Essa “nominative transformation is extremely suggestive; in fact, suggestive of how this renaming is not actually a transformation at all, but a tripartite prolongation”¹¹ (BRISTOW, 2021, p. 92). Ao sugerir uma prolongação tripartida, Bristow argumenta aquilo que também defendemos aqui: não há uma emancipação de K nem uma autonomia sobre si ou sobre suas subjetividades na busca por um nome. Suas mudanças de identificação apenas acompanham manutenções, muitas vezes implícitas, da personagem dentro da lógica estrutural do capitalismo: eu vs. Outro. Destarte, como Žizek (2021) e McGowan (2021) assumem, é na perda da identidade enquanto suposto ser e na compreensão do *status* de androide/replicante que K tem a chance para a apreensão plural sobre si e sobre os outros, de forma legítima. O processo de alteridade passa pela assunção identitária plena e, nesse sentido, os nomes imputados à personagem durante a obra, muitas vezes, acabam por apenas obnubilar seu senso de juízo e levá-lo a uma narrativa de “escolhido”, “diferente”, “verdadeiro”, adjetivos facilmente manipuláveis para manter na escuridão aquele ainda incapaz de se reconhecer.

11 Nossa tradução: transformação nominativa é extremamente sugestiva; de fato, sugestiva de como esse renomear não é verdadeiramente uma transformação, mas uma prolongação tripartida.

A imanente luta de K para *ser* alguém ao passo em que não sabe lidar com o fato de que *é* um replicante e, mais tarde, de que *não é* especial criam amarras psíquicas na personagem, que teima em não se reconhecer pelo que *é*, apenas por tentar se reconhecer pelo que gostaria que os outros vissem ou pelas falhas/faltas que são imputadas a ele pelo Outro. Essa dissociação do eu, paradoxalmente, é desejo e angústia para a personagem e, a respeito de ambos os conceitos, pode-se entender que

o ponto de desejo e o ponto de angústia coincidem aqui, e, *entretanto*, o desejo, que aqui se resume à nulificação de seu objeto central, não existe sem esse outro objeto que chama a angústia. Ele não existe sem objeto. Não foi à toa que com esse *sem* lhes forneci a fórmula da articulação da identificação do desejo. (LACAN, 2005, p. 265)

Assumamos a teoria lacaniana a partir de o que ocorre com K. Ele deseja ser — no sentido orgânico de ter sido nascido, não criado, e no sentido metafísico, de existir para além de sua condição *sinequa non* enquanto replicante — e, para efetivar esse desejo, constrói para si criativas e ludibrias fantasias, as quais incluem as mudanças de nome pelas quais passa, seu relacionamento com a IA Joi, sua falseada impressão de ser o primeiro filho nascido de um humano orgânico e de um androide, além da fantasia de acreditar ser alguém escolhido, especial. Esse desejo é catártico, é fundador. Obviamente, ao mesmo tempo, é também o principal sintoma de sua latente angústia: não ser nenhum dos nomes que tem, não ter um relacionamento para além de um programa da indústria capitalista, não ser um filho simbólico, não ser especial. Nenhuma dessas “faltas” de K diminui sua importância ou minimiza sua

existência enquanto sujeito, elas apenas demonstram os motivos pelos quais a crise existencial e ontológica pela qual o protagonista passa é fundamentada. Outrossim, pode-se assumir, inclusive, que “the paradox here is that K’s existential search for his origins and the authenticity of his memories is the very marker of his status as a subject”¹² (KUNKLE, 2021, p. 215). Valendo-me, ainda, do conceito lacaniano, é justamente nesse ambíguo processo entre desejo e angústia que podemos orientar K como um sujeito, dotado de individualidades, subjetividades e abstrações. Ele também não existe *sem* o objeto de seu fascínio.

Essa necessidade ontológica deriva, também, do fato de que K é rechaçado e tornado alheio durante quase toda a narrativa fílmica por aqueles a sua volta. Dos replicantes que caça e “aposenta” aos supostos colegas de trabalho, K sempre é um Outro, outremizado, alheio. Esse estranhamento imputado à personagem parte da tendência do universo fílmico em representar os preconceitos típicos da sociedade humana, especialmente aquela contextualizada dentro da lógica predatória do capitalismo, o que leva as personagens humanas a odiá-lo, bem como parte da própria cognoscência de K, afinal, há peculiaridades identitárias na busca dele por um *eu* que o diferem dos outros replicantes mais obedientes, por assim dizer. Esse ódio pelo Outro e o rechaço pleno à alteridade mostram-se presentes nas atitudes de K ao confrontar humanos, nas respostas que recebe em seus locais de convivência, especialmente no Departamento Policial e no edifício em que habita. A respeito do primeiro, observemos a seguinte interação:

12 Nossa tradução: o paradoxo aqui consiste no fato de que a busca existencial de K por sua origem e pela autenticidade de suas memórias é o próprio marcador de seu status enquanto sujeito.

Figura 5 – Frame de *Blade Runner 2049* (2017)

Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).

Figura 6 – Frame de *Blade Runner 2049* (2017).

¹³Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).

Atentemos para o fato de que K está, supostamente, em um de seus locais de pertença. Ora, um androide, sim, mas que sempre fora obediente à lei humana, tivera trabalhado constantemente atendendo às necessidades humanas e cumprindo “aquilo que se esperava dele”. Na cena em questão, ele acabara de retornar de uma missão, na qual “aposenta” um replicante, ou seja, cumpre exatamente aquilo que os humanos esperam dele. Há de se

13 “vá à merda, seu artificial”. Skin-job se refere, em inglês, a uma forma pejorativa de tratamento para com os andróides/ciborgues em obras *Cyberpunk*. Fundamentalmente, o termo representaria a noção de que eles não passam de pele humana em cima de corpo robótico (Tradução e nota explicativa nossa).

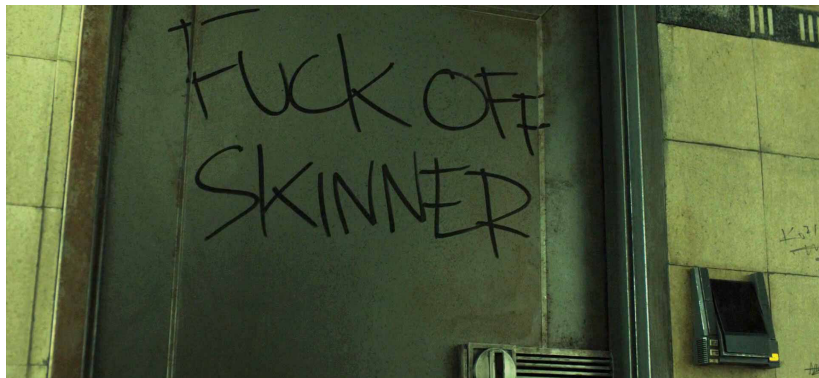
mencionar, ainda, que esse replicante, de nome Sapper Morton, um modelo Nexus-8, é justamente aquele que guarda os restos mortais de Rachael e que serve como estopim para que toda a história do filme possa se efetivar. Durante o embate com K, ele dirá ao caçador de andróides, momentos antes de ser morto por ele, que “you newer models are happy scraping the shit... because you’ve never seen a miracle”¹⁴. O milagre, no filme, nada mais é que Ana Stelline, a criança nascida da hibridéz humano/replicante, nascido/criado. Psicologicamente, no entanto, o milagre opera como fator de subjetivação. Até aquele momento, K havia cumprido plenamente suas funções, sem qualquer conquista derivada disso. Para o Outro, ele ainda é ninguém. Para os humanos, ele é apenas mais um robô. E, mesmo assim, mesmo — ou justamente por — enquanto objeto, ainda há a necessidade de tratamento preconceituoso e punitivo para com K.

Como se observa na cena, K é introduzido de costas ao espectador, a nós, no Departamento Policial. Não difere muito daqueles a seu redor, embora saibamos, logicamente, que ele é o protagonista da nossa história. Ensanguentado, dolorido e castigado pela luta contra Sapper Morton, ainda se apresenta ao Departamento de Polícia e cumpre com seu trabalho. De todo modo, na primeira instância em que um humano passa por ele e o observa, a reação e as palavras dele são de desprezo e distanciamento. Notemos como, agressivamente, o rosto e o corpo do policial se projetam para cima de K que, como resposta, apenas recolherá a cabeça e abaixará os olhos. Se a sujeira e o sangue em

14 Nossa tradução: vocês, modelos mais novos, estão felizes em limpar merda... porque vocês nunca viram um milagre”.

sua pele e suas roupas representam justamente a “merda” que os modelos Nexus-9 “estão felizes em limpar”, ou seja, representam a subjugação do corpo do replicante à vontade do Humano e do Capital, os olhos abaixados e o rosto recolhido representam a derrota metafísica de K em sua busca por existência. Emaciado em demasia, nada lhe resta, a não ser sua condição de replicante. Sem resposta, pois não há resposta a essa condição. O retorno do sujeito à condição de objeto. A angústia confrontada com o desejo.

Quanto ao segundo espaço de suposta vivência comunal de K, o edifício em que vive e o apartamento em que descansa, a situação é similar ao que vivencia no espaço do trabalho: preconceito e outremização. Se o aspecto público de K, representado por sua função social e por seu trabalho como caçador de androides, projeta preconceitos, o aspecto privado dele, representado pelo prédio em que mora, também demonstra sua rejeição sofrida constantemente. Entendo bem que o aspecto privado possa ser interpretado como a vida de K dentro de seu apartamento, seu relacionamento com a IA Joi, sua vontade de existência e subjetividade, mas devemos convir que, para além de um cubículo privado que chamamos de casa/lar, praticamente todo indivíduo deseja uma existência pacífica próxima de seus “conterrâneos”, especialmente quando esse vive, dorme e descansa naquele local. Desse modo, precisamos ressaltar outra cena do filme, com o intuito de identificar justamente como esse descaso para com a personagem se manifesta dentro do prédio. Ao retornar do Departamento Policial para seu apartamento, ver-se-á, na cena, uma mulher, tratando-o pejorativamente com falas, mas, principalmente, ver-se-á, na porta do apartamento de K, a seguinte cena:

Figura 7 – Frame de *Blade Runner 2049* (2017)

¹⁵Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).

A porta do apartamento em que vive é marcada pelo símbolo da indiferença, do ódio e da rejeição do Outro. Partindo do pressuposto de que os humanos a sua volta não o enxergam como um igual, chegamos à óbvia conclusão de que K não goza de um *status* humano naquele ambiente, ele não foi tratado de maneira equânime. Ou seja,

to say that someone is a person is normally to make both a moral claim and a descriptive claim. Persons are, as Warren notes, full-fledged members of the moral community. They are the kind of creatures that have the same moral status that most adult humans have. This is normally assumed to include a large set of important rights, such as the right not to be killed, the right not to have others interfere with decisions about one's own life, and *perhaps some* kind of right to at least some of the things that are necessary to

15 “vá à merda, artificial”. Fundamentalmente, skinner representa a mesma ideia evocada por skinjob, um termo pejorativo para tratar os andróides. Algumas inferências poderiam ser feitas em relação às teorias de condicionamento de Skinner, naturalmente (Tradução e nota explicativa nossa).

pursue a good life. In my view, self-ownership is an important aspect of the moral status of a person.¹⁶(WOOLARD, 2020, p. 52-53)

Na realidade, o que nos custa entender, enquanto sociedade pós-moderna, é que poderíamos aceitar K como um igual *sem* a necessidade de darmos a ele uma noção de humanidade. Sem a aparente perpétua necessidade de dualismos. O desvencilhamento libertador. O rizomático. O caótico plural. E esse é pontualmente um dos debates de *Blade Runner 2049*, posto que a perpetuação do preconceito ocorre mesmo com as transformações sociais e ideológicas das últimas décadas, de forma a limitar profundamente nossas chances de deslocamentos identitários quanto à existência e à alteridade. Ela ocorre porque um pilar, uma base do nevrálgico desvio de nossas existências permanece intacto: o capitalismo. Como Woolard menciona, sugerir o conceito de humanidade a alguém é passar por uma bússola moral e descritiva. No campo descritivo, sabemos muito bem que K tem os aspectos para ser tratado como um humano.

No campo moral, no entanto, subjetivo e elusivo por definição, esse tratamento não pode ser dado. Por isso, ao caçador de androides jamais é dada a oportunidade sobre sua vida e sobre sua existência, não lhe são garantidos direitos basilares, como de sobrevivência e livre ir e vir. Não há autopropriedade, e essa falta

16 Dizer que alguém é uma pessoa normalmente é fazer tanto uma afirmação moral quanto uma afirmação descritiva. As pessoas são, como observa Warren, membros de pleno direito da comunidade moral. Elas são o tipo de criatura que tem o mesmo status moral que a maioria dos humanos adultos. Normalmente, supõe-se que isso inclua um grande conjunto de direitos importantes, como o direito de não ser morto, o direito de não permitir que outros interfiram nas decisões sobre a própria vida e, talvez, algum tipo de direito a pelo menos algumas das coisas necessárias para ter uma vida boa. Na minha opinião, a autopropriedade é um aspecto importante do status moral de uma pessoa (Tradução nossa).

aparece desde os nomes obtusos pelos quais K tenta se entender até a forma como os outros a seu redor o tratam. Logo, “the film invites us to consider the mental lives of synthetic intelligent beings that are like us but whose minds operate under a number of constraints”¹⁷ (CLOWES, 2020, p. 110), restrições essas que lhe inibem da chance de autonomia e lhe cerceiam de quaisquer perspectivas de sucesso ou completude. Elas permanecem porque as bases estruturais do sistema econômico vigente também permanecem. Assim, o gênero *Cyberpunk* consegue, concomitantemente, distanciar-se de clichês e ardis comuns às obras em seu período inicial, focando em temas e análises mais próximas à vivência de século XXI, especialmente no que concerne às relações intersubjetivas presentes na pós-modernidade, ao passo em que ainda mantém seu fundamento anticapitalista de produção, sua aura *punk*, caso queiram.

Essa diminuição do *status* de K e essa objetificação dele são abordadas também na maneira como ele deve se apresentar ao Departamento Policial, toda vez que aposenta um androide. Em uma sala vazia, com paredes embranquecidas e uma cadeira, K deve fazer seu *Baseline Test*, a versão de *Blade Runner 2049* para o teste Voight-Kampff que existia tanto no filme original quanto no romance de Philip K. Dick. Dessa vez, no entanto, o teste é muito mais subjetivo, muito menos voltado ao antropométrico e aos índices de resposta comportamental. Investiga-se o interno, o subjetivo, o inaparente. K passará por esse teste duas vezes durante o filme, falhando-o na segunda. Em ambas, a cena se dá por meio de similar perspectiva. Temos, assim, nosso protagonista apresentado da seguinte forma:

17 Nossa tradução: O filme nos convida a considerar a vida mental de seres inteligentes sintéticos que são como nós, mas cujas mentes operam sob uma série de restrições.

Figura 8 – Frame de *Blade Runner 2049* (2017)

¹⁸ Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).

Mais uma vez, de costas a nós, desindividualizado pela sua impessoalidade, um ser em silhueta, K é minimizado a partir de uma série de perguntas, muito subjetivas, voltadas à identificação de algum tipo de sentimento ou empatia quanto àqueles que o replicante teve de “aposentar”. Nesse sentido, “where as the Voight-Kampff test aims to distinguish replicants from humans, the baseline test diagnoses possible malfunctions in known replicants”¹⁹ (MULHALL, 2020, p. 41) e, por isso mesmo, outra fronteira da subjetividade deve ser alcançada. O teste não visa à mera descoberta de um androide, já que ele é aplicado em alguém sabidamente replicante. O que ele visa é observar se esse androide, após suas ações, estaria mais propenso à individualidade e, portanto, à desobediência. Sabemos que os Nexus-9 são obedientes por definição, mas, se nós, espectadores, vemos K rejeitar essa

¹⁸ Teste de resposta padrão pós-traumático. Oficial KD6-3.7, 30 de junho de 2049 (Tradução nossa).

¹⁹ Enquanto o teste Voight-Kampff tem como objetivo distinguir os replicantes dos humanos, o teste de resposta padrão diagnostica possíveis problemas de funcionamento em replicantes conhecidos (Tradução nossa).

obediência em busca de uma identidade, os humanos do universo fílmico já temem essa possibilidade. No teste, o sujeito interrogado tem de, num primeiro momento, recitar um pequeno texto e, na sequência, responder instantaneamente a diversas perguntas, carregadas de sugestões semântico-afetivas, “that are designed to subvert the subject’s capacity to respond promptly, accurately, and dispassionately to those demands”²⁰ (MULHALL, 2020, p. 41). Caso a resposta emocional seja perceptível, esse replicante já terá falhado e, portanto, deverá ser aposentado, o que ainda contribui para a ironia de K ter de passar por esse teste toda vez que ele mesmo cumpre o papel de algoz/carrasco de outros replicantes.

Quanto ao primeiro momento do teste, relacionado ao pequeno texto recitado, encontramos K, em ambos os interrogatórios pelos quais ele passará durante o filme, citar o seguinte trecho: “A blood-black nothingness began to spin. A system of cells interlinked, within cells interlinked, within cells interlinked within one stem. And dreadfully distinct against the dark, a tall white fountain played”.²¹ Esse trecho corresponde ao teste padrão, ou seja, encapsula aquilo que K terá de dizer, apática e distanciadamente, toda vez que fizer o teste. O texto em si derivade um trecho do romance *Pale Fire*, de Vladimir Nabokov e que veremos ser a leitura de cabeceira de K em seu apartamento. Há um interessante jogo no interrogatório: a realidade material da linguagem diverge da relação semântico-emocional que as palavras, carregadas de ideias, propõem. Sob

20 que são desenhadas para subverter a capacidade de resposta rápida, acurada e desapaixonada do sujeito àqueles comandos (Tradução nossa).

21 Um nada negro como sangue começou a girar. Um sistema de células interligadas, dentro de células interligadas, dentro de células interligadas em uma haste. E, terrivelmente distinta contra a escuridão, uma fonte alta e branca tocava. (Tradução nossa).

esse aspecto, um replicante em estado de ordem esperado deverá atender somente à realidade material da linguagem, isto é, repetir as palavras calma e apropriadamente, distanciando-se das emoções ou ideias que elas suscitam. Se o padrão é atingido, o replicante demonstra uma propensão à obediência intacta. No entanto, o mero fato de K repetir esse exato texto toda vez já aponta para sua subjetividade, uma vez que, enquanto célula isolada que é, seu desejo é o de interligação, o de alteridade. Assim, “he is distinct and yet has no distinctiveness because he remains trapped within the interlinked identity given to him by the social authorities”²² (McGOWAN, 2021, p. 71-72).

Para o *status quo*, há uma clara importância em fazer com o que o interrogado saiba sobre sua condição de subalternidade enquanto repita seu voto de “obediência” ao próprio sistema e, assim, a repetição do texto padrão e as perguntas subsequentes evocam uma tentativa de apagamento e recusa total do eu interrogado para a completa aceitação do Outro, aqui, unívoco e autoritário, representação do controle do capital sobre o corpo. Tanto Lacan (2005) quanto Derrida (1986), no entanto, associam o processo de linguagem a uma perda do controle do eu sobre o significado do que pretendo criar discursivamente, ou seja, há uma cadeia relativamente caótica de significados à disposição de qualquer termo e o sujeito nem sempre tem controle do que enuncia. Ora, isso significa dizer que nós, seres sencientes, temos dificuldade em evocar sentidos robotizados e perfeitos em cada momento discursivo e, assim, um replicante que estivesse prestes a tornar-se autônomo cognitiva e psicologicamente, provavelmente, responderia afetivamente aos

²² ele é distinto e, no entanto, não tem distinção porque permanece preso à identidade interligada que lhe foi dada pelas autoridades sociais. (Tradução nossa).

termos de uma pergunta ou de um texto qualquer, propondo a eles significados diversos e, portanto, escapando da cela ideológica que o limita e o cerceia propositalmente.

É nesse ponto que entram as perguntas secundárias ao interrogatório. Se K passa pela primeira parte incólume, ele deve, para ser finalmente considerado submisso o suficiente para voltar ao trabalho, ainda responder, prontamente, a perguntas aparentemente caóticas e descontínuas, que, contudo, operam a provocar respostas de tempo e de emoção naqueles que as escutam. K conseguirá ser bem-sucedido no teste no primeiro momento do filme, o que serve como exposição para que entendamos tanto o teste quanto o tipo de resposta que se espera dele. No entanto, ao acreditar, na sequência do filme, ser o filho de Rachael e Deckard e ao continuamente subverter aquilo que aprendera como padrão/ordem, K passa a ser um indivíduo mais propenso à subjetividade e, por consequência, passa também a ser *persona non grata* ao Departamento Policial. Isso ocorrerá no final do segundo ato do filme, quando K, além de ser letárgico/afetivo quanto ao texto padrão, ainda falha em responder às perguntas do interrogador. Vejamos justamente quais perguntas são feitas, como observação do que se espera da personagem. No segundo momento do segundo interrogatório, a sequência se passa dessa forma:

Interviewer: Cells.

'K': Cells.

Interviewer: Have you ever been in an institution?
Cells.

'K': Cells.

Interviewer: When you're not performing your
duties, do they keep you in a little box? Cells.

'K': Cells.

Interviewer: Interlinked.

'K': Interlinked.

Interviewer: What's it like to hold the hand of someone you love? Interlinked.

'K': [a short pause] Interlinked.

Interviewer: Within cells interlinked.

'K': Within cells interlinked.

Interviewer: Dreadfully.

'K': Dreadfully.

Interviewer: What's it like to be filled with dread? Dreadfully.

'K': Dreadfully.

Interviewer: Do you like being separated from other people? Distinct.

'K': Distinct.

Interviewer: Dreadfully distinct.

'K': Dreadfully distinct.

Interviewer: Dark.

'K': Dark.

Interviewer: Within cells interlinked.

'K': Within cells interlinked.

Interviewer: Within one stem.

'K': Within one stem.

Interviewer: And dreadfully distinct.

'K': And dreadfully distinct.

Interviewer: Against the dark.

'K': Against the dark.

Interviewer: A tall white fountain played.

'K': A tall white fountain played.

Interviewer: You're not even close to baseline.

(*Blade Runner 2049*, 2017)²³

23 Entrevistador: Células. / 'K': Células. / Entrevistador: Você já esteve em uma instituição? Células. / 'K': Células. / Entrevistador: Quando você não está desempenhando suas funções, eles o mantêm em uma caixinha? Células. / 'K': Células. / Entrevistador: Interligadas. / 'K': Interligadas. / Entrevistador: Como é segurar a mão de alguém que você ama? Interligado. / 'K': [uma pequena pausa] Interligado. / Entrevistador: Dentro das células interligadas. / 'K': Dentro das células interligadas. / Entrevistador: Terrivelmente. / 'K': Terrivelmente. / Entrevistador: Como é estar cheio de pavor? Terrivelmente. /

Notemos como, presunçosamente, a sessão de questionamentos pela qual passa K já começa a partir do vocábulo células, que retoma os temas de solidão, busca por pertencimento e propósito existencial que verificamos anteriormente. Não somente isso, mas as perguntas têm também caráter invasivo e emocional, uma vez que atingem especificamente K e o que ele poderia estar passando por. Ao perguntar se ele fica preso em caixinhas ou se ele já foi institucionalizado, o interrogador — aqui, instância representativa do poder, dos humanos, do Outro ditatorial — introjeta em K justamente os debates a respeito de servitude e funcionalidade de seu emprego que vinham tolhendo dele qualquer chance de bem-estar e/ou autonomia. Não obstante, ao perguntar a K se ele sabia como é segurar a mão de alguém que ele ama, o interrogador passa do campo público do trabalho para o campo privado dos relacionamentos afetivos, outro ponto de ruptura para a identidade do replicante, ao passo que K “responds with the situation, thus revealing his anxiety, but also responding to language in the form of ‘communication’ rather than as neutral reiteration”²⁴ (KUNKLE, 2021, p. 218).

O autor usa o termo ansiedade, o que logicamente nos associa a Lacan (2005) mais uma vez, revelando como o sujeito é

‘K’: Terrivelmente. / Entrevistador: Você gosta de estar separado das outras pessoas? Distintamente. / ‘K’: Distintamente. / Entrevistador: Terrivelmente distinto. / ‘K’: Terrivelmente distinto. / Entrevistador: Escuro. / ‘K’: Escuro. / Entrevistador: Dentro de células interligadas. / ‘K’: Dentro das células interligadas. / Entrevistador: Dentro de uma haste. / ‘K’: Dentro de uma haste. / Entrevistador: E terrivelmente distinto. / ‘K’: E terrivelmente distinto. / Entrevistador: Contra a escuridão. / ‘K’: Contra a escuridão. / Entrevistador: Uma fonte alta e branca tocava. / ‘K’: Uma fonte alta e branca tocava. / Entrevistador: Você não está nem perto do padrão. (Tradução nossa).

24 responde com hesitação, assim revelando sua ansiedade, mas também respondendo à linguagem como forma de ‘comunicação’, em vez de reiteração neutra. (Tradução nossa).

inconscientemente despido de seu pretense controle e exposto em relação ao desejo: o desejo de ser é a angústia do ser. O desejo de existir enquanto sujeito remonta ao desejo de amar e se interrelacionar, se interligar, como quer o vocabulário específico do filme. Esse anseio, jamais conquistado, leva o indivíduo à angústia e, dessa forma, K responde pausada e emocionalmente ao interrogatório. A partir desse ponto, o interrogador fará questão de alterar e repetir aspectos, vocábulos e trechos do que é o texto padrão de K, retirado do romance de Nabokov. Tudo isso parece ser orquestrado com o intuito de observar qual é a tendência de desvio de K, o que ele talvez saiba e quais são os riscos que ele propõe para a polícia, os humanos, os orgânicos, enfim, aqueles que o rechaçam constantemente. A repetição, por exemplo, de ideias como terror e escuridão tem a óbvia intenção de provocar, na psiquê daquele recebendo essas informações, correlações e analogias potencialmente entristecedoras ou, no mínimo, incômodas, o que levaria ao erro no teste e, assim, à sentença final de K. Desse modo, “se a psique é como uma câmera fotográfica, ela enquadra e recorta o campo do real, escrevendo com a luz (revelando) apenas um pedaço de tudo aquilo que deixa às sombras” (RIVERA, 2008, p. 45). No caso de *Blad e Runner 2049*, o confronto entre o revelado à luz e aquilo posto à sombra, ao menos psicologicamente, ocorre no teste padrão, que leva K a ter de lidar repentina e explicitamente com seus conflitos existenciais internos e com a sua falta de pertença ou de relação com os *outros*, tornando visível o que ele escondera.

Esse interrogatório só termina sem a automática prisão e o provável extermínio de K porque a chefe dele, a Tenente Joshi, intervém em seu favor. Ela o questiona a respeito do porquê o

teste dele ter falhado tanto — K jamais revelará que crê ser o filho híbrido de Rachael e Deckard a ela, no entanto — e dá ao replicante 48 horas para se reestabelecer, com o risco de ele ser automaticamente aposentado após isso. Sem armas, sem distintivo (representação do mínimo poder social que K ainda tem), o protagonista fica inerte e destituído, mais uma vez, da chance de atuação. Ele buscará respostas, descobrirá que a Dra. Ana Stelline é a filha de Deckard e retornará ele à filha. Nesse entremeio, ainda encontrará um grupo de resistência replicante que deseja Stelline morta também e que pedirá ajuda a ele, pedido o qual ele negará. No fim do terceiro e último ato, K salvará Deckard de ser torturado pela Corporação Wallace e, ferido mortalmente, cairá nas escadas em frente do local em que Deckard e Stelline se encontram, reunindo-se. Um androide que, finalmente, não luta nem em prol dos inorgânicos, nem dos orgânicos.

É aqui que devemos chegar ao ponto fundamental e derradeiro dessa análise: a ideia da perda da alma. Digo isso porque o filme e as personagens nele representadas funcionam como elementos pós-modernos de interpretação das condições materiais de (sobre) vivência e, portanto, os conflitos registrados precisam ser distintos daqueles em obras anteriores do *Cyberpunk*. Ora, se, no romance *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de Philip K. Dick, a discussão eu vs. Outro ainda é absolutamente dualista e pouquíssimo inclinada à alteridade e se, no primeiro filme da série, *Blade Runner*, os debates existenciais já se aprofundam, mas ainda são marcados por uma lógica beligerante, pautada pelo contexto da Guerra Fria e dos dilemas sociais do final do século XX, *Blade Runner 2049*, hoje, tem de fazer isso diferente. E o faz. Como

percebemos, lidamos com uma obra multifacetada, em que noções de pertença e alteridade são registradas de maneiras distintas, mais próximas das ambíguas formas de representação atuais e das plurais identidades pós-modernas. Um androide que se relaciona com uma IA e que, nem por isso, deixa de ter subjetividade ou humanidade em si é prova disso. E que elemento seria menos protocolar, menos determinante, para assumirmos a identidade, que o conceito de alma? Como abraçar toda uma sistemática de fatores que levam à criação e possível compreensão do eu? Que fator abstrato e indefinível melhor que a alma para buscar as interrelações e interligações que os sujeitos esperam e buscam entre si na pós-modernidade? Chamemos essa subjetividade do que quisermos, para a análise.

Durante *Blade Runner 2049*, K será ordenado por sua chefe, a Tenente Yoshi, a encontrar o filho nascido de Rachael e Deckard e eliminá-lo, não deixar qualquer traço da existência dele ao mundo. Segundo ela, “the world is built on a wall. It separates kind. Tell either side there’s no wall, you bought a war. Or a slaughter”²⁵. Para a tenente, a mera ideia de que seria possível uma convivência harmônica entre replicantes e humanos e, ainda mais, que dessa seria possível o nascimento de uma criança, é suficiente para a quebra do mundo e de todas as convenções sociais. A guerra, ou genocídio, por ela é vista como um processo potencialmente realizável por qualquer um dos supostos lados (humanos ou replicantes) e que o muro ontológico entre esses dois deveria ser mantido para uma pretensa estabilidade social.

25 o mundo é separado por um muro. Ele separa os tipos. Diga a qualquer lado que não há muro, e você comprou uma guerra. Ou um massacre (Tradução nossa).

Esse muro é o preconceito, por definição. A outremização. O resultado do pensamento em uma sociedade capitalista, voltada ao esgotamento do eu e à competitividade infinita contra o Outro. A Tenente está disposta a fazer “whatever it takes to avert the collapse of the wall separating humans and replicants”²⁶ (SHANAHAN, 2020, p. 175), dada a propensão dela mesma a se identificar como humana e a não identificar os andróides da mesma forma. O muro do preconceito e da rejeição possui função reconfortadora para indivíduos presos ao fino véu da estabilidade existencial. Tudo isso aponta para o “antagonismo between State and its apparat uses (personified in Joshi) and big corporations (personified in Wallace) pursuing progress to its self-destructive end” (ZIZEK, 2021, p. 46), isto é, a vazia promessa de progresso maquínico infinito, fomentada pelo capitalismo e por seus aparatos, às custas do desenvolvimento humano, dos corpos, das subjetividades e das potencialidades de identificação.

Nesse momento, devemos retornar a Byung-Chul Han, quando o autor argumenta que “não são reações imunológicas que pressuporiam uma negatividade do outro imunológico. Ao contrário, são causadas por um excesso de positividade. O excesso da elevação do desempenho leva a um infarto da alma” (HAN, 2017, p. 70-71). Essa positividade da qual fala o filósofo é aquela causada pelo capitalismo em sua faceta pós-moderna, na qual corpos são continuamente introjetados com noções de desempenho e funcionalidade dentro do sistema econômico, encorajando o esfacelamento do eu por dentro, diferentemente

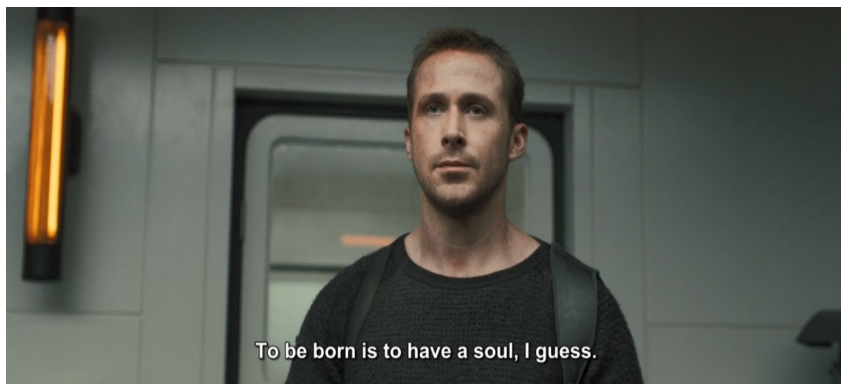
26 o que for preciso para evitar o colapso do muro que separa humanos de replicantes (Tradução nossa).

do que ocorrera, por exemplo, até o século passado, quando vivíamos na foucaultiana sociedade disciplinar das fábricas e das escolas. Hoje, a exaustão é formulada a partir do eu. Ainda segundo o autor, isso levaria a um infarto da alma. Ele não se aprofunda no termo, apenas o utiliza para exemplificar o que deseja a respeito de sua definição de “sociedade do cansaço”. No entanto, sinto que ali há o fundamento para que nós possamos nos aprofundar na ideia de “infarto da alma”. Que seria essa parada cardíaca da subjetividade, por assim dizer? Como ela é visível na pós-modernidade?

No caso da obra em análise, K, durante a conversa com a chefe dele, mostra-se errático ao entender a ordem de que deveria matar a criança de Rachael e Deckard, antes mesmo de se imaginar como tal filho. Nesse momento, ocorre a seguinte interação com a tenente:

Figura 9 – Frame de *Blade Runner 2049* (2017)





²⁷Fonte: filme *Blade Runner 2049* (2017).

Nascer é ter uma alma. No capitalismo, é destruir essa alma em prol do acúmulo de poucos e às custas de muitos. K separa o eu do Outro a partir da noção de alma: humanos seriam nascidos e teriam alma; eu não nasci, então não tenho alma. Essa noção quase-sofista potencializa o *modus operandi* da personagem e a adéqua ao sistema em que vive, pois “the ‘soul’ here signifies the symbolic — and perhaps for K, even metaphysical — difference between human and replicant as being of woman born”²⁸ (TYRER, 2021, p. 25). Não haveria problema em matar os outros replicantes, aqueles “iguais a mim”, porque todos eles seriam desprovidos de alma, isto é, sem subjetividades identitárias, para não focarmos no termo apenas a partir da sua vaga determinação espiritual/religiosa. Por extensão, K também não se importa consigo mesmo, afinal, ele não tem alma. Deriva desse local de fricção toda a série de dilemas existenciais pelas quais o replicante passará. Ao começar a individualizar-se

²⁷ Eu nunca aposentei algo que havia nascido antes. Nascer é ter uma alma, creio eu (Tradução nossa).

²⁸ A “alma” aqui significa a diferença simbólica - e talvez para K, até metafísica - entre o humano e o replicante como sendo nascido de uma mulher (Tradução nossa).

mais e ao imaginar-se como o filho nascido de uma replicante, K passa a assumir para si — ainda que a partir de pressuposições falsas — aspectos de individualidade e subjetividade, de alma, caso queiram. Se ele não a tem, como pode sentir tanto? Sofrer tanto? Desejar tanto? Alio essas indagações com a seguinte menção:

É, entretanto, na teoria cultural que analisa as radicais transformações culturais pelas quais passamos que podemos ver o desenvolvimento de um pensamento que nos faz questionar radicalmente as concepções dominantes sobre a subjetividade humana. Ironicamente, são os processos que estão transformando, de forma radical, o corpo humano que nos obrigam a repensar a “alma” humana. Quando aquilo que é supostamente animado se vê profunda e radicalmente afetado, é hora de perguntar: qual é mesmo a natureza daquilo que anima o que é animado? É no confronto com clones, ciborgues e outros híbridos tecnonaturais que a “humanidade” de nossa subjetividade se vê colocada em questão. (TADEU, 2009, p. 10)

Nossa humanidade é posta em xeque a partir do *Cyberpunk* pós-moderno, que não mais visa apenas à distinção orgânico/inorgânico, mas que suscita debates pontuais sobre a própria formulação identitária dos seres pós-modernos, inevitável e invariavelmente híbridos. Se K manifesta indefinições quanto à alma e à diferença entre seres dentro da lógica estrutural imbuída a ele, nós, viventes do Capitoloceno, precisamos também olhar para nossos próprios umbigos e enxergarmos o contínuo estado de infarto da alma pelo qual passamos. Os processos dos quais Tadeu fala estão a nossa volta: cidades sem museus, sem teatros,

sem bibliotecas. A cultura reduzida ao plantio. A comunhão tornada insólita. A sistemática repressão às humanidades e ao conjunto de saberes nos quais se ancoram as identidades pós-modernas. O trabalho incessante, maçante e maquínico que todos nós repetimos. A necessidade corrosiva e intrusiva de desempenho. O consumo infinito dentro de um sistema orgânico finito. Não há espaço para a subjetividade no universo tecnocrata e maquínico em que vivemos. Não há lugar para a contemplação, para a abstração, para o ócio. Todos esses aspectos matam aos poucos. Matam nossas identidades. Matam a alma.

Para K, a noção de alma que compartilha com a Tenete Yoshi “relates to holding an empathic capacity, and that this empathic capacity, part of which may involve feeling love and being loved, is the essence of humanity”²⁹ (HEERSMINK, McCARROLL, 2020, p. 90), ou seja, empatia, amor pertencem às subjetividades que nos definem como humanos e, sem elas, há a perda da identidade humanista, com todas as acepções simbólicas que o adjetivo nos traz. K gostaria de ter uma alma, esse seria seu desejo e sua angústia. A alma o tornaria humano. Nós gostaríamos de reter essa individualidade, essa subjetividade latente, gradativamente mais sacrificada na lógica capitalista ocidental. O ser pós-moderno é cada vez mais robotizado, repetitivo, materializado pela sociedade do cansaço da qual Han (2017) discute. As obras que surgem nesse recorte sincrônico devem também se adaptar a esses debates e perceber que tipos de anseios competem aos indivíduos do século XXI e, por isso, *Blade Runner 2049* cumpre

29 está relacionada à capacidade empática, e que essa capacidade empática, parte da qual pode envolver sentir amor e ser amado, é a essência da humanidade (Tradução nossa).

exímio esforço em nos fornecer debates frutíferos quanto aos meandros do existencialismo contemporâneo.

Destarte, “Blade Runner 2049 isn’t so much an aesthetic presentation of a dystopian future that we need to avoid and more an indirect presentation of the evolution of our own anxieties in the face of the increasingly encroaching inevitability of our obsolescence”³⁰ (CONTRERAS-KOTERBAY, 2021, p. 185). O gênero *Cyberpunk*, para permanecer relevante, teve de se adaptar às mudanças sociopolíticas, culturais e identitárias das últimas seis décadas, alternando seus pontos de ruptura da mesma forma que nós, criadores e experienciadores dessas mesmas obras, também alteramos nossas formas de pensar. O autor sugere que seremos inevitavelmente obsoletos em um futuro próximo. Creio, infelizmente, que já sejamos obsoletos, ao menos aos olhos do sistema. Nada mais é do que nós: corpos à deriva, em busca de significação e representação. O olhar para a sociedade foi modificado, da mesma forma que o olhar sobre a sociedade se alterou na ficção científica pós-moderna, mais especulativa e abstrata. O *Cyberpunk* deixa de ser sobre amanhã para se tornar, definitivamente, um olhar sobre o hoje, sobre o agora de nossa era. A ficção científica pós-moderna torna-se também aspecto de sua hibridez, pois “Cyborg writing is about the power to survive, not on the basis of original innocence, but on the basis of seizing the tools to mark the world that marked them as Other”³¹ (HARAWAY, 2016, p. 55).

30 *Blade Runner 2049* não é tanto uma apresentação estética de um futuro distópico que precisamos evitar, mas sim uma apresentação indireta da evolução de nossas próprias ansiedades em face da inevitabilidade cada vez mais invasiva de nossa obsolescência (Tradução nossa).

31 A escrita ciborgue é sobre o poder de sobreviver, não com base na inocência original, mas com base na apropriação das ferramentas para marcar o mundo que os marcou como Outro (Tradução nossa).

Assim, finalmente deixo K no sopé da montanha, da mesma forma que Camus (2020) o fez com Sísifo. Destituído da ilusão de identidade, K consegue encontrar um rumo para si, mesmo que esse lhe custe a vida. Na absurda escolha de salvar um pai e uma filha, de não adotar o dualismo “homem vs. máquina”, de se conceber como um híbrido senciente, mesmo que não tenha nascido assim, K encontra um propósito para sua existência e acha paz para suas escolhas e suas subjetividades. É necessário escapar ao infarto da alma, e ali, naquele espaço de penitência, expiação e morte, K parece ter sido, de uma vez por todas, humanista. Humanista, não humano, porque não precisamos mais dessas definições para encontrarmos apoio e comunhão com o Outro. Precisamos, isso sim, é de ferramentas — materiais e simbólicas — para lutarmos contra a reificação do eu e a destruição contínua das identidades nas vivências sob a égide do capitalismo ocidental pós-moderno. É preciso buscar uma alma, sabendo que ela não existe.

REFERÊNCIAS

- BLADE Runner Black Out 2022. Direção: Shinichiro Watanabe. Cygames Pictures, 2017. 1 filme (22 min), son., color, digital.
- BLADE Runner 2036: Nexus Dawn. Direção: Luke Scott. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2017. 1 filme (6min), som, color, digital.
- BLADE Runner 2048: Nowhere to Run. Direção: Luke Scott. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2017. 1 filme (6min), son., color, digital.
- BLADE Runner 2049. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Andrew A. Kosove, Broderick Johnson, Bud Yorkin, Ridley Scott. Roteiro: Hampton Fancher. Intérpretes: Ryan Gosling, Harrison Ford, Jared Leto, Ana de Armas, Sylvia Hoeks, Robin Wright, Dave Bautista e outros. Estados Unidos da América: Sony Pictures, 2017. 1 filme (164 min), son., color, digital.

BOVE, Alexander. What Happens When the Replicants Become Extimate? On the Uncanny Cut of the Capitalocene in *Blade Runner 2049*. In: NEILL, Calum (Org.). *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 139-165, 2021.

BRISTOW, Daniel. 'To Be Homesick with No Place to Go': The Phantom of the *Sinthome* and the Joi of Sex. In: NEILL, Calum (Org.). *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 83-102, 2021.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 20. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

CLOWES, Robert. Breaking the Code: Strong Agency and becoming a Person. In: SHANAHAN, Timothy; SMART, Paul (Org.). *Blade Runner 2049: A Philosophical Exploration*. Londres: Routledge, p. 108-126, 2020.

CONTRERAS-KOTERBAY, Scott. In Anxious Anticipation of Our Imminent Obsolescence. In: NEILL, Calum (Org.). *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 167-188, 2021.

DERRIDA, J. *Schibboleth pour Paul Cèla*. Paris: Galilée, 1986.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do Cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

HARAWAY, Donna. *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

HEERSMINK, Richard; MCCARROLL, Jude. The Best Memories: Identity, Narrative, and Objects. In: SHANAHAN, Timothy; SMART, Paul (Org.). *Blade Runner 2049: A Philosophical Exploration*. Londres: Routledge, p. 87-107, 2020.

KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *O castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KUNKLE, Sheila. Women Between Worlds: A Psychoanalysis of Sex in *Blade Runner 2049*. In: NEILL, Calum (Org.). *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 209-227, 2021.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LA JETÉE. Direção: Chris Marker. França: Argos Films, 1962. (28min), som, P&B, digital.

McGOWAN, Todd. Between the Capitalist and the Cop: The Path of Revolution in *Blade Runner 2049*. In: NEILL, Calum (Org.). *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 53-82, 2021.

MULHALL, Stephen. The Alphabet of Us: Miracles, Messianism, and the Baseline Test in *Blade Runner 2049*. In: SHANAHAN, Timothy; SMART, Paul (Org.). *Blade Runner 2049: A Philosophical Exploration*. Londres: Routledge, p. 27-47, 2020.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SHANAHAN, Timothy. Her Eyes were Green: intimate relationships in *Blade Runner 2049*. In: SHANAHAN, Timothy; SMART, Paul (Org.). *Blade Runner 2049: A Philosophical Exploration*. Londres: Routledge, p. 165-184, 2020.

SHANAHAN, Timothy. We're All Just Looking for Something Real. In: SHANAHAN, Timothy; SMART, Paul (Org.). *Blade Runner 2049: A Philosophical Exploration*. Londres: Routledge, p. 8-26, 2020.

SILVA, Alexandre Rocha da; LUZ, Guilherme Gonçalves da; MÜLLER, Luiza; ARRUDA, Mario Alberto Pires de. A ubiquidade ciborgue como microfísica da insurreição. *Communicare: Revista do Centro Interdisciplinar de Pesquisa — Faculdade Cásper Líbero*, v. 19, n. 2, p. 18-34, 2019. [recurso eletrônico].

STONE, Harrison. *The Illusion of Sight: Analyzing the Optics of La Jetée*. The David Fleischer Memorial Award, p. 01-09, s.d.

TADEU, Tomaz. Nós, ciborgues. O corpo elétrico e a dissolução do humano. In: TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

TYRER, Ben. Do Filminds Dream of Celluloid Sheep? Lacan, Filmosophy and *Blade Runner 2049*. In: NEILL, Calum (Org.). *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 13-40, 2021.

WOOLARD, Fiona. The "Miracle" of Replicant Reproduction. In: SHANAHAN, Timothy; SMART, Paul (Org.). *Blade Runner 2049: A Philosophical Exploration*. Londres: Routledge, p. 48-67, 2020.

ZIZEK, Slavoj. *Blade Runner 2049: A View of Post-Human Capitalism*. In: NEILL, Calum (Org.). *Lacanian Perspectives on Blade Runner 2049*. Cham: Palgrave Macmillan, p. 41-53, 2021.

13

MASTER-BLASTER: OBJETIFICAÇÃO DO CORPO COM DEFICIÊNCIA NO CENÁRIO PÓS-APOCALÍPTICO DE *MAD MAX*¹Valéria Sabrina Pereira²**Valéria Sabrina Pereira**

Doutora em Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo (2011).

Professora da Universidade Federal de Minas Gerais.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2556998030577297>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3255-2470>.

E-mail: valeriasabrinap@gmail.com.

Resumo: Grande sucesso dos anos 1980, a franquia pós-apocalíptica *Mad Max* se mantém popular até os dias de hoje. Ao contrário do que se espera de obras do gênero, *Mad Max* se destaca por não ser um alerta contra os efeitos negativos da ação humana, mas por representar a realização de desejos do homem do antropoceno, oferecendo uma narrativa, em que carros constituem, mesmo no final dos tempos, o bem maior. Apesar do reconhecimento tímido, no quarto e último filme, de que a água é mais do que combustíveis fósseis, toda a franquia gira em torno da paixão por maquinários, deixando claro que o possível fim da humanidade não é tomado a sério por uma parcela de

1 Título em língua estrangeira: “Master-blaster: the objectification of the disabled body in *Mad Max’s* post-apocalyptic scenario”.

2 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

peessoas decididas a definir sua individualidade através de bens provindos da Era Industrial. *Mad Max – Além da Cúpula do Trovão* (1985), o terceiro da franquia, foi o primeiro a mirar o mercado internacional e o único que procurou abranger um público mais familiar. Sendo também o único que considera alternativas para a questão do combustível, ele se apoia em uma presença maior de animais e até nas habilidades de um homem com nanismo que chega a apresentar similaridades com “anões” folclóricos. Este artigo focalizará na objetificação de pessoas com deficiência neste cenário pós-apocalíptico que tenta se equilibrar entre pós-apocalipse e a fantasia infantil.

Palavras-chave: Pós-apocalipse. Fantasia. Nanismo. Estudos da deficiência. Combustíveis.

Abstract: A huge success in the 1980s, the post-apocalyptic *Mad Max* franchise remains popular to this day. Contrary to what is expected of works of this genre, *Mad Max* stands out for not being a warning against the negative effects of human action, but much more for representing the fulfillment of Anthropocene man’s desires, offering a narrative where cars are, even at the end of time, the greatest asset. Despite the shy acknowledgement, in the fourth and latest film, that water is a more valuable commodity than fossil fuels, the entire franchise revolves around the passion for machinery, making it clear that the possible end of humanity is not taken seriously by a group of people determined to define their individuality through commodities from the Industrial Age. *Mad Max – Beyond Thunderdome* (1985) was the first in the series to target the international market and the only one that sought to be family-friendly. As the only one to consider alternatives to the fuel issue, it relies on a greater presence of animals and even on the abilities of a man with dwarfism who comes to bear similarities to folkloric “dwarfs”. This article focuses on the objectification of people with disabilities in

this post-apocalyptic scenario that tries to balance between post-apocalypse and children's fantasy.

Keywords: Post-apocalypse. Fantasy. Dwarfism. Disability studies. Fuels.

INTRODUÇÃO: O GÊNERO PÓS-APOCALÍPTICO

Obras pós-apocalípticas costumam surgir impulsionadas por momentos de crise. O interesse romântico em temáticas obscuras justifica que o gênero tenha surgido no século XIX, todavia, por mais fantásticas que fossem, as narrativas tiveram seu impulso inicial em eventos e preocupações reais. O primeiro romance com temática de último sobrevivente, o francês *Le dernier homme* (O último homem, 1805), foi influenciado pelas teorias de Thomas Robert Malthus sobre o colapso mundial devido à superpopulação humana, que ocorreria devido à humanidade estar se reproduzindo de maneira mais acelerada do que a produção de alimentos poderia acompanhar. Outro exemplo de uma das primeiras obras apocalípticas escritas no romantismo é o poema “Darkness” (1816), de Lord Byron, que reage ao “ano sem sol”, marcado pela fome devido às colheitas parcas, que foi causado pela erupção do vulcão Krakatoa em 1815 — fato que só foi elucidado mais de cem anos depois.

Essas obras são lidas como apocalípticas, porque apresentam o fim da humanidade, a morte de seus últimos representantes. Enquanto isso, o gênero pós-apocalíptico apresenta um cenário no qual igualmente ocorre a diminuição drástica da população humana, resultando no colapso das estruturas sociais vigentes, mas cujo enfoque não é o final da humanidade de fato, e sim como

possibilitar a sua continuidade. São narrativas sobre reestruturações sociais desenvolvidas pelos sobreviventes. O que está em jogo é a definição de novas regras e a habilidade dos sobreviventes de se adaptar, ou não, a elas. Muitas vezes essas narrativas incluem lutas pelo prevalecimento de uma estrutura social sobre outra(s). Pós-apocalipses são experimentos mentais sobre como reagir, ou que medidas tomar, uma vez que a catástrofe se instala.

Eva Horn defende em seu livro *Zukunft als Katastrophe* (Futuro como catástrofe, 2014) que mesmo filmes de entretenimento como *2012* (2009) trabalham possibilidades de reação em catástrofes ou situações correlatas. De fato, é possível verificar que a ficção científica recorrentemente questiona como reagir à crise que se instala com o avanço do antropoceno, como se vê no exemplo do recente *Ministry for the Future* (2020), de Kim Stanley Robinson. Enquanto isso, outras obras, como a brasileira *Não verás país nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão, servem principalmente como um alerta sobre percorrer um caminho sem volta. O cenário é apocalíptico, mas não há a discussão sobre uma reestruturação. Ela não seria mais possível. O que essas obras têm em comum é a apresentação de um futuro que deve ser temido e evitado, seja por reações imediatas que impeçam a sua realização ou apresentando ações a serem tomadas uma vez que o pior ocorrer.

Apesar de haver uma prevalência de obras pós-apocalípticas que trabalham com premissas realistas, como bombas atômicas ou pandemias, ou premissas menos realistas, mas embasadas em um discurso aparentemente científico, como é típico da ficção científica, esse gênero não é limitado a um discurso científico. O

gênero, evidentemente, tem influência do “Apocalipse” de São João, e um romance como *Dança da morte* (1978), de Stephen King, que começa com a morte de 99,4% da humanidade devido a um vírus criado em laboratório, é, na verdade, uma narrativa sobre o embate entre o bem e o mal, entre Deus e Satanás. Mesmo que uma história do tipo aborde pouco questões da reestruturação social, focalizando mais em valores morais, é inevitável que haja a apresentação do que deveria ser banido da realidade contemporânea, como, no exemplo dado, a glorificação de armas de fogo e o fácil acesso a elas.

Soma-se aos filmes pós-apocalípticos a recente onda de filmes de zumbi. Conforme mencionado por Pereira (2021, p. 116) diferentes pesquisadores apontam que esses apocalipses costumam ser encarados como desejos de desestabilização de estruturas vigentes, o fim do mundo como uma possibilidade de viver livre de amarras da atualidade. Como teriam resumido Frederic Jameson e Slavoj Žižek (JAMESON; ŽIŽEK apud FISHER, 2022, p. 2): é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. Ocorre que essas narrativas muitas vezes não servem às ponderações sobre reestruturação, assim como evidentemente não são alertas, já que tratam de um evento improvável, de base completamente fantástica. Essas histórias se saciam do desejo de libertação de um padrão que não é satisfatório e da catarse gerada pela derrocada de poderes autoritários impostos por outros sobreviventes. As sociedades nômades protagonistas de filmes de zumbi não chegam a se apresentar como propostas de uma nova estrutura social.

Essa característica não é exclusiva dos zumbis, como pode se ver no exemplo da franquia *Mad Max*. Em *Mad Max — Além*

da *Cúpula do Trovão* (1985), a personagem de Tina Turner, Titia Entity, se apresenta com as seguintes palavras: “Você sabe quem eu era? Ninguém. Exceto que no dia seguinte, eu ainda estava viva. E esse ninguém teve a chance de ser alguém”³ (*Mad Max — Beyond the Thunderdome*, 1985). Essa apresentação não oferece nenhuma informação de fato sobre Titia, mas indica que pessoas da camada inferior teriam maiores chances de sobrevivência no pós-apocalipse, podendo finalmente ocupar um lugar de poder, como Titia, que rege sobre toda uma cidade. A sociedade regida por ela representa a estrutura social que desejamos ver derrotada, criando o efeito catártico anteriormente mencionado, e permitindo que o herói continue uma existência nômade, sem oferecer uma proposta social concreta. Um dos ideais de *Mad Max* é o mito do “lobo solitário”, do homem autossuficiente e, ao mesmo tempo, capaz de guiar os outros.

A FRANQUIA *MAD MAX*

Mad Max não surgiu como uma narrativa pós-apocalíptica, mas sim sobre a violência descontrolada nas estradas. O êxtase marginal por drogas e sexo se mistura com o êxtase pela velocidade dos carros e motos. *Mad Max* (1979) tem uma história simples: gangues motorizadas aterrorizam as estradas. O policial rodoviário Max decide abandonar seu cargo, porque acredita estar se tornando como os delinquentes devido ao tempo que passa em contato com eles. Max, sua esposa e filho fazem uma viagem para o campo quando sua esposa é importunada por uma das gangues, que a persegue e mata, junto com seu filho. Max retoma seu distintivo e extermina toda a gangue.

3 “Do you know who I was? Nobody. Except for the day after I was still alive. And this nobody had a chance to be somebody”.

São incontáveis as histórias onde o herói perde o amor de sua vida de forma violenta para que desenvolva seu potencial pleno de vingador. O primeiro filme da série não é nenhuma exceção. As mortes dos familiares de Max, contudo, não ocorrem no início, nem sequer no meio, mas passados três quartos do filme. Elas não são um simples chamado à ação, mas praticamente o clímax. Tomemos o esquema da jornada do herói de Christopher Vogler (2007, p. xxiv). A morte dos familiares tipicamente ocorre no um terço inicial, correspondendo ao chamado à aventura, quando o herói deixa o lar, a existência que lhe é familiar, em direção à aventura. Em *Mad Max*, ela corresponde ao último clímax da jornada, ou seja, ao momento em que o herói inicia sua jornada de volta ao “lar”. A vida pacífica e em família corresponderia, portanto, ao momento em que Max se distancia de sua natureza e se movimenta por um mundo estranho. Apesar de representar a lei, Max seria de natureza tão degenerada quanto seus opositores. A companhia dessas pessoas é seu verdadeiro lar. Assim, é apenas a partir do ocaso da sociedade, apresentado pelo cenário pós-apocalíptico que se instala no segundo filme, em que ele pode se desenvolver de forma plena. Ou seja, o pós-apocalipse, incluindo seus repetidos conflitos violentos, representa a realidade desejada, não a temida, de maneira que ela não serve a nenhum tipo de alerta. Em um mundo em colapso, Max pode desenvolver plenamente seu suposto instinto solitário, enquanto interfere no funcionamento das comunidades que encontra em seu caminho, resolvendo problemas através de sagacidade e violência.

O descomprometimento de *Mad Max* com a questão ecológica — que já era um tema relevante à sua época, como se

vê pelo exemplo do supracitado *Não verás país nenhum* —, e seu comprometimento com a paixão por carros é tal que o apocalipse apresentado em *Mad Max – O guerreiro da estrada* (1981) não alerta contra os combustíveis fósseis, mas os define como bem maior. O ocaso não é iniciado por eles, mas devido à falta deles, como se nota na abertura do filme, feita por um narrador externo:

Para entender quem ele era, é preciso voltar a um outro tempo, quando o mundo era alimentado pelo combustível negro e os desertos geravam grandes cidades de tubos e aço. Agora desaparecidas... Varridas por razões há muito esquecidas. Duas poderosas tribos guerreiras entraram em guerra e provocaram um incêndio que as engoliu todas. Sem combustível não eram nada. Construíram uma casa de palha. As máquinas trovejantes gaguejaram e pararam. Os líderes falaram, falaram e falaram. Mas nada podia deter a avalanche. O vento dos saques. Uma tempestade de medo. Os homens começaram a alimentar-se de homens. As estradas eram um pesadelo de linhas brancas. Só sobreviveriam os que tivessem mobilidade suficiente para se alimentarem, brutais o suficiente para pilharem. Os bandos tomaram conta das autoestradas, prontos a travar uma guerra por um tanque de combustível.⁴ (*Mad Max – The Road Warrior*, 1981)⁵

4 “To understand who he was you have to go back to another time, when the world was powered by the black fuel and the deserts sprouted great cities of pipe and steel. Gone now... Swept away for reasons long forgotten. Two mighty warrior tribes went to war and touched off a blaze which engulfed them all. Without fuel they were nothing. They’ve built a house of straw. The thundering machines stuttered and stopped. The leaders talked, and talked and talked. But nothing could stem the avalanche. The wind of looting. A firestorm of fear. Men begun to feed on men. The roads it was a white line nightmare. Only those mobile enough to scavenge, brutal enough to pillage, would survive. The gangs took over the highways, ready to wage war for a tank of juice”.

5 Quando não indicado o contrário, todas as traduções são minhas.

Apesar de afirmar que as máquinas pararam, o que se apresenta é uma sociedade que continua completamente dependente delas, mais especificamente de automóveis. Tudo gira em volta deles, e mesmo a questão da alimentação parece secundária, resolvida com uma menção ao canibalismo que nunca se concretiza no filme, onde o único foco é a luta por gasolina.

A ideia de que o mundo teria acabado em uma guerra por combustíveis fósseis é corrigida em uma breve introdução em *Mad Max – Fury Road* (2015), onde se retomam as imagens em preto e branco que acompanham a abertura do segundo longa para se afirmar que as guerras não foram por petróleo, mas por água. O tirano autocrata do quarto longa da série, Immortan Joe, de fato domina uma fonte de água, mas também reina sobre jovens que seguem uma religião de culto ao carro, cujo combustível é trazido de uma cidade paralela, que eles chamam de fazenda de gasolina. Ou seja, apesar da correção inicial, a gasolina continua sendo uma espécie de alimento metafórico e o foco dessa sociedade.

O único filme da série que se distancia até certo grau desse padrão é o terceiro, *Mad Max – Além da Cúpula do Trovão* (1985), que também é o primeiro feito com a intenção de um alcance maior de público, com Tina Turner no elenco, e um longo trecho do filme direcionado para um público pré-adolescente. O filme que consagrou a série tem uma narrativa mais rica e trabalha com alternativas de meios de transporte e combustível. Max, por exemplo, é avistado pela primeira vez conduzindo um comboio de dromedários. Ao compor um cenário que não é completamente dependente de combustíveis fósseis, *Mad Max – Além da Cúpula*

do Trovão se torna a narrativa com maior presença de animais: camelos, cavalos, porcos e um simpático macaco.

Nenhum dos animais listados é originário da região do filme: Austrália. Enquanto cavalos e porcos foram levados no processo de colonização e se estabeleceram amplamente, é a presença de dromedários em tal quantidade, ou de um pequeno macaco, que causa estranheza quando se pensa que o filme é rodado na Oceania. Fica claro que, apesar de a história se passar na Austrália, a composição do cenário não diz respeito à realidade local, mas a um suposto cenário global. Isso é indicado pela escolha dos animais representados, sendo que basta que o cenário seja desértico para que se possa incluir dromedários, já que eles seriam um dos recursos eficientes na falta de carros e água, mas também pelo orientalismo presente na vestimenta de diversos personagens. O cenário se divide entre um imaginário medievalista, que indica o regresso dessa sociedade, e o vestuário orientalista que indica o aspecto futurista da narrativa, seguindo um padrão em voga na ficção científica da época, como se observa em *Blade Runner* (1982).

No que tange os animais, é importante ressaltar que a parca fauna apresentada é constituída de animais cultivados para o uso humano — incluindo o macaco, domesticado e adestrado. Isso corresponde a efeitos atuais do antropoceno: “A massa de todos os humanos (32%) e dos animais por eles domesticados (65%) atinge atualmente 97% da biomassa de animais vertebrados, deixando apenas 3% para as outras 30.000 espécies de vertebrados terrestres”⁶ (BONNEUIL; FRESSOZ apud NOVA, DISNOVATION.

6 “Die Masse aller Menschen (32%) und der von ihnen domestizierten Tiere (65%) macht mittlerweile 97% der Biomasse sämtlicher Landwirbeltiere aus, was für die restlichen 30 000 landbewohnenden Wirbeltier-Spezies nur 3% übrig lässt”.

ORG, 2023, p. 49). Assim, nesse cenário final, restariam massivamente os animais úteis para os humanos, especialmente, seguindo a premissa da série, aqueles que são úteis para a locomoção. Enquanto o macaquinho figura principalmente como uma espécie de alívio cômico para o público pré-adolescente, cavalos e camelos servem ao transporte, os porcos assumem um novo papel: produção da energia que também alimenta os carros. A cidade de Bartertown, regida por Titia, conta com uma grande criação de porcos, os quais não servem à alimentação, mas exclusivamente à produção de gás metano através de suas fezes, energia da qual a cidade é dependente, entre outros, para o funcionamento de carros. Essa escolha é uma referência ao primeiro filme da série, onde o carro mais potente tem um motor V8, impulsionado por gás metano.

Os animais adquirem em *Mad Max – Além da Cúpula do Trovão* um caráter fantástico: um macaco adestrado, camelos na Austrália e porcos que servem à produção de energia. Mas esse bestiário maravilhoso se estende a humanos, mais especificamente pessoas com deficiência, incluindo um saxofonista cego, mas especialmente representadas pelo personagem Master Blaster. Como se fosse uma única pessoa, o personagem é composto por Blaster, interpretado por Paul Larsson, um homem corpulento de 2,07m, que utiliza um capacete que cobre toda a cabeça e possui um assento traseiro, no qual se encontra Master, interpretado por Angelo Rossitto, um ator de 88cm. Master age como a cabeça, enquanto que Blaster se resume ao corpo. Por um lado, a figura surte um efeito como o causado pelos bestiários medievais, como com a apresentação de animais maravilhosos, muitas vezes compostos pela junção de dois

animais diferentes, incluindo híbridos com humanos. Ou nos remete a seres mitológicos como os centauros. Por outro, ela acentua o caráter grotesco desse universo pós-apocalítico, com esse humano imenso, híbrido e vestindo roupas de couro pretas, com um estilo BDSM. Aqui o humano assume o papel de meio de transporte, o que é satirizado pelo rabo de cavalo acoplado na cadeira utilizada por Master. Blaster é seu cavalo. Mas a verdadeira função desse monstro está no conhecimento de Master, que possibilita a transformação das fezes de porcos em metano.

Tão poderoso quanto Master Blaster possa inicialmente parecer, ele é um reflexo da objetificação do corpo com deficiência em obras ficcionais. Iniciada pela fetichização do corpo entendido como grotesco, ela se desenvolve de múltiplas maneiras no decorrer da narrativa e é vital para compreender o gênero no qual o terceiro filme da franquia se insere.

A OBJETIFICAÇÃO DO CORPO COM DEFICIÊNCIA: MASTER BLASTER

GROTESCO

Antes de nos aprofundarmos no caso específico de *Master Blaster*, convém comentar a apresentação de corpos com deficiência no quarto filme da série, assim como o fato de que há um extenso estudo sobre deficiência em *Mad Max*, o livro *Trauma and Disability in Mad Max* (2019), de Mick Broderick e Katie Ellis. Iniciando pelo livro, apesar de citar nomes de peso do estudo das deficiências, como Tobin Siebers e Rosemarie Garland Thomson, a análise apresentada parece ter pouca compreensão pelo que se entende como deficiência física. Além de ignorar o conceito

proposto por Siebers (2008, p. 29) de que que o pertencimento ao grupo de pessoas com deficiência física também diz respeito à compreensão de si como parte de uma identidade minoritária, e que esse entendimento varia de grupo para grupo, havendo aqueles como os surdos que não se identificam como tal, Broderick e Ellis (2019) ainda incluem em sua pesquisa casos que não estão previstos dentro de nenhuma classificação de deficiência, seja ela identitária, política ou médica, como fraturas temporárias e leucemia. Apenas através de uma distorção gritante como essa é possível afirmar que a franquia trabalha com deficiências físicas de uma forma positiva. O que nos leva à necessidade de uma discussão sobre como as deficiências são apresentadas em *Mad Max – Fury Road*.

É indiscutível que a protagonista feminina de *Mad Max – Fury Road*, Furiosa, é uma pessoa com deficiência física, no caso, a amputação de um antebraço. Como Broderick e Ellis (2019, p. 41) destacam, o uso de prótese faz com que a personagem praticamente seja fundida com o carro, algo que só pode ser entendido como positivo dentro da escala de valores de *Mad Max*. O que não é abordado é o fato de haver uma hierarquia clara entre as diferentes deficiências físicas, onde a amputação está claramente no topo, em contraste, por exemplo, com deficiências congênitas. Outras deficiências são nanismo causado por osteogênese imperfeita, os chamados “ossos de vidro” (deficiência do ator Quentin Kenihan), doenças de pele que impedem exposição do corpo, e deficiência mental. Enquanto Furiosa é a heroína, as outras deficiências e doenças servem como indicação do caráter de seus personagens. Immortan Joe, o governador autocrata, tem uma condição de pele severa que faz com que ele tenha que utilizar uma armadura

que evita exposição da pele. Seus filhos (uma referência a Master Blaster) são Rictus Erectus, um homem grande e forte com deficiência intelectual, e Corpus Colossus, uma pessoa com uma forma de nanismo que impossibilita sua locomoção. Todas essas deficiências servem como indicativo de que esses são os vilões, deficiências de caráter que se reproduzem em aparência física. Como menciona G. Thomas Couser (2008, p. 21s.), utilizar deficiências como expressão externa do caráter interno não apenas é recorrente, mas também reforça preconceitos.

O cenário apresentado relembra os antigos *freak shows*, em que deficiências e variações físicas servem ao maravilhamento do público, diversos atores, inclusive são os mesmos: a pessoa com nanismo, o homem mais musculoso do mundo, pessoas obesas (no filme apresentadas seminuas), uma mulher de corpo completamente tatuado (BOGDAN, 1988). Parte dessas variações físicas devem ser entendidas como resultado do evento apocalíptico, provavelmente criado por uma guerra atômica. Aqui é interessante notar que o filme configura um *freak show* da perspectiva da audiência, que tem distanciamento suficiente para perceber o que é demonstrado como algo que não faz parte do seu universo. O corpo com deficiência é percebido como algo distante, como o outro. Afinal de contas, foi justamente a percepção de proximidade com esses corpos desviantes que causou o declínio dos *freak shows* em diferentes lugares: na Europa, o interesse se esvaiu devido ao fato de pessoas com sérias deficiências, incluindo deformidades faciais, terem se tornado comuns como efeito da Primeira Guerra (DEDERICH, 2007, p. 103) e, nos EUA, como reflexo da popularização das leis de Mendel, a partir das quais o

público passou a compreender que eles também poderiam gerar filhos com as deficiências físicas expostas nos shows (BOGDAN, 1988, p. 62).

Os chamados *freak shows* não eram mais do que apresentações paralelas às atrações circenses centrais, por isso, não há exagero em perceber a própria perseguição de carros, com música ao vivo e uma guitarra flamejante, como um evento análogo às apresentações de música e dança também incluídas nesses eventos. Apenas a amputação de Furiosa difere desse cenário, não servindo a um espetáculo de *freaks*, mas à composição futurista da obra, onde a heroína tem algo de ciborgue, algo que a une ao carro, o bem maior.

Broderick e Ellis afirmam que a representação como ocorre em *Mad Max* é positiva por não ser capacitista, ou seja, que as pessoas com deficiência não são apresentadas como “DIS-abled” (BRODERICK; ELLIS 2019, p. 32), *IN*-capacitadas, mas: “Personagens com incapacidades através dos quatro filmes contribuem para suas comunidades e adaptam suas próprias tecnologias especializadas para compensar os efeitos de suas deficiências”⁷ (BRODERICK; ELLIS 2019, p. 39). Note-se que, ao discutir a questão da capacidade, o enfoque do artigo não está no indivíduo, mas em suas possibilidades de contribuir para a sociedade. Assim, Blaster, sobre o qual mais adiante se descobre ser uma pessoa com deficiência mental, demonstraria ser capaz por servir à sua sociedade sendo o cavalo de Master? Se o raciocínio é esse, ele poderia ser estendido à obra mais recente, de onde concluímos que mulheres obesas seriam úteis à

7 “Disabled characters throughout the four films contribute to their communities and adapt their own specialised technologies to compensate for the effects of their impairments”.

sociedade por oferecer leite a homens maduros, como os soldados de *Fury Road*? Deficiente mental como cavalo, mulheres obesas como vacas leiteiras. As comparações não são apenas degradantes e servem para explicitar a objetificação de corpos variantes que são vistos apenas através da funcionalidade que podem exercer, mas também servem para ampliar a percepção do quão problemática é a ideia de que animais não-humanos atendam à mesma lógica. O sobrepeso das mulheres que produzem leite não serve apenas ao efeito de *freak show*, ao prazer através da observação de corpos entendidos como desviantes, mas também nos lembra que vacas têm seus corpos alterados, úberes pesados e exagerados, tudo em função de nos prover leite. É a naturalização do abuso de animais não-humanos que nos leva a um possível cenário pós-apocalíptico no qual apenas os animais domesticados sobreviverão.

Mesmo sendo difícil pensar nos direitos animais, pois vivemos uma realidade na qual desde nossa alimentação até nossas vestimentas dependem deles (DONALDSON; KYMLICKA, 2023, p. 11-12), um posicionamento ecológico e que se coloque contra o avanço letal do antropoceno exige que os consideremos. Sue Donaldson e Will Kymlicka (p. 47, 2023) mencionam o entendimento de que animais não-humanos têm subjetividade, ou seja, são dotados de consciência como um forte argumento a favor dos direitos animais, ou seja, de que merecem tratamento considerado “humano”. O cenário apresentado por *Mad Max – Além da Cúpula do Trovão* normaliza que apenas os animais que nos servem sobrevivam, mais do que isso, ele normaliza que pessoas com deficiências passem a fazer parte desse grupo de animais, que devem sua existência à função que desempenham dentro

de uma sociedade e que não têm subjetividade. Isso é evidente no caso do “cavalo” Blaster, e a regra é confirmada através do desenvolvimento de seu par, Master.

Somos apresentados a Master Blaster durante uma conversa entre a regente de Bartertown e Max, quando ela lhe explica a tarefa a ser cumprida. Enquanto mostra a vila, Titia Entity diz:

Olhe à sua volta. Fui eu que construí tudo isto. Coberta de sangue e merda até às axilas. Onde havia um deserto, agora há uma cidade. Onde havia roubo, há comércio. Onde havia desespero, agora há esperança. Civilização. Farei de tudo para protegê-la. Hoje, é necessário matar um homem.⁸
(*Mad Max – Beyond Thunderdome*, 1985)

Quando Max vê Master Blaster pela primeira vez, ele o descreve da seguinte maneira: “I see a big guy giving a little guy a piggy back” (*Mad Max – Beyond Thunderdome*, 1985), que pode ser traduzido em português como “Eu vejo um cara grande levando um cara pequeno de cavalinho”. Enquanto as referências metafóricas variam em português e em inglês, ambas são reveladoras. A tradução em português reforça a ideia de Blaster como um “cavalo”, e a referência em inglês é ampliada para a espécie com a qual eles trabalham: porcos. Blaster, assim como os porcos, é um animal domesticado por Master. Apenas a ideia de que eles seriam uma única pessoa maquia esse fato. Sem acesso às feições de Blaster, há a impressão de que Master realmente pensa pelo corpo inteiro. Essa ideia é reforçada pela descrição feita por Titia e seu comparsa, Colecionador:

8 “Look Around. All this I built. Up to my armpits in blood and shit. Where there was a desert, now there’s a town. Where there was robbery, there’s trade. Where there was despair, now there’s hope. Civilization. I’ll do anything to protect it. Today it is necessary to kill a man”.

Titia: ‘Master Blaster. Eles são uma unidade. Compartilham até o mesmo nome’.

Colecionador: ‘O pequeno se chama Master. Ele é o cérebro. Ele dirige o Submundo. O outro é o Blaster. Ele é os músculos. Juntos podem ser muito poderosos. [...] Queremos manter o cérebro. Jogar fora o corpo’.⁹ (*Mad Max – Beyond Thunderdome*, 1985)

A explicação para a suposta necessidade de matar uma das partes de Master Blaster ocorre pouco tempo depois, quando Master utiliza os alto falantes da cidade para questionar Titia “Quem governar [sic] Bartertown?”¹⁰ Vemos a humilhação no rosto de Titia, e a vitória arrogante de Master, quando ele desliga a energia de toda a cidade para obrigá-la a dar resposta desejada em alto e bom som para que toda a cidade ouça: “Master Blaster governa Bartertown”.¹¹ O que não estamos cientes neste primeiro momento é que ambos estão interpretando papéis. Se, por um lado, Titia se apresentou como a fundadora de Bartertown, batalhadora e guerreira, agora ela se apresenta como mulher oprimida, com os frutos de seu trabalho tomados por um homem forte e prepotente. Isso causa a identificação da audiência, pois ela é a vítima na situação. Do outro lado, Master Blaster se apresenta voluntariamente como opressor. Ele não está manipulando Titia longe dos olhos da população da cidade, mas o faz transmitindo por alto falantes para que todos ouçam.

9 “Aunty: ‘Master Blaster. They are a unit. They even share the same name.’ /Collector ‘The little one is called Master. He’s the brains. He runs Underworld. The other one is Blaster. He’s the muscles. Together they can be very powerful. [...] We want to keep the brain. Dump the body’”.

10 “Who run [sic] Bartertown?”.

11 “Master Blaster runs Bartertown”.

As dualidades aqui são diversas: o bruto contra a dama, o feio contra o belo e, até mesmo, a selvageria contra a civilização. Tudo isso resultante da encenação de papéis por duas pessoas pertencentes a grupos minorizados: uma mulher e uma pessoa com deficiência.

Apesar de a narrativa indicar brevemente em outra direção, sabemos desde o início que Titia não é frágil como ela se apresenta nesta cena. Nem tão civilizada, como o próprio Max nota ao ser informado de que ela não pode ser publicamente relacionada ao assassinato de Blaster, porque ele é “quase família”. Já Master Blaster é desconstruído paulatinamente. Além de ser uma figura forte, arrogante e monstruosa, Master Blaster tem o aspecto selvagem, não civilizado, acentuado pela forma como ele se comunica, com frases incompletas, como neste exemplo: “Mim ordenar. Mim Master. Mim governar Batertown”¹² (*Mad Max – Beyond Thunderdome*, 1985).

Segundo Rosemarie Garland Thomson (1997, p. 13), pessoas com deficiência devem aprender a lidar com pessoas “normais” desde sempre, e entre as estratégias utilizadas, além de charme ou humor, está a intimidação. A postura de Master, a arrogância, a vestimenta e até o modo de falar fazem parte desse jogo de intimidação, o que só pode ser identificado quando essa composição é desconstruída. Se Titia utiliza o discurso de civilização a seu favor, Master simula com sua fala truncada a falta de civilização, a selvageria, que indica uma predisposição a resolver problemas com violência. Essa violência, contudo, não pode ser produzida pelo seu próprio corpo, mas apenas por Blaster.

12 “Me order. Me Master. Me run Bartertown”.

Os dois corpos são dissociados pela primeira vez, quando Blaster reage fisicamente a um apito agudo, jogando Master no chão. De costas, Master debate braços e pernas, lembrando um bebê. Em seguida, serão dissociados mais uma vez, quando Max inicia uma briga que deve ser resolvida em um duelo dentro da Cúpula do Trovão. A luta deve ser entre dois homens, e Master fica do lado externo. Quando é mais uma vez afetado pelo apito agudo — aparentemente um apito para cachorros, acrescentando mais uma camada aos paralelos com animais —, Blaster perde o capacete. É a primeira vez que vemos seu rosto, quando identificamos uma pessoa com deficiência mental, mas também com feições de bebê. Seu rosto não indica maldade ou malícia, ele cumprimenta Max com um sorriso inocente.¹³ As complementaridades de Master Blaster são trocadas aqui. Antes Master era a cabeça e Blaster o corpo. Agora, despidos de seu jogo intimidativo, a cabeça de Blaster forma com o corpo de Master um bebê completo. Essa dupla de pessoas com deficiência forma ou uma besta intimidadora ou, sem disfarces, um bebê inofensivo. Não há um meio termo.

Ao ver Blaster caído e ouvir os clamores por sua morte, Master corre até ele e também retira seu capacete, dizendo: “Não. Não. Olhem o rosto dele. Ele tem a mente de uma criança. Blaster, me desculpe. Tudo vai ficar bem”.¹⁴ (*Mad Max – Beyond Thunderdome*, 1985). Como no caso de Blaster, a verdadeira identidade de Master

13 A pessoa com deficiência mental com grande força e letalidade é um tema recorrente em filmes de ação. Alguns exemplos são o assassino de aluguel Leo, de *O profissional* (1994), de Luc Besson, ou *Sloth*, o grandalhão de traços infantis adotado pelos heróis de *Goonies* (1985).

14 “No. No. Look at his face. He’s got a mind of a child. It’s not his fault. Blaster, I’m sorry. Everything will be fine”.

é revelada uma vez que ele retira sua “armadura”. Master fala bem o inglês, o que deveria ser esperado de uma pessoa que é descrita desde o início como “o cérebro”. Não só isso, ele é amoroso e capaz de reconhecer seu próprio erro. Não há arrogância em seus gestos, que visam proteger seu parceiro, e não a si mesmo. Para conseguir manter um lugar de respeito nessa sociedade, Master simulava arrogância, fazia jogos de poder de maneira pública e submetia outra pessoa com deficiência a si mesmo, com a desculpa de que juntos poderiam gozar de mais privilégios, o que, entretanto, não respeitava a subjetividade dessa pessoa, que, como vemos, não tem malícia.

Diante da recusa de Max a matar Blaster, Blaster é morto por um dos homens de Titia e Max é expulso da cidade. Master, por sua vez, passa a habitar um chiqueirinho no meio dos porcos. Ou seja, uma vez que deixa de submeter outra pessoa com deficiência à condição de animal domesticado, ele próprio passa a ocupar esse lugar. Infelizmente, uma percepção que é comum à representação de pessoas com nanismo, como se pode ver, por exemplo, na análise que Leslie Fiedler (1978, p. 69) faz sobre os quadros de Velásquez, sobre os quais afirma que os cachorros retratados seriam os rivais das pessoas com nanismo, como se ambos não passassem de pets da realeza. Mas, ao contrário do que Fiedler (1978, p. 82) afirma sobre a relação de pessoas com nanismo e pets, em que os primeiros estariam em vantagem por ter um nome, Master perde o direito a um nome com a morte de seu parceiro e passa a ser chamado apenas de “littleman”, pequeno homem.

Com a derrota de Master Blaster, a narrativa entra em um novo ciclo.

FANTASIA

Como exposto anteriormente, *Mad Max – A Cúpula do Trovão* foi o único filme da série que tinha em vista um público mais familiar. Mas essa transição é abrupta, como se o espectador fosse transportado de um filme para outro completamente novo. Nos primeiros 40 minutos é mantido o padrão que se conhece do segundo filme e que vai se manter no quarto, o do pós-apocalipse enquanto *freak show*. Se o quarto filme chega a contar com o show de música, *A Cúpula do Trovão* tem um apresentador que chama o público às grandes atrações como o duelo na cúpula, ou a decisão sobre o destino de Max. Mas, quando Max é encontrado no deserto, somos transportados a um cenário novo e utópico: uma colônia de crianças e jovens adolescentes junto à uma cachoeira. Um oásis no deserto.

Nesse novo cenário tudo é abundante: água, plantas e frutas. Há animais não domesticados como aves e calangos. Todos os corpos são jovens e belos. Não há deficiências físicas, apenas uma criança com a perna possivelmente fraturada (sua perna está imobilizada de forma a lembrar a fratura de Max no final do primeiro filme da franquia). As crianças vivem em uma estrutura tribal, o que é indicado visualmente através de suas vestes. É uma estrutura social perfeita para as possibilidades desse mundo pós-apocalíptico. Contudo, sem um adulto que lhes explicasse de onde eles vêm e como o mundo era antes, criaram uma religião em volta dos objetos da antiga civilização aos quais ainda tinham acesso. Sobreviventes de um acidente aéreo comercial, eles acreditam que o Capitão Walker¹⁵, que teria sido o piloto do avião, 15 Há uma ironia evidente na escolha do nome. Em uma série que dá tanta importância aos automóveis, e em um filme, no qual a locomoção é central, o nome do salvador é Walker, ou seja, caminhante.

retornará para levá-los de volta aos arranha-céus de onde eles vieram, o que eles agora chamam de “Tomorrow-morrow Land”, o país do amanhã.

No tipo de filme adulto que a franquia produziu até então, teríamos o pressuposto perfeito para uma espécie de *Senhor das Moscas* (1954), de William Golding, com crianças ilhadas após um acidente aéreo que se tornam letais sem a supervisão adulta. Para decepção do público original, o ambiente é idílico e foi comparado por alguns com os meninos perdidos de *Peter Pan* (WIKIPEDIA, “Mad Max Beyond Thunderdome”). A comparação não diz tanto a respeito ao fato de que eles não amadureceriam, mas à identificação do aspecto de fantasia do filme. É um espaço sem adultos — além de Max —, alegre e leve. Além disso, o estilo narrativo se assemelha ao que Farah Mendlesohn (2008) define como “quest-portal fantasy”, ou seja, uma história que parte de um mundo real que se transforma em maravilhoso atrás de algum portal, onde o herói vive sua aventura. Evidentemente ambos os cenários apresentados, Bartertown e o oásis das crianças, não são realistas, mas a ruptura com o cenário tradicional de *Mad Max* é tão grande e o aspecto de fantasia infantil é tão marcado que se pode perceber a incursão de Max por esse ambiente como uma passagem por um portal.

Embora as crianças mantenham uma aparência inspirada em tribos indígenas, Max é banhado e tem seus cabelos cortados pelos jovens que cuidam dele, adquirindo uma aparência que se pode julgar “civilizada.” Não há uma explicação para a razão de fazerem isso, mas o ponto é que, através do contato com as crianças, Max está retomando características do homem que

ele era antes do evento apocalíptico, antes mesmo da morte de seus familiares.

Diante da recusa de Max de guiá-los numa jornada de volta à suposta Tomorrow-Land, alguns resolvem fazer a empreitada sozinhos e Max os segue para protegê-los dos perigos afrente. Max vê em Bartertown a única chance do grupo, mais especificamente, através da ajuda de Master, ou, como ele explica: “Tem um cara pequeno e ele sabe de muitas coisas”.¹⁶ (*Mad Max – Beyond Thunderdome*, 1985) Max não oferece maiores explicações, nem o filme explicará de forma clara essa decisão. Para compreender o que está em jogo nessa decisão é necessário dar um passo atrás e voltar a considerar o nanismo desse personagem. Como Erin Pritchard (2021, p. 81) bem aponta, a construção de personagens com nanismo vem envolta de preconceitos, mais especificamente, de toda uma tradição histórica e folclórica. Assim, é mais fácil compreender Master se ele for tomado pelo princípio do “anão” folclórico.

Em sua descrição de “anões” da mitologia alemã, Jacob Grimm (1968, p. 364) explicita que se tratam de figuras que podem ser tanto boas quanto más. Conhecemos das histórias compiladas pelos irmãos Grimm exemplos maus, como Rumpelstilzchen, que faz um trato para levar o primogênito da mocinha, ou bons, como os famosos “anões” de “Branca de Neve”. A característica que une essas figuras em contos de fada não é o caráter, mas sabedoria exemplar ou a posse de alguma mágica ou tesouro. Como apresentado por Pereira e Amaral de Oliveira (2023, p. 296), os “anões” costumam surgir no caminho do herói, lhe oferecem

16 “There is a little guy and he has the knowing of a lot of things”.

algo que auxilia a sua jornada e desaparecem. Quando os “anões” cruzam com o vilão da história, o acesso ao bem que possuem, seja ele um tesouro ou uma informação valiosa¹⁷, é negado. Isso costuma ser feito através de uma travessura. Master, que poderia ser lido como um engenheiro antes da catástrofe¹⁸, é melhor entendido se for analisado como “anão” fantástico, cujo caráter, inclusive, oscila entre o bem e o mal de acordo com quem ele encontra. O que Titia Entity necessita para atingir seu objetivo, governar Bartertown, é energia. Master lhe oferece essa energia, mas o faz como “anão” travesso: ele promove embargos para recordá-la de que esse “tesouro” não é seu, a humilha diante da cidade, e reflete em suas roupas e gestos o mau caráter daqueles a quem está servindo. Apesar de não limitar completamente o acesso de Titia à energia, ele também não transmite essa sabedoria. É um tesouro que fica em sua posse, mesmo quando ele é mantido como prisioneiro.

Max não tem nenhum plano. Ele apenas intui que esse “cara pequeno” pode ser a chave para atingirem algo maior. E, cercado por crianças, Master se apresenta como outra figura completamente diferente: durante a fuga, ele surge vestindo terno, colete e óculos. Assim como Max, o antigo Master passa por um processo de (re)civilização e encarna agora o bom vovô. Simultaneamente, ele perde outras características: não tem mais um nome e também não tem mais nenhuma fala, um aspecto

17 A questão de serem portadores de importantes informações no mundo maravilhoso se reflete na visão que muitos têm de pessoas com nanismo, como se vê no caso dos *freak shows* austríacos, em que eles costumavam ser anunciados como sábios (BASSLER, 2004, p. 203), ou no exemplo ficcional recente da série *Game of Thrones*.

18 Segundo Pritchard (2023, p. 1) o problema com o nanismo é que ele costuma ser visto como uma metáfora social, o que impede que as pessoas com a deficiência sejam vistas pelo que elas são.

que não é incomum a personagens com nanismo (Pritchard, 2021, p. 84). Mais do que isso, ele sofre uma objetificação total: sua vontade não é questionada, e mocinho e vilão lutam por ele passando-o de mão em mão, como um objeto literal. Aquele que anteriormente atendia por Master agora não é mais o protetor de um tesouro, mas passou a ser ele próprio o tesouro, e Max o seu protetor.

Após encontrarem um avião, as crianças fogem junto ao “pequeno homem” para Sydney, Max fica. Na última imagem do filme, vemos que a comunidade cresceu. Não se vê Master em nenhuma parte. Como nas histórias maravilhosas, o “anão” é a garantia de que a jornada vai ser cumprida com sucesso, e desaparece quando o objetivo final foi atingido.

Como mencionado anteriormente, não há sinal de qual teria sido a função desse “pequeno homem” na nova comunidade. Ele parece ter sido um amuleto, um elemento de sorte para o novo empreendimento. Afinal de contas, apenas com um milagre essas pessoas conseguiriam se estabelecer em uma grande cidade destruída, sem lugares para plantar e sem o acesso a água potável que tinham anteriormente. A guinada do filme para a fantasia é o que garante um final excepcionalmente positivo, não apenas com a vitória do “bem”, mas também apontando a possibilidade de uma reconstrução da vida nas cidades, sem sequer se dar ao trabalho de indicar quais poderiam ser os problemas enfrentados. Além do interesse por carros e combustíveis, há uma expansão desse amor pelas cidades, como se, no pós-apocalipse, voltar às cidades fosse uma possibilidade mais positiva do que fortalecer os laços com a natureza.

CONCLUSÃO

O “Manifesto Ecológico”, de 2015 (ASAFU-ADJAYE,2023, p. 40s), aponta a vida na cidade como uma possibilidade de preservação da natureza. Ele defende que os humanos deveriam se concentrar em cidades de maneira a deixar maiores territórios intocados. Os prós e os contras dessa proposta, contudo, só fariam sentido se discutidos como uma possibilidade presente. *Mad Max – Além da cúpula do trovão* não parece ter a intenção de preservar a natureza, mas sim de rejeitá-la. A suposta superioridade humana seria marcada por maquinários, distanciamento de animais e da própria natureza. O humano ideal não é mais um animal, ele está acima dessa hierarquia e, para destacar sua independência, sua felicidade e subsistência dependem de concreto e metal.

Se essa conclusão parece exagerada, menciono o trabalho do economista sueco Micael Dahlén (2011), que recentemente abriu um departamento na Escola de Economia da Universidade de Estocolmo para o estudo da felicidade. Dahlén ficou conhecido por seu livro *Nextopia* (2009), no qual discute a expectativa humana de sempre obter o novo, comprar o próximo modelo e o ideal de progresso infinito que resulta disso. Apesar de todas as pesquisas científicas que indiquem em outra direção, Dahlén (2011) se baseia em alguns dados positivos como o fato de que a Terra já tem mais humanos do que jamais se considerou possível comportar (contrariando o anteriormente citado Malthus) e ainda assim tem estatísticas gerais de saúde muito mais positivas do que em qualquer outra época da História. Mais do que isso, Dahlén defende que a gana humana por desejar sempre mais, de forma

que a produção e o progresso deveriam expandir infinitamente, é uma característica inata, em outras palavras, a natureza nos fez assim. Ou seja, a ligação humana com a natureza estaria mais em um impulso infinito de consumo do que em uma possível união com a natureza propriamente dita. Ou em suas palavras: “Alguns talvez acreditem que a sociedade que nós desenvolvemos já está desafiando a natureza ou que ela desafiará a natureza em breve. Mas lembre-se que nosso comportamento é obra da natureza. Fomos movidos pela natureza ao longo dos tempos, nós somos natureza”.¹⁹ (DAHLÉN, 2011) Disso se conclui que representações como a de *Mad Max* não seriam equivocadas para essa escola de pensamento. Mesmo que as comunidades apresentadas simulem medievalismo e tribalismo, ou seja, culturas compreendidas por essa perspectiva como “ultrapassadas”, elas mantêm um impulso em direção ao que está sendo desenvolvido na atualidade e, especialmente, a uma relação com maquinário e cimento. Não há, mesmo no apocalipse, nenhuma intenção de fazer as pazes com a natureza, o principal objetivo é a manutenção de status quo: o humano deve continuar no topo da hierarquia e ser facilmente distinguido de outros elementos da natureza.

Um teórico como Dahlén nos prova que não é necessário ser um negacionista dos eventos climáticos para se opor ao discurso ecológico atual. Dahlén não nega a ciência, pelo contrário, ele tem fé cega nela. Sem compreender por menores das áreas relacionadas, ele acredita que a ciência criará soluções. Master Blaster é essa resposta da ciência na primeira metade de *Mad*

19 “En del kanske tycker att det samhälle vi utvecklar redan nu trotsar eller snart kommer att trotsa naturens lagar. Men kom ihåg att vårt beteende är naturens verk. Genom tiderna har vi alltid drivits av naturen, vi är naturen.

Max – Além da Cúpula do Trovão. Ele consegue gerar energia das fezes de porcos e garantir que os carros e a cidade continuem funcionando, seguindo um conceito de cidade moderno. Mas esse tipo de solução é limitado e, para continuar provendo soluções, o engenheiro/cientista em questão se torna praticamente um elemento mágico, o “anão” da terra da fantasia, cujas capacidades não entendemos, mas que nos guiará ao nosso objetivo final. Além de ressaltar que essa recusa a uma reconciliação com a natureza está embasada em uma boa dose de ignorância e uma dose ainda maior de fé, o que o estudo da figura de Master também destaca é uma lógica utilitarista necessária ao discurso do progresso infinito: animais devem ser servis e há uma classe de pessoas que deve ser tratada segundo a mesma lógica. Não apenas pessoas com deficiência, mas as pessoas com conhecimento também entram dentro dessa logística. Master não é questionado sobre sua opinião ou sobre o que seu conhecimento pode trazer para a nova comunidade. Ele sequer tem falas nesse segundo momento, ao contrário do que se esperaria da representação de uma pessoa que “sabe de muitas coisas”. O que importa é que seu conhecimento deverá prover o que é desejado — mesmo que uma consulta ao “sábio” talvez indicasse que isso simplesmente não é possível.

Concluimos assim que, embora *Mad Max* seja uma franquia pós-apocalíptica que não oferece alertas contra o desenvolvimento atual do antropoceno, ela nos possibilita compreender o tipo de pensamento e raciocínio por trás das ações daqueles que parecem estar alegremente caminhando em direção ao precipício.

REFERÊNCIAS

- ASAFU-ADJAYE, John et al. Ein Ökomodernes Manifest. In: DRAKEN, Klaus; PETERS, Jörg (Org.). *Klimaethik*. Stuttgart: Reclam, p. 40-45, 2023.
- BASSLER, Moritz. Einfache Anomalien. In: MATTI, Siegfried; MÜLLER-RICHTER, Klaus; SCHWARZ, Werner Michael (Org.) *Felix Salten: Wurstel Prater*. Ein Schlüsseltext zur Wiener Moderne. Wien: Promedia, p. 196-2010, 2004.
- BOGDAN, Robert. *Freak Shows*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- BRODERICK, Mick; ELLIS, Katie. *Trauma and Disability in Mad Max*. Beyond the Road Warrior's Fury. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.
- COUSER, Thomas G. *Signifying Bodies*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008.
- DAHLÉN, Micael. *Nextopia*. Tradução por Lars Ahlstrom. Stockholm: Volante, 2011. [E-book]. Disponível em: <https://www.7switch.com/en/ebook/9789187419249/nextopia>. Acesso em: 10 dez.2023.
- DEDERICH, Markus. *Körper, Kultur und Behinderung*. Bielefeld: transcript, 2007.
- DONALDSON, Sue; KYMLICKA, Will. *Zoopolis*. Tradução de Joachim Schulte. Berlin: Suhrkamp, 2023.
- FIEDLER, Leslie. *Freaks. Myths & Images of the Secret Self*. New York: Simon and Schuster, 1978.
- FISHER, Mark. *Capitalist Realism*. UK: Zero Books, 2022.
- GARLAND THOMSON, Rosemarie. *Extraordinary Bodies*. New York: Columbia University Press, 1997.
- GRIMM, Jacob. *Deutsche Mythologie*. Wiesbaden: VMA-Verlag, 1968.
- HORN, Eva. *Zukunft als Katastrophe*. Berlin: Fischer, 2014. [e-book].
- MAD Max. Direção: George Miller. Austrália: Warner Bros, 1979.
- MAD Max – The Road Warrior. Direção: George Miller. Austrália: Warner Bros, 1981.
- MAD Max – Beyond Thunderdome. Direção: George Miller; George Ogilvie. Austrália: Warner Bros, 1985.
- MAD Max – Fury Road. Direção: George Miller. Austrália; EUA: Warner Bros, 2015.

- MENDLESOHN, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.
- NOVA, Nicolas; DISNOVATION.ORG (Org.). *Ein Bestiarium des Anthropozäns*. Tradução de Dieter Fuchs. Berlin: Matthes & Seitz, 2023.
- PEREIRA, Valéria Sabrina. O que o pós-apocalipse zumbi tem a nos dizer sobre o “novo normal”? In: ALMEIDA CARDOSO, André Cabral de; DAFLON, Claudete; Sasse, Pedro. *Epidemias: literatura, história e cultura*. Rio de Janeiro: Macunaíma, p. 106-130, 2021.
- PEREIRA, Valéria Sabrina; AMARAL DE OLIVEIRA, Ana Clara. Do anão ao nanismo: as diferentes representações em Branca de Neve. *Letras raras*, v. 12, n. 2, p. 291-301, 2023. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/RLR/article/view/624>. Acesso em: 10 dez. 2023.
- PRITCHARD, Erin. *Dwarfism, Spatiality and Disability Experiences*. London; New York: Routledge, 2021.
- PRITCHARD, Erin. *Midgetism. The Exploitation and Discrimination of People with Dwarfism*. London; New York: Routledge, 2023.
- SIEBERS, Tobin. *Disability Theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008.
- VOGLER, Christopher. *The Writer's Journey*. 3. ed. California: Michael Wiese, 2007.
- WIKIPEDIA. “Mad Max Beyond Thunderdome”. Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Mad_Max_Beyond_Thunderdome. Accessed on: 10 Dec. 2023.

14

OS ELEMENTOS DE HUMOR E DA IRONIA COMO POTENCIALIZADORES DE UMA LEITURA DISTÓPICA CRÍTICA NAS TIRINHAS DA SÉRIE *MAFALDA* QUE TRAZEM O MEIO AMBIENTE COMO TEMA¹

Ana Karoline da Silva Fernandes Duarte
Marcus Vinicius Matias

Ana Karoline Duarte

Mestra em Linguística e Literatura, Literatura, pela Universidade Federal de Alagoas, 2023.

Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Utopia — UFAL e membro do Grupo de Pesquisa Quadro a Quadro — UFAL.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8806797929933350>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7397-2279>.

E-mail: anakaroline.fernandesduarte@gmail.com.

Marcus Vinicius Matias

Pós-doutoramento em estudos literários e utopismos, pela Universidade do Porto — Portugal, 2020.

Professor da Universidade Federal de Alagoas — *campus* A.C. Simões.

Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Utopia — UFAL e membro do Grupo de Pesquisa Quadro a Quadro — UFAL.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0632026530234053>.

1 Título em língua estrangeira: “The Elements of Humor and Irony as Enhancers of a Critical Dystopian Reading in the *Mafalda* Series Comic Strips that Feature the Environment as a Theme”.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-3093-6569>.

E-mail: marcus.matias@fale.ufal.br.

Resumo: É possível realizar uma leitura partindo do princípio distópico crítico em um gênero que não faz parte da tradição literária própria da distopia crítica? Essa é uma das perguntas que motivaram a construção do presente artigo, cujo objetivo é o de identificar se a série *Mafalda* estabelece diálogos com a distopia crítica e como o desenvolvimento desses diálogos é construído dentro da narrativa, por meio dos elementos do humor e da ironia. Para isso, utilizo como objeto de estudos a série *Mafalda*, publicada pelo humorista e quadrinista argentino Quino, entre os anos de 1964 e 1973, e que está diluída nas coletâneas *Toda Mafalda*, que reúne em um único volume todas as tirinhas publicadas oficialmente no período mencionado, e *Mafalda Inédita*, que põe em circulação as tirinhas que foram censuradas e não publicadas oficialmente. Este estudo conta como procedimento metodológico a pesquisa de caráter bibliográfico, que possibilita a investigação de um tema a partir do material já publicado. As análises foram realizadas em tirinhas que dispunham como temática central discussões sobre o meio ambiente. A perspectiva de análise encontra-se centrada nos postulados teóricos críticos de Tom Moylan (2016), Raffaella Baccolini (2000) e Moylan e Baccolini (2003). Após identificar os elementos de humor e de ironia presentes em cada fragmento mapeado verifiquei se as características distópicas críticas consideradas por Moylan e Baccolini como sendo partes dessa vertente textual se manifestavam. Analisar a possibilidade de uma leitura da série *Mafalda*, a partir de uma perspectiva distópica crítica, primeiramente alinha-se com uma quebra de um padrão seguido até o momento, visto que as análises sob essa perspectiva são realizadas comumente no gênero romance; secundamente possibilita a verificação da atuação

de elementos próprios da distopia crítica sob uma análise distinta do habitual que sai dos padrões adotados atualmente. A construção desta análise ocasionou compreender que os efeitos reflexivos e de possível ação promovidos pela distopia crítica são potencializados através do uso dos elementos de humor e ironia presentes na estrutura narrativa da série em questão e do gênero quadrinhos, suporte no qual a obra se desenvolve. Isso oportuniza que o público leitor tenha um contato quase que instantâneo com a intensidade de informações desse material, por meio do uso simultâneo dos textos verbal e não-verbal que é característico das tirinhas.

Palavras-chave: Distopia crítica. Humor. Ironia. Quadrinhos. *Mafalda*.

Abstract: Is it possible to carry out a reading based on the critical dystopian principle in a genre that is not part of the literary tradition of critical dystopia? This is one of the questions that motivated the construction of this dissertation, whose objective is to identify whether the *Mafalda* series establishes dialogues with critical dystopia and how the development of these dialogues is constructed within the narrative, through the elements of humor and irony. For this, I use as an object of study the series *Mafalda*, published by the Argentine humorist and comic artist Quino, between the years 1964 and 1973, and which is diluted in the collections *All Mafalda*, which brings together in a single volume all the strips officially published in the mentioned period, and *Unpublished Mafalda*, which circulates strips that were censored and not officially published. This study has a bibliographic research as a methodological procedure, which makes it possible to investigate a topic based on already published material. The analyzes were carried out in comic strips that had discussions about the environment as their central theme. The analysis perspective is centered on the critical theoretical postulates of Tom Moylan (2016),

Raffaella Baccolini (2000) and Moylan and Baccolini (2003). After identifying the elements of humor and irony present in each mapped fragment, I verified if the critical dystopian characteristics considered by Moylan and Baccolini as being parts of this textual strand were manifested. Analyzing the possibility of a reading of the *Mafalda* series, from a critical dystopian perspective, firstly aligns with a break in a pattern followed so far, since analyzes under this perspective are commonly carried out in the novel genre; secondly, it makes it possible to verify the performance of elements typical of critical dystopia under an analysis different from the usual that departs from the patterns followed so far. The construction of this dissertation led to the understanding that the reflexive effects and possible action promoted by critical dystopia are enhanced through the use of elements of humor and irony present in the narrative structure of the series in question and of the comic genre, support in which the work is developed. This makes it possible for the readership to have an almost instantaneous contact with the intensity of information in this material, through the simultaneous use of verbal and nonverbal texts, which is characteristic of comic strips.

Keywords: Critical dystopia. Humor. Irony. Comics. *Mafalda*.

INTRODUÇÃO

A construção do presente estudo é fruto de uma mudança de perspectiva. Desde o meu ingresso na graduação (em 2016) e imersão no universo científico (mesmo ano), observei que as pesquisas e estudos que foram realizadas até ali e que envolvem o gênero tirinhas se proliferam mais no ramo da linguística do que no da literatura. Até o presente momento (2023), não houve ainda uma expressiva mudança nesse cenário, mas é possível afirmar

que, mesmo em menor número, há um crescimento notório da abordagem literária sobre este gênero.

No entanto, ainda que existam pesquisas² que envolvam a obra *Mafalda* sob uma perspectiva literária, nenhuma delas relaciona a série construída por Quino, entre o final dos anos 60 e início dos anos 70, com a abordagem distópica crítica, tampouco apontam para a possibilidade desta relação, como é abordado neste artigo. Não é minha pretensão dizer que o universo de *Mafalda* é próprio da tradição literária da distopia, ou da distopia crítica, o que estou colocando é que existe a possibilidade de leitura destas tiras a partir de uma perspectiva distópica crítica, como será mostrado a seguir.

O HUMOR E A IRONIA EM MAFALDA

Antes de considerar os efeitos humorísticos e irônicos enquanto implicações potencializadoras para uma leitura com a perspectiva distópica crítica da obra *Mafalda*, dedicarei alguns momentos para destacar como os elementos irônicos e humorísticos operam dentro da série, uma vez que aparecem ora juntos, ora separados, e carregam intenções distintas que proporcionam efeitos particulares. Tanto o humor quanto a ironia são recursos que influenciam na recepção do texto pelo público leitor, que poderá sentir de maneiras singulares o efeito que estes elementos provocam.

Assim, abrirei esta seção focando no humor e como ele se materializa em *Mafalda*, para então trazer algumas concepções a

2 1 Nos últimos anos, vários estudos se dispuseram a analisar o elemento humorístico em *Mafalda*, como: Os efeitos de sentido da ironia e do humor: uma análise das histórias em quadrinhos da *Mafalda*, de Mauricio Eugênio Maliska (UNISUL) e Silvana Colares Lúcio de Souza (UNISUL) 2014; Humor com dessabor: uma análise das tiras da *Mafalda* no contexto escolar - Jessica de Castro Gonçalves 2015; (apenas para citar alguns).

respeito do elemento irônico e sua contribuição para a realização da proposta dessa discussão. A escolha em abordar o humor foi motivada pelo fato das tirinhas da série *Mafalda* serem justamente categorizadas como humorísticas, além da própria personagem Mafalda já carregar a característica cômica em seu caráter (QUEIROZ, 2014, p.444) e demonstrá-la desde a primeira tirinha publicada em 1964.

Vejo, também, que se faz necessário colocar que humor e o riso são elementos distintos. Assim como nem todos os corpos celestes são chamados de estrelas, o mesmo pode ser empregado aqui quando observamos o fato de que o humor e o riso são unidades particulares, mas que se encontram relacionadas, pois o humor pode levar a vários destinos e um deles é o riso.

A importância da distinção entre humor e riso é o primeiro passo para compreender que nem sempre o primeiro terá o riso como consequência; o humor poderá levar, também, à crítica e/ou a reflexão sobre determinado assunto, como acontece no universo das tirinhas da personagem Mafalda. Nestas, o elemento humorístico é então utilizado como recurso para conduzir à reflexão crítica e fazer com que o público leitor desperte um posicionamento consciente em relação a diversos assuntos de relevância social.

Limitar o efeito do humor apenas ao riso tem sido uma atividade automática em algumas relações sociais devido a pouca atenção sobre a distinção, dentro e fora dos ambientes acadêmicos, destes dois elementos. No entanto, determinar o que difere um do outro não é uma tarefa fácil, considerando que, até o momento, pesquisadores e pesquisadoras que se debruçaram (e se debruçam) sobre o assunto ainda possuem dificuldade para definir com precisão

o que seria, de fato, esse conceito que caracteriza o elemento humorístico, o qual se faz presente em tantas manifestações humanas com propósitos tão diversos.

Nesse sentido, Queiroz (2014, p.438) propõe que “o humor só se faz presente onde existe o desvio da realidade padrão, a quebra da obviedade, a interrupção do que é lógico”. O autor ainda coloca que “uma piada, por exemplo, torna-se cômica quando produz um desfecho inesperado, quando sai dos padrões esperados para a narrativa”. Dessa forma, ao sair da obviedade daquilo que se foi racionalmente previsto ocasiona uma surpresa, e os planos previsíveis para a execução de uma determinada situação (dialógica ou corporal) no momento em que desviam do previsto tornam-se fortuitos e aleatórios.

Essa aleatoriedade (que pode coincidir com a situação apresentada) causada pelo imprevisível na circunstância proposta auxilia na construção da situação humorística. A pesquisadora Barbara Soares da Silva (2018, p.19) complementa essa perspectiva pontuando que “embora o discurso humorístico não, necessariamente, acione o riso, ele precisa ser desencadeado por um fator cômico”. A pesquisadora ainda realça que:

Esse fator cômico precisa ser acionado de tal maneira que o efeito do humor surja, não pelo tema, mas pela forma como é construído e tratado, podendo manifestar-se na sentença devido a diversos fatores, tais como: ironia, sarcasmo, quebra de expectativas, mudança de eixo temático, dentre outros. (SILVA, 2018, p. 19)

Muitas vezes, vemos os elementos humorísticos e cômicos sendo utilizados como sinônimos, ou até mesmo sendo confundidos, mas

observo a partir do que foi proposto que o cômico surge como a porta de entrada que permite acesso ao humor. Após ter discorrido sobre como o humor e o riso complementam-se para a produção do efeito crítico e reflexivo em *Mafalda*, observarei, agora, como o elemento irônico surge e se apresenta dentro dessa obra.

A ironia é um recurso recorrente em narrativas gráficas, principalmente se utilizada em conjunto com o humor e o riso, objetivando uma crítica. Esta é potencializada pelo uso de letras e de imagens para construir sua narrativa de forma representativa de uma dada sociedade, permitindo, assim, a familiarização de seu público leitor com temas polêmicos, ao mesmo tempo capaz de elaborar uma reflexão crítica sobre questões que estão presentes nessa mesma configuração social.

A ironia, não apenas no ambiente de uma narrativa gráfica, mas de uma forma geral, opera enquanto um efeito de sentido, ou seja, uma construção discursiva que abre espaço para o desenvolvimento de uma interpretação com sentido múltiplo sobre um determinado assunto.

Por isso, considero a argumentação de Beth Brait (1996), ao ponderar que “a ironia passa a ser uma forma de pensar muito sutil e específica que, no seu caráter oblíquo e cindido, reflete as complexas circunvoluções mentais de gente extremamente crítica”. A pesquisadora propõe também que, além de críticas, essas pessoas são “sensíveis e refinadas, individualistas e anárquicas, afeitas ao trato diurno do espírito e das letras” (BRAIT, 1996, p. 32).

Ainda que Brait (1996) esteja se referindo a um público específico (e idealizado) — aquele do período romântico e a escritores/as do gênero romance, vejo que o disposto também se encaixa nas

elaboraões de quadrinistas contemporâneos que fazem uso das diversas possibilidades de sentido, as quais as construões semânticas possibilitam, para elaborarem suas criaões e, claro, agregando a elas textos visuais. A ação de empregar determinada palavra a um contexto, o qual proporcione uma compreensão figurada do que foi proposto em palavras e/ou imagens, exige o conhecimento do enunciado pelo/a enunciatário/a, do contrário o uso da ironia estará fadado ao fracasso.

Por isso, adoto aqui a definição de ironia proposta por Freud (1969), que observa esse elemento narrativo enquanto uma situação que leva em conta o enunciado, o/a enunciatário/a e a consciência do contrário. Nas palavras dele:

A essência da ironia consiste em dizer o contrário do que se pretende comunicar a outra pessoa, mas poupando a esta uma réplica contraditória fazendo-lhes entender — pelo tom de voz, por algum gesto simultâneo, ou (onde a escrita está envolvida) por algumas pequenas indicaões estilísticas — que sequer dizer o contrário do que se diz. A ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para escutar o oposto, de modo que não possa deixar de sentir uma inclinação a contradizer. (FREUD, 1969, p. 199)

Essa circunstância do uso do contrário do que se diz, para indicar uma posição da personagem, é aproveitada no universo dos quadrinhos de diversas formas. Uma delas é o uso da imagem para indicar algo, quando a fala da personagem — sua manifestação em letras — diz o oposto. É possível observar a ironia se desenvolvendo também nos momentos em que a personagem age de forma contrária às suas convicões.

Assim como o humor e o riso, observados anteriormente, a ironia também se configura enquanto um elemento que carrega consigo uma multiplicidade de sentidos. Para José Manuel Vasconcelos Esteves, em *Ironia e Argumentação* (2007), a ironia:

Não é um mero cepticismo linguístico ou retórico, mas é a própria revelação da contingência no interior da linguagem e da elaboração de multiplicidades, num referencial de diferenças, que esgarçam a possibilidade de um topos de acesso a uma unidade, quase sempre enlutada, pois nos é oferecida ora como perdida ou irreferenciável. (ESTEVES, 2009. p. 17)

Ao propor que o elemento irônico é a manifestação das capacidades criativas linguísticas, por reivindicar para si a possibilidade de uma multiplicidade interpretativa, Esteves (2009) também reforça o que Brait afirma, conforme já observado, sobre a criatividade e a inteligência daqueles que fazem uso da ironia em suas construções linguísticas narrativas. O elemento irônico, de acordo com o que foi colocado por Esteves, pode ser visto enquanto uma manifestação da criatividade e da potencialidade linguística na construção de novas formas de interação e/ou resposta ao que é socialmente proposto, o que exige desenvoltura de quem usa e sabedoria e sensibilidade narrativa de quem lê.

Ainda que seja claro que a ironia, o humor e o riso estimulem, provoquem e busquem no/a leitor/a posicionamentos sobre determinados temas e/ou situações, estes elementos também podem ser utilizados enquanto recursos que impulsionam uma leitura do ponto de vista distópico crítico, se forem colocados em conjunto com temáticas sociais sensíveis, como, por exemplo,

questões ambientais. Por possuírem características polifônicas, mencionadas por Esteves (2009), e uma abertura ampla de intenções/objetivos em seu uso, a ironia, o humor e o riso podem abrir e, até mesmo, possibilitar que perspectivas singulares ao que é comumente proposto se manifestem, como será notado nas próximas sessões.

DISTOPIA CRÍTICA E DISTOPIA CLÁSSICA: QUAL É O PARENTESCO?

O efeito crítico social proposto pela leitura de obras distópicas sobre o lugar ou situação em que estamos vivenciando também encontra apoio e pode ser potencializado e disseminado às massas através de um veículo próprio dos quadrinhos: as tirinhas. Tal poder crítico, além de servir como um difusor (com efeito amplificador), também pode trabalhar na perspectiva distópica, considerando as motivações, propósitos e vivências dos/as quadrinistas no momento de criação artística. Desse modo, o foco desta discussão está também na realização de uma leitura distópica crítica sobre as tirinhas de *Mafalda*.

O aprofundamento de análises críticas, pelo viés da distopia clássica (ou canônica) possibilitou o desenvolvimento de uma nova vertente desta nos estudos literários, entre os anos 1980 e 1990, que foi denominada de distopia crítica, cujas principais características são definidas por ter um final aberto e trazer um impulso utópico ainda na narrativa. Não ousou dizer que a distopia crítica é uma atualização da distopia clássica, mas me atrevo a colocar que a distopia clássica, ou canônica, possibilitou um olhar mais atento para si e fez com que fosse notado, na expressão literária da atualidade, que mesmo em ambientes ficcionais opressores poderia haver a

possibilidade de desenvolvimento da esperança, uma manifestação utópica dentro da distopia: a distopia crítica.

Para delinear melhor essa nova manifestação distópica, é necessário pontuar que a distopia crítica será definida de acordo com os postulados teóricos de pesquisas que se permitiram debruçar sobre essa vertente. Desse modo, observo a distopia crítica essencialmente pelo ponto de vista proposto por Moylan (2016), Moylan e Baccolini (2003) e Baccolini (2000), considerando que as contribuições teóricas do pesquisador e da pesquisadora mencionada/o são os princípios que possibilitam a construção e amadurecimento desse artigo.

Foi a partir da observação científica de Moylan, que a distopia crítica pôde ser percebida enquanto uma vertente viva que respirava em obras dos anos 1980 e 1990. Com base nessa perspectiva crítica de Moylan, juntamente com a contribuição teórico científica de Baccolini, discutirei os seguintes pontos: as definições sobre distopia crítica, partindo fundamentalmente do ponto de vista de Moylan e Baccolini; as reflexões sobre o termo “distopia crítica”, e porque ela, e sua parente próxima, a distopia clássica (ou canônica), não podem ser confundidas como sendo do mesmo gênero, já que demonstram pertencer à mesma família.

Do mesmo modo que é, no mínimo, estranho afirmar que dois familiares — independente do grau de parentesco ou do quanto os/as dois/duas possuam características similares — devam ser considerados/as como uma única pessoa, também o é com a distopia e suas vertentes. Cada uma possui atributos que as distingue, tornando seus focos investigativos distintos, mas ainda com um grau de parentesco em seu DNA.

Nesse sentido, além de demonstrar o que vem a ser a distopia crítica e promover reflexões sobre ela, também observo como ela pode vir a atuar dentro do gênero tirinhas. Assim como acontece com a distopia clássica (ou canônica), para compreender o seguimento da distopia crítica precisamos partir das teorizações da área de Estudos da Utopia. Mas, dessa vez, o foco incide sobre as utopias críticas que foram desenvolvidas nos anos 60 e 70. Estas utilizavam a negação anti-utópica (combinando distopia e eutopia) e construíam textos que realçavam o que poderia ser feito dentro da sociedade, para modificar os cenários imaginários presenciados, e, para isso, contextualizavam o imaginário político. Esse movimento propiciou o surgimento de textos (nas décadas de 1980 e 1990) que propunham uma orientação similar, tendo em vista que negavam a negação do momento crítico utópico, e, assim, desencadearam o surgimento de uma nova proposta da forma distópica, a distopia crítica (MOYLAN, 2016, p. 21).

Desse modo, enquanto a utopia crítica tenta mostrar o que pode ser feito para modificar cenários situados no bom lugar — afastando-se das limitações do pensamento utópico tradicional — a distopia crítica surge para estimular a mudança do cenário imaginário presenciado, o localizando em um momento obscuro, ou seja, a partir do mau lugar, porém, com uma certa manifestação de resistência e esperança. No entanto, essa mudança só ocorrerá se ações políticas forem realizadas no nível da narrativa, ou seja, dentro da trama.

Ao utilizar a expressão “ações políticas”, em contexto do universo diegético, estou me referindo não somente aos feitos realizados por governantes e demais regentes que ocupam

cargos políticos, na narrativa, utilizo esse termo para destacar as atuações sociais desempenhadas pelas personagens enquanto representações de indivíduos sociais que coabitam em um corpo social. Assim, pelo que pode ser percebido até o momento, a distopia crítica alerta para o que deve ser feito para mudança de um cenário indesejável, ao passo que indica quem/o que poderá fazê-lo dentro da narrativa. Se houver algum reflexo no contexto extra diegético que esteja relacionado a obra, ouse haverá alguma ação oriunda para fora das páginas está poderá ser consequência da interpretação de seu público leitor.

Ainda que o termo “distopia crítica” tenha sido pensado por Lyman Tower Sargent, após ouvir a expressão “utopia crítica” proposta por Moylan, são Tom Moylan e Rafaella Baccolini, em *Dark Horizons: science fiction and the dystopian imagination* (2003), que definem a distopia crítica, após analisarem a obra *After Babel* (1975), de George Steiner:

Uma distopia crítica ou aberta, com seus desastres e representações de realidades piores, retém o potencial para a mudança, para que possamos descobrir em nossos tempos sombrios atuais uma dispersão de esperança e desejo que surgirá para nos ajudar na transformação da sociedade. (MOYLAN e BACCOLINI, 2003 p. 235)

Em *Dark Horizons* (2003), os autores enfatizam que uma característica da distopia crítica é a possibilidade de a esperança poder ser visualizada, ainda nas páginas, pelos/as personagens e pelo público leitor. Baccolini, em seu estudo sobre *Gênero na Distopia Crítica Feminista de Katharine Burdekin, Margaret Atwood e Octavia Butler* (2000), afirma que as distopias críticas “permitem

aos/às leitores/as e aos/às protagonistas a esperança de resistir ao fechamento: o final ambíguo, aberto, desses romances mantém o impulso utópico dentro da obra” (2000, p. 18). O final aberto, portanto, é outra das características que definem esse gênero. Ambas as características apresentadas são frutos das análises de Sargent (2005), com a publicação de *Dark Horizons*, o qual define a distopia crítica como:

Uma sociedade não existente, descrita de forma minuciosa e normalmente localizada em um espaço-tempo que o/a autor/a desejou mostrar a um/a leitor/a contemporâneo/a como pior que a sociedade contemporânea, mas normalmente inclui, pelo menos, um enclave eutópico ou apresenta a esperança de que a distopia pode ser superada e substituída por uma eutopia. (SARGENT, 2001, p. 222)

Permaneço com os postulados teóricos construídos por Moylan e Baccolini, uma vez que os autores aprofundaram seus conceitos teóricos sobre a distopia crítica. Além da presença da esperança ainda no texto e o final aberto, Moylan e Baccolini consideram também que nas distopias críticas existam um “hibridismo de gênero” (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 247). Ambos propõem a coexistência literária de, por exemplo, obras narrativas que em seu conteúdo tragam poemas, ou, como acontece em *O Conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood, no qual há uma narrativa de testemunho e, ao final da obra, a presença de uma apresentação acadêmica, unindo dois gêneros diferentes em uma única produção. Esse hibridismo expressa a maleabilidade que a distopia crítica tem ao se mostrar eficiente e ao mesmo tempo impactante.

Nesse viés, Moylan (2016) expressa que a distopia crítica não vem a ser “uma forma genérica inteiramente nova, mas, antes, uma recuperação e uma reestruturação das possibilidades mais progressivas inerentes à narrativa distópica”, considerada, conseqüentemente, como “uma continuação da longa tradição distópica e uma nova forma distinta de intervenção” (2016, p. 142). Não cabe aqui, portanto, considerar a distopia crítica como uma atualização da distopia clássica. No meu entendimento essa classificação seria equivocada, pois a distopia crítica não é também uma repaginada de sua antecessora, mas uma ramificação do que já existia, que preserva as características de sua precedente e cultiva seus atributos específicos. A distopia crítica pode ser entendida como uma familiar, uma descendente que conserva em seus genes as possibilidades progressivas particulares e próprias da narrativa distópica, através de uma nova perspectiva de intervenção, que mantém em vigor a tradição distópica, porém, com uma perspectiva voltada para a esperança.

Não posso negar que a distopia crítica, possui características semelhantes à distopia clássica, ou canônica, mas cada vertente dispõe de particularidades únicas. Gosto de retomar o fato de que a distopia clássica se demora nos terrores do presente; já a distopia crítica, desenvolvida em um recorte histórico específico e posterior, carrega a suave e doce brisada possibilidade de mudança e de esperança ainda no texto, do mesmo modo que indica como chegar à essa mudança de cenário. Esses prenúncios propostos pela distopia crítica encontram-se em ações políticas e sociais dentro da narrativa por meio das ações do/a protagonista.

Destaco aqui que ainda que utilize o termo “histórico específico e posterior”, ao me referir à distopia crítica no parágrafo anterior, não estou colocando que essa forma textual crítica esteja presa e engessada a um momento histórico particular. Como disse previamente, faço uso essencialmente dos postulados teóricos propostos por Tom Moylan (2016) que também reconhece que as distopias críticas pertençam a um período determinado, mas que aceita e concorda com o fato de que o modelo crítico oferecido por essa vertente (seja utopia ou distopia) pode auxiliar na leitura de obras construídas em outros contextos, como farei aqui com a série *Mafalda*.

Tendo em vista que o objetivo essencial do meu estudo é verificar se existe a possibilidade de leitura da obra *Mafalda* sob uma perspectiva distópica crítica nas tirinhas que trazem o meio ambiente como temática, e se os elementos do humor e ironia contribuem com essa realização, essa averiguação será realizada através do destaque dos elementos considerados como distópicos críticos, realçados anteriormente, em cada uma das amostras selecionadas, considerando que eles poderão ser potencializados por meio dos elementos de humor e ironia presentes nas tirinhas analisadas neste artigo.

Mafalda é uma série construída em um contexto distinto daquele dos anos 1980 e 1990, os quais são considerados referentes para os estudos da utopia crítica, como será visto na próxima seção. Somado aos aspectos elencados anteriormente, vejo que é significativo fazer uma pequena reflexão sobre o termo “crítico” que distingue essa distopia. Se a palavra “crítica” for observada sob uma perspectiva etimológica, ela significará

“capacidade de fazer julgamentos”, de acordo com sua origem grega. Para Moylan (2016, p. 10) o adjetivo ‘crítica’ é empregado na acepção da crítica iluminista, ou seja, enquanto manifestação de “pensamento oposicionista, desvelando, desmascarando, a ambos, o gênero em si e a situação histórica”, o termo também é usado em referência à massa crítica, que corresponde às/aos leitoras e leitores, agentes da “reação explosiva necessária” para transformar a sociedade (MOYLAN, 2016, p. 10).

Conduzindo para nosso contexto, o termo “crítica”, dentro das distopias, vai manter o significado originário da palavra vinda do grego, ao passo que sustenta a definição proposta por Moylan.

O termo “crítica” não é usado apenas para distinguir vertentes, mas para assinalar, logo em seu nome, que esse tipo de forma textual carrega consigo aspectos/elementos que fomentam a ação em resistência e o posicionamento reflexivo. Lima (2022), pondera sobre essa colocação em sua tese pontuando que “um elemento significativo nas distopias críticas é o fato delas trazerem para dentro da narrativa os enclaves eutópicos, que funcionam como espaços de resistência, *loci* de esperança” (p. 81-82). A assertiva de Lima também possibilita entender que essa distopia, além da objetividade presente desde seu nome, estimula percepções eutópicas que respeitam os limites singulares do/a indivíduo/a, fazendo com que observe o lugar em que se encontra e que o compare com o lugar para onde queira/deseje ir, desenvolvendo nele/nela um posicionamento questionador do lugar em que se encontra e a força de resistência ao que lhe é exposto, principalmente se ele/ela se vê dentro de um regime totalitário.

Construir uma leitura de uma perspectiva distópica crítica no gênero quadrinhos, em específico dentro das tirinhas da personagem Mafalda, tendo em vista suas características críticas, ilustra não apenas a capacidade de adaptação da distopia crítica em diferentes gêneros, como também demonstra o desenvolvimento dessa vertente dentro de outras manifestações artísticas que extrapolam a literatura, seja ela exclusivamente verbal (como nos romances) visual ou híbrida (como nos quadrinhos e até como no cinema ou no teatro).

Assim como a água, que desliza sobre diferentes superfícies quando cai do céu e escorre lentamente até os rios, onde encontrará seu destino no oceano — quem sabe um oceano desconhecido — a distopia crítica também desliza silenciosa ou caudalosamente por gêneros distintos, fertilizando o solo por onde passa e algumas vezes realizando seu trabalho de forma transparente. Outras vezes a distopia crítica também pode ser confundida com sua antecessora, sua família e consanguínea, distopia clássica, ou canônica, mas nunca perdendo suas particularidades características que podem ser percebidas após um olhar sensível e atento para a obra, seja ela um romance, um diário ou uma tirinha, como apresento na seção seguinte.

A DISTOPIA CRÍTICA EM *MAFALDA*

Em minhas considerações iniciais busquei deixar claro que o meu objetivo era observar a possibilidade de se fazer leituras pelo viés da distopia crítica, da série *Mafalda*, nas tirinhas que trazem o meio ambiente como temática. Para isso, realizei um percurso teórico necessário para a contextualização e preparação

para esta seção. Como explicado no primeiro momento deste artigo, *Mafalda* é caracterizada por se desenvolver no gênero tirinhas, as quais são classificadas como humorísticas devido ao uso recorrente desta característica na série.

Outrossim, o elemento humorístico, como pontuado, possui uma diversidade de objetivos específicos e nem sempre trará consigo e/ou objetivará causar o riso, o que faz com que este recurso narrativo se torne um meio valioso de ser usado, principalmente quando o objetivo é o de causar dualidades de sentido e levar o /a leitor/a ao exercício da crítica e/ou à reflexão sobre determinado assunto.

Além do humor, o caráter irônico também aparece com recorrência dentro da obra e, por sua vez, também possui uma gama de objetivos que podem ser alcançados mediante o uso habilidoso e os propósitos que se queira atingir ao empregar este recurso. A ironia, portanto, dialoga — e até mesmo pode potencializar — com o elemento humorístico dentro do gênero tirinhas, se destacando dentro da série *Mafalda*, enquanto um recurso importante para a construção de narrativas cujo efeito pode ser aquele da exposição e da crítica a uma dada realidade social.

É necessário reforçar aqui que não considero a obra *Mafalda* enquanto uma produção preocupada essencialmente com o meio ambiente, mas as tirinhas escolhidas para compor esta pesquisa centram-se nesta temática, que é uma das diversas existentes na série. Se torna oportuno mencionar também que considero importante destacar a presença dos elementos distópicos críticos, não somente para induzir minha perspectiva de leitura, como também para comprovar a pertinência deste estudo.

As tirinhas que compõem esta análise possuem as seguintes temáticas relacionadas ao meio ambiente: a poluição do ar e o desmatamento. Todas as tirinhas foram mapeadas e retiradas da obra *Toda a Mafalda* (2010), sendo submetidas a análises realizadas na perspectiva de distopia crítica trazida por Moylan e Baccolini (2016, 2003, 2000). Destaco, assim, juntamente com o título de cada fragmento, as características distópicas críticas encontradas, que são evidenciadas pelos elementos de humor e ironia presentes.

Figura 1 – *Toda a Mafalda*: filtrando o oxigênio



³Fonte: QUINO, p. 403, 2010.

No exemplo acima, é possível observar o elemento humorístico se manifestando no quinto quadrinho, com a aparição de Mafalda fazendo um uso inesperado dos filtros do cigarro, ao colocá-los em suas narinas para construir um tipo de máscara improvisada, que filtre a poluição do ar até que ela chegue ao seu destino. Segundo Travaglia (2018), “um dos objetivos básicos do humor é acrítica social [...] Para que este veja a necessidade de romper com a estrutura social vigente” (TRAVAGLIA, 2018, p. 50). Fica evidente que existe uma crítica social estampada na tirinha, por meio do uso do elemento humorístico que alerta sobre a poluição excessiva do

³ Elementos distópicos críticos observados: Apresentação do terrível mundo novo, a partir da perspectiva da protagonista, elemento indicativo de mudança do cenário apresentado, utopismo, final aberto.

ar, o qual é usado como uma forma de ampliar essa crítica, e que também acaba expandindo a apresentação do terrível mundo novo (para ela), a partir da perspectiva da protagonista.

Junto ao humor, no quinto quadrinho, temos também a presença do elemento irônico. Nesta situação, ele se manifesta pela ação da personagem em usar, justamente, os filtros do cigarro, objeto que pode matar ao ser inalado, para se proteger da poluição do ar que nos afeta ao ser inspirado. Para Silva (2018, p. 12), a ironia “oferece ao ato comunicativo recursos expressivos que ampliam seu campo significativo”. A amplitude (ou exagero) mencionada pela autora condiz com a situação destacada por Quino, através de Mafalda que tenta se proteger, usando de forma reversa uma parte de um instrumento que pode causar diversos males à saúde. A ironia neste fragmento torna-se perspicaz.

Ainda que apareçam no último quadrinho da tirinha, os elementos humorísticos e irônicos, ao serem evocados, potencializam a apresentação do terrível mundo novo⁴, a partir da perspectiva da protagonista, que, para recorrer ao uso de filtros nas narinas precisou mostrar o cenário trágico em que se encontra inserida. Estes recursos fomentaram também a existência de um elemento indicativo de mudança do cenário apresentado, o qual é sugerido visualmente através do destino e roupa da personagem (nesse caso, escolar): Mafalda se dirige para um ambiente de construção intelectual e científica, o qual pode ser lido como representante de um horizonte utópico ainda no texto. Visto que 4 Mafalda vive em um momento em que as indústrias/fábricas estão começando a desenvolver e se proliferar cada vez mais. Em minha leitura, observo/interpreto que a protagonista compreende esse desenvolvimento desenfreado como o início de um novo mundo, em que a sociedade está construindo um futuro ainda mais prejudicial e sem indicativo de responsabilidade ambiental.

se há ambientes na sociedade capazes de construir projetos, tomar iniciativas que estimulem ou impactem na mudança desse cenário distópico, estes são os ambientes acadêmicos. Ainda sobre esse ponto, e como dito anteriormente, a roupa da personagem diz muito sobre suas intenções e até mesmo as intenções do autor (EISNER, 2005), o que me possibilita reforçar esse posicionamento da presença de um elemento utópico na narrativa, por meio da representatividade da escola.

Com base nas palavras de Renato José de Oliveira (1998, p. 35), é possível afirmar que a crítica presente nessa tirinha em questão, reside na “insatisfação do espírito humano com respeito a um dado existente, insatisfação esta, expressa na busca de sistemas ideais que sirvam de contraponto à realidade [que] pode ser tomada enquanto construção utópica”. Então, quando me deparo com uma série que narra o cotidiano de uma personagem, desde seus quatro anos de idade, que se mostra insatisfeita com certas esferas do corpo social, crescendo e conhecendo o mundo — e que compreende que está em um contexto, em uma sociedade, que vai mal e tende a piorar- observo que essa insatisfação mencionada acima permeia não apenas esta tirinha, ela está presente em toda a série e me permite criar uma convergência com outopismo proposto por Oliveira (1998).

A vida cotidiana, que é apresentada na série *Mafalda* de diversas formas, mostra o terror do presente, se demora nele, ao passo que também mostra o que é necessário para modificá-lo. Essa proposta condiz com a afirmação de Moylan (2016), em sua definição de distopia crítica, segundo a qual, a narrativa vai

expor o horror do momento presente. Ainda no centro de suas incursões pessimistas, [as distopias críticas] recusam-se a permitir que a tendência anti-utópica seja obscurecida por sua nêmesse anti-utópica. Elas, portanto, adotam uma postura militante que é informada e empoderada por um horizonte utópico que aparece no texto — ou é, pelo menos, vislumbrado para além de suas páginas. (MOYLAN, 2016, p. 154)

Na perspectiva de Moylan, demorar-se nos horrores do presente, ao passo que indique o que é necessário para modificá-lo, trazer um final aberto e uma perspectiva utópica, faz com que a distopia crítica possa ser distinguida da distopia clássica, ou canônica, que tem um final desastroso e fechado, no qual, se há alguma esperança, esta só será possível fora da narrativa. No último quadrinho da tirinha analisada, percebemos não haver a presença de falas, mas uma rica exposição de detalhes do ambiente no qual transita a personagem, como também o seu destino. Esses detalhes abrem margem para que o final dessa tirinha fique em aberto.

Ainda que os elementos de humor e de ironia se manifestem no último quadro, como foi observado, eles conseguem provocar a demora do público leitor neste encerramento da tirinha, o que abre espaço para que a primeira manifestação da distopia crítica possa aparecer. Ou seja, nos fazem demorar no horror do presente, e, a partir dessa demora, observamos que estes detalhes também potencializam a presença de outros elementos distópicos críticos, como a esperança de, através do conhecimento, mudar a atual situação.

Figura 2 – Toda a Mafalda: plantas de plástico⁵

Fonte: QUINO, p. 51, 2010.

Nessa série produzida por Quino, o pai de Mafalda possui um hobby: cuidar de pequenas plantas em seu apartamento. Os cuidados às plantas fazem com que estas cresçam saudáveis e belas. No entanto, esses cuidados fazem com que, por vezes, as plantas sejam confundidas como sendo de plástico, como é possível notar na tirinha destacada.

Mafalda e seus/suas amigos/as são crianças da cidade e possuem pouco contato com a vida na natureza, principalmente os/as amigos/as de Mafalda. Nesse mau lugar, o qual é retratado aos poucos na obra, também é exposto que essas crianças possuem um conhecimento restrito aos encantos e belezas da natureza, pois ao verem plantas bonitas e bem cuidadas, as primeiras impressões desses/as personagens é achar que elas não são reais.

A reação do pai de Mafalda, ao ouvir Susanita, evidencia o elemento humorístico. Uma situação que pode ocasionar o riso. Mas ao se questionar o motivo do riso, como uma reação válida do personagem, podemos perceber, também, uma crítica que o fragmento proporciona. Nesse desdobramento, esse riso pode ser,

⁵ Elementos distópicos críticos observados: Apresentação do terrível mundo novo, a partir da perspectiva da protagonista, utopismo e elemento indicativo de mudança do cenário apresentado.

consecutivamente, apagado, proporcionando uma compreensão, já não mais risível, da reação do personagem.

A ironia presente no fragmento se manifesta através da planta ser bonita naturalmente, sem precisar de artifícios industriais para isso, visto que as plantas de plástico são consumidas devido a sua beleza artificial, o tipo de beleza que, no entanto, se pode ter também com plantas naturais e bem cuidadas.

O uso do elemento irônico presente na tirinha possibilita a visão de um terrível mundo novo apresentado pela protagonista⁶, uma vez que, na série, as crianças acreditam que as plantas são bonitas se forem de plástico, e, por isso, sempre demonstram surpresa ao verem as plantas do pai de Mafalda. Essa falta de contato com a natureza e a supervalorização de produtos industrializados faz com que Susanita, e outros/as amigos/as de Mafalda, remeta a apreciação às plantas e ao plástico. E esse contato cada vez mais escasso com as plantas naturais e com a própria natureza propicia o tipo de conclusão distópica em relação ao meio ambiente.

Esse terror do presente manifestado na tirinha destacada promove uma reflexão sobre o que esperar do futuro se não cuidarmos das plantas (metáfora para o meio ambiente): encontraremos somente versões de plástico. Por isso considero a tirinha destacada como sendo portadora, em uma escala menor, da temática ambiental, uma vez que essa narrativa metaforiza, também, o nosso afastamento, cada vez maior, do ambiente natural ao qual pertencemos.

⁶ Assim como acontece em outras tirinhas, considero que aqui trata-se da perspectiva da protagonista, por compreender que a série é construída a partir da visão de mundo de Mafalda nas tirinhas que ela aparece, mesmo estando acompanhada.

Além da visão de um terrível mundo novo, percebo que há também um horizonte de esperança agindo no texto, por meio da atitude do pai de Mafalda ao cultivar essas plantas. Essa ação de cuidado com a natureza demonstra que, ao dispor de responsabilidade e dedicação às plantas, bem como ao meio ambiente, novos horizontes de esperança surgirão e crescerão belos.

A ação do pai de Mafalda caracteriza também uma resistência utópica, ao se opor a floresta de plástico, aos prédios e a poluição do ar, que Mafalda nos apresenta durante toda a série. Há vida nas plantas e seu cultivo dentro de pequenos apartamentos, como o que ela vive, reflete um horizonte de esperança, ou a esperança sendo nutrida dentro dos corações dos prédios de concreto. Essa ação, além de representar o agente utópico na narrativa, também é vista por mim como um exemplo a ser reproduzido no contexto extra diegético.

Figura 3 – Toda a Mafalda: os homens são capazes de pular miudinho⁷



Fonte: QUINO, p. 140, 2010.

Diferente dos/as seus/as amigos/as, Mafalda tem a oportunidade de expandir seu contato com a natureza durante

⁷ Elementos distópicos críticos observados: Apresentação do terrível mundo novo, a partir da perspectiva da protagonista, elemento indicativo de mudança do cenário apresentado, utopismo, final aberto.

uma viagem de férias, quando seus pais a levam para conhecer os Lagos do Sul. Como nunca havia tido contato com ambientes fora da cidade, tudo para ela é novidade, principalmente a existência de um ecossistema que não tenha sofrido com a degradação e a poluição humana.

Ao falar, no segundo quadrinho, Mafalda constrói um discurso rápido, mas que traz consigo o elemento humorístico, o que me leva a afirmar que “é importante ressaltar que o humor busca brincar com o jogo de e nunciados, ele consiste em uma forma inocente e inteligente de divertir a mente, lidando diretamente com a inteligência” (SILVA, 2018, p. 25). Assim, ao realizar uma piada sobre os homens pularem miudinho, Quino (através de Mafalda) tece uma crítica contra a destruição que os homens são capazes de promover à ambientes e ecossistemas como aquele, sendo inteligente o suficiente para que essa crítica chegue ao público leitor através do elemento humorístico.

O elemento supracitado também é responsável por destacar a perspectiva da protagonista. Esta se vê como parte de um mau lugar e consciente de que os homens desse terrível mundo, o qual ela habita, são capazes de destruir aquele ecossistema que ela acabou de conhecer, uma vez que ao presenciar o belo, Mafalda ainda vê, por contraste, a possível destruição eminente.

No contexto narrativo em destaque, a personagem tira a figura humana do âmago do enredo e coloca a natureza em seu lugar. Assim, enquanto características distópicas críticas posso destacar neste exemplo que o meio ambiente expresso na tirinha fortalece o utopismo existente na personagem, a qual vem de uma realidade

em que o ar é poluído, as plantas são de plástico e a maioria das árvores estão perdendo as folhas. Ainda que o futuro trágico seja abordado na fala dela, vejo que a esperança se manifesta nos elementos pictóricos, ainda na tirinha. A situação destacada na fala de Mafalda, assim como as outras, age como um sinal de alerta sobre a importância da conservação ambiental.

É importante mencionar novamente que a obra *Mafalda* não faz parte da tradição crítica própria da distopia, mas, como foi notado, é possível verificar elementos críticos distópicos que oportunizam uma leitura partindo da perspectiva da distopia crítica.

Até o momento, observo que Quino consegue desenvolver um tipo de crítica sofisticada, a qual somente bons autores e boas autoras são capazes de construir no imaginário do público leitor. Quino faz isso, por meio da representação de uma sociedade sombria, que é descrita aos poucos se possui adversidades semelhantes às situações que encontramos no mundo extra diegético.

Ao utilizar os elementos de ironia e humor na construção de *Mafalda*, o quadrinista consegue viabilizar uma abertura para que as características próprias da distopia crítica possam ser identificadas, possibilitando uma leitura a partir de uma análise distópica e crítica.

Ao constatar a existência de tais elementos reflexivos, os quais podem levar a uma crítica social por meio destas tirinhas, é possível compreender que a profundidade oferecida pela temática ambiental das tirinhas pode ser ainda mais explorada, visto que a atitude de algumas personagens na série, como o próprio pai de Mafalda, indicam formas que permitem ser associadas aquelas semelhantes às de resistência utópica, mas que antes eram despercebidas.

Identificar que existe nesta série, personagens que, assim como a protagonista, possuem uma visão utópica — ainda que se vejam em um ambiente distópico — e que se preocupam com o bem-estar da natureza em suas narrativas de temática ambiental, enfatiza o sinal de alerta que precisamos prestar mais atenção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS (PORÉM ABERTAS)

A partir do conhecimento teórico construído durante a pesquisa com a temática das tirinhas, e, em especial, com *Mafalda*, a qual me dedico a tantos anos, observei que os elementos de humor e de ironia sempre foram utilizados para representar algo além do que foi colocado no texto.

Os estudos de Moylan (2016), em especial a passagem que ele instiga a existência da distopia crítica em outros gêneros, me fizeram retornar a fortuna crítica construída por Quino para a série *Mafalda* e observar que na elaboração do humor e da ironia nessa obra, o quadrinista possibilitou características próprias da distopia crítica. Analisar essas idiosincrasias nas tirinhas que trazem o meio ambiente como temática, oportunizou que uma visão mais detalhada fosse esquadrihada, bem como estimulou, por consequência, a percepção de que era possível provocar a autorreflexão crítica daquele/a que lê sob uma perspectiva diferente, porque entende que não apenas a crítica, mas também um sinal de alerta para a devastação da natureza e a poluição do ar estão em jogo.

A distopia crítica, ao ser analisada nesta obra, possibilita observar que Quino torna possível não apenas uma crítica, mas também apresenta em suas construções, alternativas de como modificar o cenário por ele imaginado e representado. As tirinhas

de *Mafalda* se mostram como uma resistência que pode estimular a resistência de outros e outras.

Ainda que nem todos os elementos distópicos críticos, de humor e de ironia se manifestem em uma única tirinha e que elementos diferentes se manifestem em tirinhas diferentes, é seguro afirmar que há a presença de elementos distópicos críticos nas tirinhas que compõem a série *Mafalda*, ao observar a obra como um todo. Ainda que, provavelmente, este não tenha sido o objetivo de Quino, ao utilizar os elementos humorísticos e irônicos o quadrinista abriu essa possibilidade de leitura, uma vez que ao se fazerem presentes eles acabam evidenciando as características próprias da distopiacrítica e, ao mesmo tempo, proporcionando que o público leitor possa ter uma reflexão crítica aprofundada sobre o tema debatido.

REFERÊNCIAS

- BACCOLINI, Raffaella. Gender and genre in the feminist critical dystopia of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. *In*: BARR, Marleen (Ed.). *Future females, the next generation: new voices and velocities in feminist science fiction criticism*. Lanham: Rowman, p. 13-34, 2000.
- BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Ed.). *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. New York: Routledge, p. 135-153, 2003.
- BRAIT, Beth. *A ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. 4. ed. Tradução de Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.
- ESTEVES, José Manuel Vasconcelos. *Ironia e argumentação*. Covilhã: LabCom, 2009.
- FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. LeBooks Editora, 2019.

LIMA, Felipe Benicio de. *O neodistópico: metamorfoses da distopia no século XXI*. 2022. 196f. Tese (Doutorado em Linguística e Literatura) — Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2022. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/jspui/bitstream/123456789/9059/1/O%20neodist%C3%B3pico%20metamorfoses%20da%20distopia%20no%20s%C3%A9culo%20XXI.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2022.

MOYLAN, Tom. “The moment is here and it’s important”: state, agency, and dystopiain Kim Stanley Robinson’s Antarctica and Ursula K. Le Guin’s The Telling. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Eds.). *Dark horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge, p. 135-153, 2013.

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

OLIVEIRA, Renato José de. *Utopia e Razão: pensando a formação ético-política do homem contemporâneo*. EdUERJ: Rio de Janeiro, 1998.

QUEIROZ, Jozefh Fernando Soares. Categorias de humor na série Mafalda, de Quino. *VIII CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS. Anais...* Rio de Janeiro: ABH, p. 438-446, 2014.

QUINO. *Toda a Mafalda*. 2. ed. Tradução de Andrea Stahel, Antonio de Pádua, Luis Carlos Borges, Luís Lorenzo et al. São Paulo: Martins Editora, 2010.

SARGENT, Lyman Tower. US utopias in the 1980’s and 1990’s: self-fashioning in a world of multiple identities. In: SPINOZZI, Paola (Ed.). *Utopianism / Literary utopias and National Cultural Identities: a Comparative Perspective*. Bologna: Cotepra, p. 221-232, 2001.

SILVA, Barbara Soares da. *A ironia como recurso humorístico nas tirinhas de Mafalda*. 2018. Monografia (Aperfeiçoamento/Especialização em Pós-graduação em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa) — Autarquia Educacional de Belo Jardim. Pernambuco, 2018. Acesso em: 8 nov. 2022.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. [1989] O que é engraçado? categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. *Leitura*. Maceió, v. 5, n. 5-6, p. 42-79, 2018.

15

**A LITERATURA COMO DISPOSITIVO ANTROPOCÊNICO:
CONSIDERAÇÕES ACERCA DO PROCESSO
CRIATIVO EM *CORPOS SECOS*, *A EXTINÇÃO DAS
ABELHAS* E *PERFEITA TECNOLOGIA*,
DE NATALIA BORGES POLESSO¹**

Natalia Borges Polesso

Natalia Borges Polesso

Pós-doutoranda em Literatura, Escrita Criativa, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Doutora em Letras, Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), 2017.

Coordenadora com bolsa de pós-doutorado junior na Pesquisa Atlas do antropoceno: perspectivas de inovação teórico-críticas em escrita criativa em interface com as humanidades digitais. Projeto de pós-doutorado júnior programa de apoio à fixação de jovens doutores no Brasil. Edital FAPERGS/CNPQ 07/2022.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2332633259643911>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7618-1288>.

E-mail: nbpoless@gmail.com.

Resumo: O presente ensaio tenta delinear e fazer considerações a cerca do processo criativo e das questões estéticas, sociais e políticas que motivaram a escrita de três obras de ficção de minha autoria, cujos temas são ecologia e o Antropoceno, bem como

1 Título em língua estrangeira: "Literature as an anthropocenic device: considerations about the creative process in *Corpos secos*, *a extinção das abelhas* and *Perfeita tecnologia*, by Natalia Borges Polesso".

seus debates adjacentes. As narrativas apresentadas são dois romances, *Corpos Secos* (2020) e *A extinção das abelhas* (2021) e o conto *Perfeita tecnologia* (2021). Para tanto, proponho um diálogo, no campo da ecologia, com o pensamento teórico-crítico de Donna Haraway (2023), Timothy Morton (2023), Ailton Krenak (2019; 2022), Carola Saavedra (2021), Amitav Gosh (2022), Malcon Ferdinand (2022) e Antonio Bispo dos Santos (2023), bem como o debate sobre a noção de dispositivo em Foucault (2006) e Agamben (2009; 2018).

Palavras-chave: Antropoceno. Ecologia. Dispositivo. Ficção contemporânea. Processo criativo.

Abstract: This essay tries to outline and make considerations about the creative process and the aesthetic, social and political issues that motivated the writing of three works of fiction by me, which the themes are ecology and the Anthropocene and its adjacent discussions. The narratives presented are two novels, *Corpos Secos* (2020) and *A Extinção das Abelhas* (2021) and the short story *Perfect technology* (2021). Therefore, I propose a dialogue, in the ecological field, with the theoretical-critical thinking of Donna Haraway (2023), Timothy Morton (2023), Ailton Krenak (2019; 2022), Carola Saavedra (2021), Amitav Gosh (2022), Malcon Ferdinand (2022) and Antonio Bispo dos Santos (2023), as well as the debate of the notion of device in Foucault (2006) and Agamben (2009; 2018).

Keywords: Anthropocene. Ecology. Dispositive. Contemporary fiction. Creative process.

“Se ao menos pudéssemos contar com artistas engenhosas para projetar nossos pombais, nossos lares e nossas bolsas de mensageiro! Se ao menos tivéssemos o sentido cartográfico para navegar em tempos e lugares conturbados!”

Donna Haraway

1. DISPOSITIVO

Tensões e demandas político-sociais nos afetam o tempo todo, seja no campo das opressões ideológicas ou da materialidade. Como a literatura tem lidado com as narrativas catastrofistas de fim-do-mundo? De que maneira a literatura tem imaginado a vida das pessoas nesta crise que muito além de climática é política e democrática? Apesar de o mundo estar em ruínas, eu creio que é possível imaginar existências humanas e não-humanas que participam do fim do mundo com alegria e terror. Nesse sentido, penso que a ideia de dispositivo presente nos pensamentos de Foucault e Agamben pode nos ajudar a entender a produção literária como um modo para melhor compreender e se relacionar com as tensões desse mundo em colapso. Para Foucault, um dispositivo é uma prática (discursiva e não-discursiva), um arranjo de poder que pode ser expresso em atitudes, falas ou teorias.

Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos. [...], entendendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante. (FOUCAULT, 2006, p. 244)

Mais adiante, o teórico resume com “estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles” (FOUCAULT, 2006, p. 246). Uma função estratégica, a resposta a uma urgência, Agamben, em *O fogo e o relato* (2018), retomando uma conferência de Deleuze, diz que o ato de criação é um ato de resistência à morte e ao paradigma da informação,

resistir libera uma potência de vida. A metáfora da rede está de algum modo presente em diversos teóricos do antropoceno, que veremos a seguir.

Agamben, em *O que é um dispositivo?* (2009), ainda amplia e explica um tanto mais o dispositivo foucaultiano chamando-o de conjunto heterogêneo em que estariam contidos discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de segurança, proposições filosóficas e por aí vai.

Os dispositivos são precisamente o que na estratégia foucaultiana toma o lugar dos universais: não simplesmente esta ou aquela medida de segurança, esta ou aquela tecnologia do poder, e nem mesmo uma maioria obtida por abstrações: antes, práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) que têm o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato. (AGAMBEN, 2009, p. 33-34)

Entre os seres viventes e os dispositivos estão os sujeitos, dentre eles a pessoa escritora e a pessoa leitora, numa relação de troca e de poder, onde a pessoa escritora se responsabiliza pelo ato de criação de uma espécie de dispositivo, uma potência que estará no mundo, fazendo e refazendo mundos por meio da leitura e da disseminação do pensamento e do discurso que a obra instaura.

2. PROCESSO CRIATIVO

Entre 2013 e 2016, o Brasil passou por diversas instabilidades político-sociais, desde as manifestações do Movimento do Passe Livre (MPL), advindas dos núcleos do movimento social por transporte gratuito, o que ficou conhecido como *Jornadas de*

*Junho*², passando por sua cooptação, por movimentos de direita e nomeadamente pelo Movimento Brasil Livre (MBL). Mais tarde, após o pleito que elegeu Dilma Rousseff para o seu segundo mandato, a reclamação do candidato derrotado e a subsequente movida da câmara e do senado para aprovar um pedido que culminaria na realização do impeachment da presidenta — destacado com o monstruoso voto de Jair Bolsonaro, homenageando Ustra — e sua substituição por Michel Temer, o vice. Grosso modo, esses eventos e suas tensões provocaram em mim algumas muitas perguntas e alguma curiosidade, foi contra essa morte que decidi criar.

A primeira curiosidade veio por meio de notícias das redes sociais. Neste período, final de 2016 e início de 2017, marcado por uma grande mudança no uso da internet e das redes sociais³, comecei a coletar notícias, especialmente das políticas do novo governo. Com a Operação-Lava-a-jato ainda acontecendo, o então presidente parecia querer marcar diferenças entre a sua administração e a da ex-presidenta, a começar pelos novos ministérios, depois o polêmico teto de gastos, a extinção do ministério da cultura, o desmonte da ANCINE, as reformas trabalhista e previdenciária e o início do caos ministerial. Em meio a isso, comecei a escrever um livro com duas personagens, mãe e filha, que passavam por um Brasil conturbado, rumando para a precarização. Uma das personagens era uma acadêmica

2 ESPÍRITO SANTO, M.O.; DINIZ, E.H.; RIBEIRO, M.M. Movimento passe livre e as manifestações de 2013: a internet nas jornadas de junho. In: PINHO, J.A.G. (Ed.). *Artefatos digitais para mobilização da sociedade civil: perspectivas para avanço da democracia*. Salvador: EDUFBA, p. 141-167, 2016. [online]. Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9788523218775.0008>. Acesso em: 17 dez. 2023.

3 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/noticia/2023/06/protostos-de-junho-de-2013-marcam-mudanca-nas-redes-sociais-com-aumento-da-polarizacao-e-nova-articulacao-da-direita.ghtml>. Acesso em 17 dez. 2023.

e se preparava para fazer uma conferência em um evento de sociologia, falaria da destruição da cultura. Segui escrevendo, desenvolvendo as personagens, até que fui atravessada pela seguinte notícia: quase meio bilhão de abelhas teriam aparecido mortas no sul do país. Colmeias inteiras. Num arquivo antigo do livro *A extinção das abelhas*, com o nome de “notas para a parte 2”, encontro o seguinte trecho:

Em três meses, de dezembro de 2018 a fevereiro de 2019, mais de quinhentos milhões de abelhas foram encontradas mortas por apicultores apenas em quatro estados brasileiros, segundo levantamento da Agência Pública e Repórter Brasil. Foram 400 milhões no Rio Grande do Sul, sete milhões em São Paulo, cinquenta milhões em Santa Catarina e quarenta e cinco milhões em Mato Grosso do Sul, segundo estimativas de Associações de apicultura, secretarias de Agricultura e pesquisas realizadas por universidades. (POLESSO, s.p.)

No arquivo, composto de centenas de colagens de post pessoais, notícias e trechos de reportagens com e sem referências, que serviriam de composição para o mundo das personagens, há algumas alterações dos textos e a essa altura já não sei o que é 100% cópia ou reinvenção. Contudo, tive o cuidado de deixar alguns links⁴ para quem sabe uma busca futura, como essa que estou fazendo no momento da escrita desse ensaio. Depois disso, encontrei o anúncio de uma série de reportagens⁵ que creio não ter

4 FREITAS, Araújo Jéssica. Efeitos isolados e combinados dos inseticidas Fipronil e Tiametoxam para a abelha brasileira *Melipona scutellaris* Latreille, 1811 (Hymenoptera, Apidae), 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/9639>. Acesso em: 19 dez. 2023.

5 Disponível em: <https://mst.org.br/2016/04/27/chuva-de-veneno-mata-abelhas-e-destro-i-producao-de-mel-no-interior-do-rs/>. Acesso em: 19 dez. 2023.

acontecido como anunciada, chamada “Tem veneno no seu mel”, que dava responsabilidade das mortes de abelha e do veneno no mel, ao uso de agrotóxicos. Nesta reportagem, datada de 2016, li que sem abelhas haveria prejuízo não só na produção de mel, mas em toda a produção agrícola e vegetal, o que comprometeria de maneira grave a vida em geral. Fiquei com essa informação, esse era o meu dispositivo: a extinção das abelhas é a extinção da vida na terra.

Comecei a seguir os boletins governamentais, hoje atualizados⁶, e aqui resumirei os dados. Em 2016 houve a liberação de 277 agrotóxicos, no ano seguinte foram 404 novos venenos, em 2018, 449 registros foram realizados. E, a título de curiosidade, segundo dados oficiais, entre 2019 e 2022, foram liberados 2.182 produtos agrotóxicos. Neste dia, eu soube sobre o que seria *A extinção das abelhas*.

Apesar de, neste relato, o tempo parecer linear, e eu ainda poder me basear nas minhas anotações em cadernos e arquivos, a verdade é que num processo criativo de escrita de livro, há muitos saltos, idas e vindas ao texto, e o mais importante (ao menos para essa narrativa): pausas. Quando eu soube precisamente que eu queria escrever sobre o colapso ambiental, afetivo e das instituições, precisei dar um tempo e me afastar do que já tinha pronto. Precisava de tempo para fermentações, para decomposições imaginativas. Logo depois dessa decisão, fui convidada para participar de um projeto coletivo de escrita que viria a se chamar *Corpos Secos*.

Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Samir Machado de Machado e eu escrevemos *Corpos Secos* a oito mãos (dez, com as da nossa

6 Disponíveis em: <https://www.gov.br/anvisa/pt-br/assuntos/agrotoxicos>. Acesso em: 25 fev. 2024.

editora, Luara França, que teve um papel essencial na organização e preparação do texto), on-line, entre setembro de 2018 e novembro de 2019. Durante a jornada de escrita, nas nossas poucas reuniões para decidir como seria o mundo pós-apocalíptico que construiríamos para as nossas personagens, sentimos o peso da consolidação do bolsonarismo. O clima era mais do que tenso, era algo lúgubre, enterrávamos sonhos ainda sem saber direito sobre isso. Penso que levamos essa atmosfera para a nossa distopia, começava aí a formulação do dispositivo. Do que fugiriam nossas personagens? De uma tropa de seres mortos por dentro, autômatos e irracionais. Era fácil fazer a conexão com a horda bolsonarista durante a campanha pré-eleição. De minha parte, criei uma família supostamente tradicional no modelo cishetero, mas já apartada e os gêmeos Constância e Conrado. As personagens são pegadas de surpresa pelo “apocalipse zumbi” e Constância é levada pelas demandas e tensões sociais e da família. Juntas, irmão e irmã partem para a casa da mãe, Dona Carmen, que acaba sendo uma personagem bastante carismática (para as pessoas leitoras) e que encarna um pouco de credices populares e teorias conspiratórias, um elemento cômico, entre seus filhos melancólicos.

Para o novo livro, eu trouxe algumas questões que estavam “penduradas” em *A extinção das abelhas*. Ali estávamos trabalhando juntos em uma distopia mais evidente — eu não sabia se o que eu escreveria em *A extinção das abelhas* era mesmo uma distopia, e hoje sei que não é, para mim é um livro de realismo especulativo — uma epidemia de mortos-vivos, a causa seria o uso descontrolado de agrotóxicos, em forma de uma lagarta de controle de pragas, que desencadearia uma doença. Então, para

mim, era preciso que algumas personagens fossem do interior. No meu caso, Constância e Conrado tocavam uma pequena vinícola na serra gaúcha com o pai, além disso, existiria uma agência, a Agrotech, que pra mim, seria a materialização do Agro em um órgão. Esses elementos se repetem em *A extinção das abelhas*.

Corpos Secos foi o primeiro livro da Alfaguara, selo da Companhia das Letras, a ser lançado durante a pandemia, saiu em maio de 2020. *A extinção das abelhas* saiu em julho de 2021, mas entreguei em fevereiro de 2020, dias antes da pandemia de COVID-19 ser oficializada, digamos assim. O livro ficou quase um ano parado na editora, o que não é tão incomum, visto que quando entregamos um livro, é normal que ele demore de seis a oito meses até que terminem os processos de edição, preparação, revisão, capa, etc.

Entre a entrega e a publicação, nos primeiros meses de 2021, num contexto de descrédito das ciências, campanhas anti-vacinação, má gestão da pandemia, mortes e mortes ainda em crescimento, recebo um convite do Suplemento Pernambuco para escrever um conto motivado por uma pesquisa do Instituto Serrapilheira, a coletânea se chamava Botão Vermelho⁷ e estava em sua segunda temporada. A curadora do projeto, a editora Carol Almeida, me ofereceu a pesquisa da bióloga Cecilia Siliansky de Andreazzi, intitulada, *Ecologia de meta-comunidades de doenças: movendo do efeito diluidor para paisagens diluidoras*⁸, um projeto que se perguntava se poderíamos prever de onde viria a próxima

7 <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2020/07/suplemento-pernambuco-e-serrapilheira-lancam-o-projeto-inspirado-em-pe.html>. Acesso em: 19 dez. 2023.

8 <https://serrapilheira.org/projetos/ecologia-de-meta-comunidades-de-doencas-movendo-do-efeito-diluidor-para-paisagens-diluidoras/>. Acesso em: 19 dez. 2023.

pandemia. E que trazia a indicação da existência de uma relação entre a emergência de doenças infecciosas e alterações na estrutura da paisagem provocadas pela exploração de recursos naturais e perda da biodiversidade. Surge neste contexto *Perfeita tecnologia*, um conto de horror, de certo modo até meio *gore*, com uma ideia de narrador que eu não tinha conseguido concretizar muito bem no livro das abelhas e que tinha ensaiado em um capítulo de *Corpos Secos*, em que o narrador é um corpo-seco: o narrador não-humano.

Em *Perfeita tecnologia*, eu quis explorar a ideia de um narrador simpoietico. Na ideia de Donna Haraway

Simpoiese é uma palavra apropriada para designar sistemas complexos, dinâmicos, responsivos, situados e históricos. Ela descreve a mundificação conjunta, em companhia. A simpoiese envolve a autoipoiese, desdobrando-se e explandindo-a de maneira generativa. (HARAWAY, 2023, p. 119)

Ela exemplifica a simpoiese com um quadro chamado *Endossimbiose*, exposto no departamento de biologia na Universidade de Massachusetts e, ao descrever o quadro fala de uma fome insaciável, de envolver-se mutuamente para construir o motor da vida e da morte na Terra e traz a ideia de *holobiontes*. Isto é, seres unidos por contingência, para os quais a ideia de indivíduo deixa de fazer sentido. Isso significa, pensar a criação de um narrador que me permitisse fabulações especulativas, a partir de fatos científicos (SFs), numa produção interconectada, em rede. O conto em si é em terceira pessoa e tem esse narrador mais que intruso, digamos. Tudo começa quando Heloísa, a personagem principal, uma senhora, resolve

se mudar para Sorriso/MT, cidade conhecida por ser a capital do agronegócio, para ir morar numa comunidade de velhes.

Quando Heloísa resolveu se mudar para o meio do nada teve certeza de que a ideia era boa e era *sua*. [...] Imagens paradisíaca de trilhas, cachoeiras e jardins em cores ultra impossíveis e alta definição, tudo isso no meio de uma cidade tranquila e hospitaleira, no meio do Brasil, perto de onde ela tinha passado naquele mesmo ano, um pouco antes. Tudo se encaixou. [...] Encadeou os adjetivos naturais como argumento. Vai, conte a eles, Heloísa. E ela contou.

— Mas mãe, tem certeza? Sorriso? Mato Grosso?
— disse o mais velho.

— Comunidade de velhos? — disse o mais novo.

— De velhes — ela corrigiu.

— Que seja. Lá não é a capital brasileira do agronegócio? Só tem campo de soja, gado e bolsonarista praqueles lados, se bem que não tem muita diferença. (POLESSO, 2021, p. 24)

Mais a diante na narrativa, a pessoa leitora descobre que o narrador é em parte um inseto que está fazendo Heloísa e outros idosos de hospedeiros. O horror da descoberta acontece apenas no final, de modo que somos levados pela história, pelo ponto de vista de seres em profunda relação simpoietica.

Assim, nessas narrativas de apresento, são três vezes em que elementos insetos que, ao sofrer uma intervenção humana, um incômodo ecológico, isto é, na lógica de seu habitar, provocam reações de desarranjo; são três vezes em que o agro, que as monoculturas em escala, causam esse desarranjo no mundo. O equilíbrio da terra é movimento tênue das figuras de barbante, as *string figures*, de que fala Donna Haraway. É nesse movimento de

fabulação especulativa, que vai do discurso, das tensões sociais e políticas às formulações ficcionais que se instalam os dispositivos ecológicos ou antropocênicos. Esses elementos são compreendidos aqui como redes ou tramas de elementos que constroem sentidos mais amplos para além da história. A narrativa e o dispositivo se enredam, se embaraçam e é sobre isso que discutirei a seguir.

3. O ANTROPOCENO NO CENTRO DO PENSAMENTO OU DESCENTRALIZAR O HUMANO

Primeiramente é bom que se diga que, como toda e qualquer categoria, Antropoceno não é apenas uma hipótese científica, é um termo em disputa. Em seguida, retomo essa ideia, agora adianto que em 2016, quando comecei a escrever *A extinção das abelhas*, me deparei com o termo *Antropoceno* e descobri que era o nome para a nova era geológica em que estamos, a que vem depois do Holoceno. Descobri meio sem entender direito. Não é um termo oficial, mas tudo indica que assim será, fiquei pensativa e, desde então, fui lendo sobre o assunto, no início, bem displicentemente, mas a curiosidade investigativa sobre o tema me trouxe ao meu atual projeto de pós-doutorado, na PUCRS, com fomento do CNPq e da FAPERGS.

O termo Antropoceno revela que a humanidade é o maior agente de transformação geológica do planeta, neste momento. Nós, o *Antropo*, os seres humanos, criamos uma ruptura no planeta Terra, que não tem precedentes e por causa disso não sabemos sobre os rumos do planeta. A configuração do futuro ficou um tanto borrada e o que se pode prever não é bom. Crise climática, crise de refugiados climáticos e políticos, ansiedade climática, o adjetivo “climático”

têm povoado os nossos lares, as universidades, as notícias, os consultórios, tudo. A mudança que supostamente *nós* causamos é irreversível, o que faz do Antropoceno um deslocamento radical de percepção do mundo. Essas informações vêm se consolidando numa espécie de consciência social, não necessariamente propositiva, mas que de alguma forma compreende o cenário. Porém, as respostas sociais, políticas e até pessoais sobre esse fato são diversas e imprevisíveis. Essas informações se plasmaram em mim, como se um narrador catastrófico assumisse o controle dos meus pensamentos e dali por diante, mesmo não querendo, essa lente *antropocênica* passou a existir no meu modo de olhar o mundo e, por consequência, na minha ficção e produção teórica, como um dispositivo.

Obviamente, esse *nós*-humano a quem se atribui a catástrofe não é homogêneo e essas transformações que ganham o nome de Antropoceno não são “do agora”. Esse é outro ponto em que não existe consenso teórico: quando começa o antropoceno? Qual é a humanidade implicada? Paul Crutzen e Eugene Stoermer, os pesquisadores que cunharam o termo, dizem que o marco do Antropoceno é a revolução industrial, o estabelecimento do capitalismo, mas há quem diga, por exemplo, que são os experimentos nucleares. Por isso também há quem enxergue outros nomes para o Antropoceno, tais como, Capitaloceno, Plantationceno, Negroceno, Chtuloceno, entre outros. Porque de fato é injusto dizer que a humanidade, de modo generalizante, como uma massa homogênea de poderes, é quem produz (e consome) esse mundo em que estamos, sendo que historicamente muito dessa humanidade genérica contida no termo foi alienada do mundo.

Pela centralidade que o tema tomou na minha vida, logo entendi que era preciso pensar o Antropoceno de modo crítico, pois, como é sempre necessário, categorias e grandes narrativas devem ser colocadas sob suspeita e em perspectiva. Na minha visão, para pensar e compreender o Antropoceno é preciso olhar para o mundo com o olhar localizado, mas não fixo, a partir de outras culturas, cosmovisões e perspectivas humanas e não-humanas, mas não do ponto de vista do exótico. Por exemplo, há uma corrente de teóricos, da qual sou partidária, que pensa os processos de invasão e colonização das Américas e do Caribe ou de Abya Yala, como marcador inicial do Antropoceno. Localizar esse evento como marcador inicial significa pensar no sequestro de pessoas da África, na produção de um grande e contínuo trauma, significa pensar em genocídio de povos originários de Abya Yala, significa pensar em enormes mudanças de biomas e na formação de uma estrutura de *plantation* (com casa-grande, engenho e senzala) como uma engenharia de paisagem (humana e não-humana) que instaura um habitar novo. Malcom Ferdinand (2022) vai chamar esse processo de habitar colonial do mundo.

Habitar a Terra começa nas relações com os outros. Assim, o habitar colonial designa uma concepção singular da existência de certos humanos sobre a Terra — os colonizadores —, e de suas relações com os outros humanos — não colonizadores —, assim como de suas maneiras de se reportar à natureza e aos não humanos dessas ilhas. Esse habitar colonial contém princípios, fundamentos e formas. (FERDINAND, 2022, p. 48)

Pensar dessa forma convoca mesmo a um engajamento radical com a realidade e suas (e nossas) contradições. Eu penso que isso seria mais ou menos o que Donna Haraway (2023) descreve como

response-ability, uma capacidade de resposta frente ao que se apresenta, uma resposta responsável, ética, que, como mencionei no início, não deixa de vir com alegria e terror. Uma resposta que está consciente dos processos que modificaram para sempre nossas vidas, especialmente nas américas e África. Isto é, se estamos habitando o mundo no modelo colonial, com a mente colonial, precisamos estar conscientes dessas práticas de pensamento, dessas lógicas e ir contra elas urgentemente, isso inclui modos de narrar o mundo ou os mundos possíveis e ficcionais e não ficcionais.

Nesse sentido, Donna Haraway faz uma contribuição imensa quando, em sua pesquisa, desvela seu modo de pensar em SFs (*scientific fact*), fato científico e seus vários desdobramentos em fabulações especulativas, feminismo especulativo, figuras de barbante, entre outras (*Speculative Fiction, Speculative Feminism, String Figures*).

Transmissões, revezamentos, figuras de barbante, passar padrões adiante em idas e vindas, dar e receber, modelar padrões, sustentar o padrão que não foi solicitado nas próprias mãos, responsabilidade... tudo isso é crucial ao que entendo por “ficar com o problema” em mundos seriamente multiespécies. Devir-com, e não simplesmente devir, é a regra do jogo. (HARAWAY, 2023, p. 28)

Então, eu entendo que a invasão das Américas leva o mundo a um habitar colonial, e esse habitar leva às outras consequências aventadas como pontos de partida. O habitar colonial, no pensamento de Ferdinand (2022), é uma engenharia ecológica das paisagens da Terra em *plantations*, beneficiando colonizadores europeus, e gerando em última análise o que se chama de imperialismo (ecológico, socioeconômico, político), que subjugou humanos e não humanos

a essa estrutura (as *plantations*); e que gera de modo igualmente pernicioso um imperialismo *ontológico*, ou seja, a imposição de uma concepção singular do que são a Terra e seus existentes. Além de ter colaborado fundamentalmente para a ideia de raça e de racismo que, como disse Cedric Robinson, no livro *Black Marxism* (1984), não nasce com as invasões, mas escala nessa travessia, com o modo de exploração predatória que estabelece. Além disso, o habitar colonial teve como consequência o desaparecimento de relação particular de cada povo ou ente com a terra e o surgimento de uma relação de exploração massificada e imposta. Isto é, um novo modo de habitar, e principalmente de compreender e se relacionar o mundo. O Antropoceno é uma narrativa que não vem de agora e que gera um modo arruinado e binário de habitar, quem não explora é explorado e a exploração vai até o exaurimento do lugar e de seus entes. A ruína está atrelada ao Antropoceno. Hoje habitamos as ruínas do passado. O que mais podemos fazer senão pensarmos outros pensamentos? Ter a responsabilidade das associações e assembleias no devir com outras para criar narrativas políticas, sociais, científicas que reparem e permitam outros modos de habitar; bem como criar fabulações especulativas e realismos especulativos que nos ajudem a pensar mundos ainda possíveis, mundos que já estão e sempre estiveram nessas ruínas?

4. A LITERATURA COMO DISPOSITIVO ANTROPOCÊNICO

Em seu brilhante livro *O mundo desdobrável, ensaios para depois do fim*, Carola Saavedra lança mão de perguntas que me servem de guia para pensar estética e tematicamente sobre as imagens do Antropoceno.

O que pode a literatura? Que horizontes ela é capaz de alcançar? Ou, mais especificamente, o que pode a literatura em um mundo em colapso, assombrado pelo aquecimento global, por pandemias, ascensão da extrema-direita, aumento da miséria, entre outras tragédias? (SAAVEDRA, 2022, p. 9)

Quando li o referido livro, já tinha escrito as três narrativas que mencionei aqui. Percebi então que essa era uma ideia fundamental para mim, ainda que não estivesse teoricamente organizada, os mistérios do ofício da literatura já operavam. E eu acredito em técnica, no ofício da escrita, mas também acredito no mistério. Essa parte em que a gente se conecta, se relaciona com as coisas do mundo. Eu escrevo com questões. Escrevo com formulações das minhas questões para o mundo e com o mundo. Por vezes, encontro respostas, por vezes encontro mais perguntas e às vezes calha de serem as mesmas perguntas ou respostas que as pessoas leitoras estão buscando. A curiosidade e o mistério são parte ativa desse processo. Pois então, se o antropoceno produz e nos instala na ruína, o que podemos fazer?

Timothy Morton, em *O pensamento ecológico* (2023)⁹ trabalha com o conceito de *mesh*, traduzido como malha (eu o li primeiro em inglês e sempre pensei que fazia mais sentido *trama*, justamente por sua ambiguidade, mas parece que não é o caso). Isso significa dizer que nossas vidas e, portanto, nossa imaginação, estão enredadas a esse sistema mundo, como em uma malha ou trama, a esse habitar colonial, a esse modo de pensar. Estabelecemos relações

9 Antes de iniciar essa discussão, quero dizer que apesar de citar os livros com os anos de publicação bastante recentes no Brasil, o que é sintomático de um interesse editorial e do público também recentes, eu já acompanhava Morton, Haraway, Ferdinand e outros há bastante tempo.

com todos os seres e modos de vida, seres ditos humanos e não humanos e é difícil desarticular essa lógica, principalmente porque ela é uma ideologia. Nesse sentido, imaginar mundos além desse mundo se torna um exercício de sobrevivência, de alteridade, um exercício dessa relação contra-ideológica, em última análise, uma produção de vida frente a um mundo de morte, uma produção de outros mundos possíveis. A literatura assim pode (ou precisa) se pensar *na trama* (ou na malha).

Donna Haraway traz vários elementos interessantes para pensar na trama e um deles são as *string figures* ou figuras de barbante, já mencionadas aqui e todas as outras “SFs”. As *string figures* são o que também chamamos de “cama de gato”, aquela brincadeira de mãos e barbantes, que nas trocas vão configurando outros desenhos de fios. Para que a brincadeira dê certo, é preciso haver alguma coletividade, alguma troca. Não é possível que as composições aconteçam sem esse movimento de mãos e trocas. Isso quer dizer que não escrevemos sozinhas, apesar de essa ser uma imagem recorrente sobre pessoas escritoras. A possibilidade de existência dessas trocas e relações no mundo e com o mundo, Donna Haraway (2023) nomeia de “práticas pedagógicas e performances cosmológicas” (p. 31). Assim, me associo ao que Haraway chama de Chtuluceno, um nome que diz respeito à uma aranha e também às dinâmicas de forças e poderes chthonicos em curso, das quais as pessoas são *uma* parte. Dar nome a narrativas e relações colaborativas, pensar arranjos multiespécies, de diversos poderes e forças tentaculares de toda a terra, o Chtuluceno emaranha-se com uma miríade de temporalidades e espacialidades e uma miríade de entidades e arranjos.

É nesse sentido que, nos processos de escrita daqueles textos e dos meus projetos atuais, venho tentando pensar quais literaturas têm pensado um pensamento ecológico. E se a minha literatura tem pensado um pensamento ecológico, de forma a se tornar um dispositivo antropocênico. Penso que foi a partir dessas tensões que tentei buscar compor imagens do antropoceno na minha ficção e que agora quero buscar destacar na literatura contemporânea, na minha pesquisa de pós-doutorado. Na minha ficção, especialmente em *Corpos secos* (2020) creio que uma das perguntas que latejava na minha cabeça, dado o contexto social e político, era *como um país acaba?* Já em *A extinção das abelhas* (2021) e *Perfeita tecnologia*, a pergunta era como, apesar de tudo, a vida continua? Hoje acho que os três tem as duas perguntas em comum, pois compreendo que podemos pensar em vida com amplitudes humanas e não-humanas e em morte para além da aniquilação.

Em novembro de 2023, fui a 35ª Bienal de São Paulo e me deparei com uma obra, intitulada *Outres*, de Dan Lie¹⁰, artista não-binária. Nesta obra, bastante grande, composta visualmente de flores, sementes, tecidos, vasos de terracota e outras matérias orgânicas, um odor peculiar tomava o espaço e tudo estava em permanente transformação. Dan diz que trabalha em parceria com outres, esses seres “além de humanas”, como ele os nomeia, no caso, fungos e bactérias. É esse conjunto não antropocêntrico que produz a obra constantemente. Ali, naquela decomposição está a composição. A morte não é aniquilação é uma *perfeita tecnologia*, digamos, e assim são as narrativas tentaculares que *pensam com*.

10 A obra pode ser vista nas páginas 104 e 105 do catálogo da 35ª Bienal. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/publicacao/catalogo-35a-bienal-de-sao-paulo/>. Acesso em: 19 dez. 2023.

Antonio Bispo dos Santos, em *A terra dá, a terra quer* (2023), escreve um capítulo sobre cidade e cosmofobia. Nele, Bispo discorre sobre a relação das pessoas com a natureza, fala como as cidades são lugares sem natureza ou com uma natureza accidental. A cidade é um território arquitetado exclusivamente para os humanos, isto é, o que não é humano é excluído.

Os humanos excluíram todas as possibilidades de outras vidas na cidade. Qualquer outra vida que tenta existir na cidade é destruída. Se existe, é graças à força do orgânico, não porque os humanos queiram [...] Os humanos não se sentem como entes do ser animal. Essa desconexão é um efeito da cosmofobia. A cosmofobia é o medo, é uma doença que não tem cura, apenas imunidade. E qual é a imunização que nos protege da cosmofobia? A contracolônização. (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 11-12)

O pensamento contracolônial é imunização, um modo de enfrentar as lógicas assépticas que nos privam de pensar tentacularmente. Por isso, a criação pensante, a criação que se conecta à produção de um mundo contracolônial, pode se estabelecer como dispositivo para se relacionar com outros humanos e além de humanos. E, para além disso, essa potência de vida com suas falhas, excessos e complexidades é que nos solicita para a vida e mitiga talvez a nossa própria pulsão de morte, diante da catástrofe e da ruína. Não quero dizer aqui simplesmente que a literatura salva, pois não é uma relação simples. Mas a literatura faz pensar e pode sim mudar as relações estabelecidas e o olhar para certos paradigmas e narrativas.

5. DESATINOS FINAIS

No início do livro, *O grande desatino: mudanças climáticas e o impensável*, Amitav Ghosh (2022) faz uma série de considerações sobre a palavra *reconhecimento* e seu sentido, em resumo, ele diz que o reconhecimento acontece “quando um saber prévio lampeja diante de nós, promovendo uma mudança instantânea em nossa compreensão” (p. 11). Nesse sentido, reconhecer é estar atento a esses lampejos e eu diria também que elaborá-los em nossos processos de criação. No caso das mudanças climáticas, da crise climática, da ansiedade climática e tudo o que permeia nossas preocupações *eco-lógicas*, creio que mais do que estarmos atentos às notícias, pesquisas e hipóteses científicas do mundo, é necessário que direcionemos nosso olhar para as narrativas de fabulação científica, como pessoas leitoras e escritoras, em busca desses lampejos. Ghosh ainda faz uma consideração preciosa sobre os modos de narrar o contemporâneo no antropoceno:

Acabei reconhecendo que os desafios que as mudanças climáticas impõem ao escritor contemporâneo, embora específicos em alguns aspectos, se originam de um fenômeno mais abrangente e antigo: em última análise, derivam das formas e convenções literárias que moldaram a imaginação narrativa precisamente naquele período em que o acúmulo de carbono na atmosfera estava reescrevendo a Terra. [...] Quando o tema das mudanças climáticas, surge nessas publicações (resenhas de livros em grandes veículos midiáticos), quase sempre está ligado à não ficção; romances e contos raramente aparecem nesse horizonte. Na verdade, pode-se mesmo dizer que a ficção que trata das mudanças

climáticas não é, quase por definição, do tipo que os periódicos literários respeitados levam a sério: [...] É como se, na imaginação literária, as mudanças climáticas fossem de alguma forma semelhantes a extraterrestres ou viagens espaciais. (GHOSH, 2022, p. 13)

Penso que essa resistência às narrativas contemporâneas que falam sobre ecologia, antropoceno e o clima, vem se desfazendo lentamente, mas está longe do ideal e talvez isso explique a nossa relação com as mudanças e a crise climática. Talvez na desatenção a esses lampejos de reconhecimento resida o negacionismo, a falta de preocupação, o desleixo com o planeta e seus seres. A literatura pode ser um dispositivo para promover uma mudança de pensamento quanto ao modo de habitar e fazer o mundo e isso não é simples ou utilitarista, como já mencionei. É um processo doloroso de estar consciente e de querer ficar com o problema. Eu, Natalia, quero, como diz Donna Haraway (2023), “ficar com o problema e a única maneira que conheço para fazê-lo é com alegria, terror e pensamento coletivo generativo” (p. 60). Esse é o meu modo de adiar o fim do mundo e colaborar com os sonhos para um presente melhor. O pensamento indígena, e aqui me refiro particularmente ao trabalho intelectual de reconhecimento entre povos, de Ailton Krenak, nos ensina que há muito tempo, existe a compreensão de que o futuro é ancestral. Muito provavelmente eu só recentemente pude compreender quase que literalmente essa frase, isso foi um reconhecimento.

Acredito que a literatura é um movimento orgânico, uma rede de fabulações em que se conectam, se encontram e se perdem em nós. Essas fabulações ao mesmo tempo particulares

e compartilhadas. E para responder as perguntas que fiz no início do presente ensaio, penso que a literatura tem lidado de múltiplas maneiras com as narrativas catastrofistas de fim-do-mundo. Há boas dezenas de autores como Daniel Galera, Joca Reiners Terron, Aline Valek, Samir Machado de Machado, Carola Saavedra, Michelyny Verunschik, Ana Rusche que tratam dos temas mais diretamente. Mas também há livros como o *Três tigres tortas* (2023), de Tatiana Nascimento, *Erva Brava* (2021), de Pauliny Tort, *Corpos Benzidos em metal pesado* (2022), de Pedro Augusto Baía, *O gosto amargo dos metais* (2022), de Prisca Augistoni, *Mata Doce* (2023), de Luciany Aparecida, que escapam de uma denominação fechada de livro-catástrofe, distopia, ficção científica, e adentram na seara do antropoceno e do fim do mundo pensando em outras nuances, tais como o racismo ambiental, trazendo outros elementos, nos proporcionando outros lampejos de reconhecimento. A literatura tem *sim* imaginado a vida das pessoas nesta crise que *sim* é climática, política e democrática há muito muito tempo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo, 2018.

BISPO DOS SANTOS, Antonio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: n-1 edições, 2023.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MORTON, Timothy. *O pensamento ecológico*. São Paulo: Quina Editora, 2023.

POLESSO, Natalia Borges. *A extinção das abelhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

POLESSO, Natalia Borges. *Corpos secos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

POLESSO, Natalia Borges. Perfeita tecnologia. *Suplemento Pernambuco*. Pernambuco, n. 184, p. 24-25, 02 jun., 2021.

ROBINSON, Cedric. *Marxismo negro: a criação da tradição radical negra*. 3 ed. Editora Perspectiva, 2020.

SAAVEDRA, Carola. *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

MISCELÂNEA



EL SÍNDROME DE BABILONIA. GEOFICCIONES DEL FIN DEL MUNDO DE ALAIN MUSSET. TALCA: BIFURCACIONES, 2022

Natalia López

Natalia López

Doutora em Estudos Latino-americanos, Universidad de Chile.

Pesquisadora associada da Universidad Diego Portales, Chile.

Pesquisadora responsável pelo projeto Fondecyt Iniciación nº 11230303 (Chile): “Sentir e narrar o fim da cidade: afetividades ecocríticas na literatura latino-americana contemporânea”.

Membro do grupo de estudos “Brasil enelarchipiélago mundo”, Universidad de Chile.

Membro do grupo de estudos “Distopia y contemporaneidade”, CNPq.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4344943877637469>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-7867-2080>.

E-mail: nlopezrico@gmail.com.

Organizado e publicado em meio à pandemia de COVID-19, o segundo livro publicado pela editora chilena Bifurcaciones do geógrafo crítico Alain Musset¹, não poderia ignorar tamanho acontecimento. Ainda mais quando o tema abordado no livro é precisamente o imaginário apocalíptico e do fim do mundo presente em uma enorme quantidade de produções culturais, principalmente literatura, romances gráficos, histórias em quadrinhos, videogames e filmes de ficção científica, em um arco temporal igualmente abrangente: desde o desaparecimento da Atlântida, mencionado por Platão em seus diálogos *Timeu* e *Crítias*, até produções cinematográficas recentes, como *Interestelar* (2014) de Christopher Nolan.



Por isso, a fotografia que vemos na primeira página do livro é do Arco do Triunfo e da Place de l'Étoile em Paris, nos dias do confinamento pandêmico, com as ruas completamente desertas. Musset começa, então, lembrando que a pandemia nos colocou diante de uma atualização dos imaginários do apocalipse: “O terror causado em 2020 pela propagação do COVID-19 é apenas a última manifestação de um medo ancestral compartilhado

1 Alain Musset é geógrafo e especialista no estudo comparativo do desenvolvimento das cidades hispano-americanas, além de ser um entusiasta da ficção científica. Ele foi diretor de Estudos da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais (EHESS) de Paris. Entre seus livros estão: *Ciudades nómadas del Nuevo Mundo* (2011), *De New York a Coruscant* (2005), *¿Geohistoria o geoficción?: ciudades vulnerables y justicia espacial* (2009) e *Ciudad, sociedad, justicia: un enfoque espacial y cultural* (2010). O primeiro livro de Musset publicado pela editora Bifurcaciones foi *Star-Wars: un ensayo urbano-galáctico* (2018).

por toda a humanidade” (MUSSET, 2022, p. 47)². Porém, a pandemia nos confrontou não tanto com um imaginário, mas com uma experiência concreta comparável a situações já vividas pela humanidade, como a peste negra ou a gripe espanhola, e até mesmo a chegada dos espanhóis ao que chamaram então de Índias Ocidentais; situações em que a morte e o extermínio humano foram impostos por doenças e/ou violência, legando ideias e parâmetros de como os últimos dias na Terra poderiam ser experimentados, sentidos e testemunhados.

Agora, embora Musset parta de uma situação concreta ou real e esteja interessado nos múltiplos desdobramentos das representações sociais e imaginárias do fim em geral, sua atenção se volta para um espaço e um ambiente específicos: a cidade ficcional sob o signo de Babel, a cidade transformada em “o arquétipo universal da libertinagem, da crueldade e da injustiça” (MUSSET, 2022, p. 89). Novamente, a desolada Paris pandêmica no início do livro adquire um significado ao mesmo tempo pleno e ambíguo, pois sendo uma fotografia de um fato real, inaugura uma série de imagens que se desdobram no livro sem cessar em diversos tempos, espaços e gêneros que costumam remeter tanto à cidade castigada por sua altivez e indolência através da mão humana ou divina, quanto à empatia e ao estupor que produz vê-las arrasadas, como corpos moribundos. As imagens vão, portanto, da realidade à ficção, de Hiroshima bombardeada ou dos aviões se chocando nas Torres Gêmeas à Estátua da Liberdade em ruínas de *O Planeta dos Macacos* (1968), deixando pairar a

2 E, ao mesmo tempo, a pandemia também forçou uma atualização de seu próprio livro, publicado pela primeira vez em francês em 2012. Todas as traduções de citações do livro são nossas.

pergunta —ou talvez a certeza — de que, em termos de projeção e realização da construção e destruição urbana, realidade e ficção são campos porosos que se retroalimentam e colidem *ad eternum*. Uma porosidade e ambiguidade já presentes no próprio termo que ostenta o título do livro, “geoficcões”, em que se justapõem as supostas certezas de uma ciência “dura”, como a geografia, com as supostas incertezas e artifícios da ficção. Um conceito que o próprio Musset cunhou em 2005, dando um lugar à ficção científica dentro do pensamento acadêmico e científico para o estudo e a representação das cidades, bem como ao impacto dos estudos de sociologia urbana na ficção científica³.

É então em uma dupla singularidade que, em minha opinião, o livro de Musset se desenvolve e se organiza magistralmente, no qual as representações e análises da cidade e seus imaginários oscilam entre o temor ao seu poder e o merecido castigo por sua desmedida, e a necessidade de salvá-las como um dos dispositivos mais sublimes criados pela humanidade, e com elas, salvar a própria humanidade. Contudo, esse gesto de admiração e salvação tem que passar, inevitavelmente, por sua destruição no plano da representação ficcional, levando o autor a criar este grande arquivo iconoclasta da imagem e do imaginário da cidade.

O livro se organiza em treze capítulos, começando pelo mito da Atlântida como principal antecedente do apocalipse, mito que inaugura a representação do final cataclísmico de uma grande e orgulhosa civilização insular. Maremotos, erupções vulcânicas e quedas de meteoritos costumam ser as causadoras

3 O conceito está plenamente desenvolvido em seu livro *¿Geohistoria o geoficción? Ciudades vulnerables y justicia espacial* (2009).

da catástrofe a que se refere Platão ou se representa no cinema. Mas independentemente da causa, o imaginário atlante inaugura a maldição que recai sobre a ambição humana que costuma se desdobrar com maior intensidade nas cidades, tornando-a quase um sujeito cúmplice da sede de poder e riqueza insaciável. Juntamente com as representações ficcionais, Musset também nos lembra que esse mesmo imaginário se ligou a teorias que surgiram em meados do século XVI com a chegada dos espanhóis ao Novo Mundo, quando, por exemplo, o padre dominicano Gregorio García “não hesitou em dedicar um capítulo inteiro à hipótese de que os habitantes do México e do Peru poderiam ser descendentes dos sobreviventes da Atlântida” (MUSSET, 2022, p. 27).

Os capítulos 2, 3 e 4 detêm-se no imaginário apocalíptico propriamente dito e em seus múltiplos desdobramentos, de acordo com os medos e ansiedades que determinam cada época. Desde o Dilúvio Universal aos corpos celestes que caem na terra, as convulsões terrestres ou movimentos telúricos, as pestes e pandemias do clássico apocalipse até as derivações atuais do apocalipse nuclear e climático, que em uma de suas principais variantes retoma a imagem da cidade submersa pelo aumento do nível do mar, demonstram, segundo o autor, que “nossos terrores mais modernos não são senão fantasmas que remontam à mais alta antiguidade” (MUSSET, 2022, p. 33), à fértil presença do relato de São João nas criações da ficção científica. Uma relação presente até mesmo em *Metrópolis* de Fritz Lang: “Utilizando metáforas bíblicas, Fritz Lang queria lembrar ao seu público que o mundo urbano imaginário que se projetava nas telas de cinema não era senão um reflexo das mudanças sociais que ocorriam em sua

realidade. O sistema era tão injusto que merecia ser destruído” (MUSSET, 2022, p. 11).

Dos capítulos 5 ao 8, Musset mergulha nas formas urbanas da catástrofe, começando pela mítica Babilônia. Mas antes de entrar em exemplos específicos, ele para em uma seção sugestiva sobre a “filosofia antiurbana” encontrada inicialmente nas *Bucólicas* e *Geórgicas* de Virgílio, em que o poeta latino despreza os buscadores de fortuna, personagens normalmente circunscritos à cidade, em contraposição aos elogios recebidos pelos camponeses “que vivem frugalmente e que sabem se contentar com os frutos da natureza em vez de buscar os artifícios e ilusões das sociedades urbanas” (MUSSET, 2022, p. 96). Uma filosofia que abriu caminho renovado no século XVIII com Jean-Jacques Rousseau e Bernardin de Saint-Pierre na França, e no século XIX nos Estados Unidos nas novelas de Henry D. Thoreau e nos ensaios de Ralph W. Emerson e John Muir, que reforçavam as limitações físicas e espirituais do mundo urbano. Uma filosofia antiurbana que também forneceu argumentos substanciais e imagens poderosas para a ficção apocalíptica e do fim do mundo, com características como “superpopulação, congestionamento, poluição, deterioração do meio natural, insuficiência de serviços urbanos, exclusão econômica, fragmentação espacial, segregação social, conflitos étnicos, violência cotidiana, desaparecimento de espaços públicos, etc” (MUSSET, 2022, p. 104).

Os capítulos 6 e 7 analisam as representações de Paris e Nova York, cidades que funcionaram como arquétipos da modernidade urbana em momentos diferentes, em parte devido ao seu lugar privilegiado no desenvolvimento do capitalismo e, portanto, nutriram mais do que outras cidades a imaginação da ficção

científica. Porém, mais do que as cidades em geral, Musset analisa espaços e elementos específicos que funcionam como ícones metonímicos. Por exemplo, Nova York costuma ser reduzida a Manhattan, “já que a pequena ilha dos arranha-céus é a síntese e ilustração da civilização contemporânea”, tornando-se “figura não apenas emblemática, mas também metonímica da nova ordem mundial” (MUSSET, 2022, p. 128). O ícone é definido pelo autor como uma equação que

combina um objeto e uma forma (o monumento e seu estilo), um lugar (em diferentes escalas), um conjunto de valores ligados tanto ao lugar quanto ao monumento (independentemente de sua função) e uma comunidade que se reconhece nele (como expressão de seus valores) ou que pelo menos pode reconhecê-lo (como uma figura simples que nem sempre sabemos definir ou identificar). (2022, p. 149)

Daí que grande parte dessas ficções do fim recorram incessantemente aos ícones metonímicos que desempenham um papel crucial não apenas como georreferências e geossímbolos presentes na memória coletiva urbana — como a torre Eiffel —, mas também pelo dramatismo que alguns desencadeiam por sua estrutura antropomórfica, como os corpos desmembrados da Estátua da Liberdade ou o Cristo do Corcovado.

Seguindo os caminhos do mundo urbano, mas agora aqueles que servem para entrar e sair da cidade, Musset se detém em outros tipos de elementos que fazem parte da vida cotidiana e se tornaram geossímbolos do apocalipse, como a estrada e, com ela, o automóvel, especialmente presentes nos imaginários do fim das

produções estadunidenses, em que um e outro têm funcionado como uma mitologia do movimento e da expansão da civilização americana por seu próprio território:

A imagem da estrada arruinada, coberta de vegetação, ou a do carro oxidado e abandonado por seus donos são figuras frequentemente utilizadas para expressar a insustentabilidade de uma sociedade que baseou sua legitimidade na ilusão de liberdade, concedida pela facilidade de viajar e pelo insensato desperdício dos recursos naturais como medida universal do nível de desenvolvimento. (MUSSET, 2022, p. 164)

Mas antes de aparecerem como estradas arruinadas, a imagem anterior, muito comum nos imaginários do fim, é a da fuga da catástrofe com estradas lotadas de carros que param de funcionar e têm que ser abandonados, transformando o outrora “símbolo absoluto da civilização ocidental [...] em uma ‘carcaça oxidada’” (MUSSET, 2022, p. 173).

Após analisar a representação da cidade arrasada, nos capítulos que vão do 10 ao 13, Musset aprofunda nas formas que o desastre assume e nas possibilidades de reconstrução social e urbana. O primeiro cenário que se segue à catástrofe costuma ser o de devastação total causada, geralmente, por eventos atômicos que impossibilitam o ressurgimento de qualquer forma de vida, além de algumas formas monstruosas. Enquanto isso, outras obras e produções optam por culpar a desertificação do mundo pelas mudanças climáticas pelas quais a humanidade é responsável. Em seguida, ele apresenta as imagens de cidades em ruínas, onde elas ganham majestosidade e outra metonímia se projeta, já que “casas

e edifícios desempenham o papel de nossos cadáveres”, sendo possível “nos identificarmos com seus corpos torturados” (MUSSET, 2022, p. 186). Ruínas que, no melhor dos casos, são projetadas como uma selva futura em um novo triunfo da natureza, seguindo, como nos aponta Musset, os “mesmos processos que afetaram as cidades maias de Petén e Yucatán, cobertas durante séculos pela selva tropical” (MUSSET, 2022, p. 187). Nestes cenários, são comuns a violência e o “salve-se quem puder”, que refletem os problemas atuais das cidades urbanas marcadas pela desigualdade, segregação, individualismo, criminalidade e violência. No entanto, este *halo* de destruição geralmente arrasta os antigos cidadãos para o campo, tema que Musset aborda no capítulo 11, demonstrando, por conseguinte, a insustentabilidade da cidade e a necessidade de aprender as tarefas próprias da vida camponesa, assim como o “fim da urbanidade enquanto forma superior de organização social” (MUSSET, 2022, p. 203).

Os dois últimos capítulos concentram-se no que resta do pós-apocalipse, o amanhã que é inevitável projetar, mesmo depois do fim. O que e quem são salvos, e de que forma? Neste sentido, Musset retorna às heranças bíblicas, neste caso, à arca de Noé. Uma embarcação que se atualiza na forma de abrigos antinucleares, fortalezas ou simples casas (MUSSET, 2022, p. 219). No entanto, sobre quem sobrevive, destaca-se a imagem do “escolhido”, condição dada seja pela situação econômica (milionários que têm capital suficiente para se salvar), seja pela inteligência e as habilidades do sobrevivente, que lhe valem um lugar na nave da salvação. E entre eles, é claro, geralmente está o casal que se encarregará de repovoar a terra, caso haja terra restante e os corpos

sobreviventes forem férteis e capazes de procriar. Caso contrário, muitas obras simplesmente optam por aniquilar toda a humanidade em outra manifestação da ansiedade diante do aparente — ou talvez iminente — desaparecimento de nossa espécie.

Como pode-se supor, um panorama de tamanha envergadura requer não apenas uma análise e descrição de um considerável número de fontes — já mencionadas no início desta resenha —, mas também uma capacidade de cruzamento e diálogo entre referências, formatos e gêneros, e uma grande sensibilidade diante de produções e artefatos da cultura. Como exemplo, ao referir-se ao romance *Le troupeauaveugle (O rebanho cego)* (1972) de John Brunner, Musset destaca como o autor teria aberto um caminho muito prolífico para a ficção científica crítica, que não apenas pensa nas relações com o meio ambiente, mas também em “reverter os esquemas de funcionamento de nossas sociedades” (MUSSET, 2022, p. 68). Em seguida, ele o relaciona com o romance *Colère (A raiva)* (2001) do francês Denis Marquet, no qual as ações das transnacionais desmatam a Amazônia para produzir soja geneticamente modificada, referência que o autor relaciona imediatamente com o governo de Jair Bolsonaro no Brasil, que teria acelerado o processo de desmatamento da Amazônia, para encerrar com a ilustração de um romance do famoso autor de ficção científica, o belga Henri Vernes, *Lesdéserts d’Amazonie* (1995), no qual um indígena contempla a chegada de brancos armados em meio a uma savana deserta e sem árvores (MUSSET, 2022, p. 69).

E esta, precisamente, é uma das maiores contribuições do livro. Neste sentido, a análise de Musset é sem dúvida admirável

por sua precisão e perspicácia ao reunir tanto obras da indústria cultural ou do consumo ou mercado em massa — que a academia às vezes menospreza por não serem consideradas parte da “alta cultura”— quanto a produção propriamente acadêmica, em um exercício não tanto de nivelamento, mas de justiça crítica em que cada obra, mais do que ser a produção representativa de uma mente ou pessoa particular⁴, faz parte de um conjunto mais amplo, de memórias coletivas e de tempos marcados por afetos comuns que configurariam, usando a fórmula de Raymond Williams, uma espécie de “estrutura de sentimento”. Trata-se de um pessimismo reinante e de um certo fechamento da imaginação de futuros possíveis, ainda menos de futuros urbanos que, no entanto, está sempre lidando com o residual, com o que permanece e com os afetos emergentes. Daí que algumas obras mais do que outras, mas sem dúvida todas em conjunto, configuram uma crítica ao presente e ao progresso em seu esforço de projetar os medos atuais para o futuro: “aproveitando o momento crítico do apocalipse, a ficção científica nos força a questionar nossos modelos de sociedade” (MUSSET, 2022, p. 255). A ficção científica e os imaginários do fim seriam, então, uma forma de lidar com nossos afetos, especialmente diante de situações que parecem totais e imprevisíveis, e, mais ainda, uma forma de ativar uma crítica à civilização que não é uma mera condenação ao humano ou ao humanismo, e sim uma crítica às cidades sob o capitalismo e à forma ideológica que o mesmo sistema impôs sobre elas.

4 No entanto, ele não se abstém de dar suas próprias opiniões ou críticas a obras que considera medíocres, como o remake do clássico de Robert Wise, *O Dia em que a Terra Parou*, dirigido por Scott Derrickson em 2008 (131), ou nomear J. G. Ballard como “grande escritor, especialista no fim do mundo” (MUSSET, 2022, p. 244).

Para finalizar, há dois aspectos do livro que merecem destaque especial. Primeiro, a cuidadosa e rigorosa tradução coletiva do livro para o espanhol, que preservou perfeitamente os jogos de linguagem e os recursos de humor e ironia que caracterizam a escrita impecável de Alain Musset em francês. E segundo, a lista final de todos os romances, filmes e videogames citados, um catálogo e recurso único para a leitura aficionada ou a pesquisa acadêmica.

Por último, sabemos que Musset é um grande especialista na história da cidade na América Latina, com trabalhos marcantes e originais sobre o deslocamento de cidades no México e sobre geografias emocionais em Honduras, algo que também transparece no livro nas várias referências deste imaginário apocalíptico na América Latina: desde o famoso fim do mundo que o calendário maia supostamente anunciava para 2012 até os ícones metonímicos do fim na América Latina, como o Anjo da Cidade do México e o Cristo Redentor no Rio de Janeiro. No entanto, trata-se de uma pesquisa que se concentra nas produções do que poderíamos chamar de norte global, entendendo por esta referência os Estados Unidos, Europa e parte da Ásia (muito presente no mangá ou no cinema japonês). Fica então aberto um chamado, um vazio ou um espaço para completar este panorama com as formas em que o sul global, e especificamente, as próprias obras e produções culturais latino-americanas, se dedicaram a esta empreitada.

De fato, o próprio Musset chama atenção para este vazio, referindo-se ao “obituário apocalíptico” que corresponde à “hierarquia atual das cidades mundiais” (MUSSET, 2022, p. 148), cujos ícones apocalípticos refletem a produção das diferentes correntes da ficção científica, em que o peso dos Estados Unidos

é avassalador. Para esta leitura ainda por fazer, o livro de Musset é fundamental, não apenas porque é um antecedente único no estudo das geoficções, mas também porque permitiria superar a compreensão habitual de que as imagens do fim são inventadas no norte e recicladas ou reinventadas no sul, pois o próprio Musset demonstrou, neste e em outros livros, que na América Latina sempre existiram modalidades próprias de imaginar o apocalipse. Porque, embora seja urgente compor e colocar em circulação memórias, imaginários e formas que façam persistir e renascer a vida em nossas cidades e territórios, também é um exercício descolonizador fundamental que possamos imaginar e, por que não, sonhar, com nosso próprio fim.

REFERÊNCIAS

- MUSSET, Alain. *¿Geohistoria o geoficción? Ciudades vulnerables y justicia espacial*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009.
- MUSSET, Alain. *El síndrome de Babilonia*. Geoficciones del fin del mundo. Talca: Bifurcaciones, 2022.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1988.
- BRUNNER, John. *Le Troupeauaveugle*. Paris: Robert Laffont, 1972.
- MARQUET, Denis. *Colère*. [S.l.]: Albin Michel, 2001.
- VERNES, Henri. *Lesdéserts d'Amazonie*. Bruxelas: Claude Lefrancq, 1995.
- INTERSTELAR. Direção: Christopher Nolan. Produção: Emma Thomas, Christopher Nolan, Lynda Obst. Legendary Pictures, Syncopy Films, Lynda Obst Productions, 2014. (169 min.), son., color.
- PLANETA DOS MACACOS. Direção: Franklin J. Schaffner. Produção: Mort Abrahams Arthur P. Jacobs. Legendary, 1968. (112 min.), son., color.
- METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang, 1927. (148 min.), son., P&B.



O LÍRIO MURMURANTE: UMA TRADUÇÃO DE *THE MOANING LILY*, DE EMMA VANNE¹

Felipe Leibold

Felipe Leibold

Mestrando em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (UERJ).

Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior. (CAPES).

Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6591533787183967>.

Resumo: “O lírio murmurante” é uma tradução do texto “The moaning lily”, de Emma Vanne, originalmente publicado na revista de ficção científica *Wonder Stories*, em maio de 1935. Uma breve apresentação contextualiza o pouco que se sabe da autora e introduz as temáticas do conto. Nesta pequena narrativa de eco-horror, o narrador reencontra Carl Brense, um brilhante colega dos tempos de faculdade. Carl é um botânico renomado que, após uma viagem ao Brasil, retorna com um espécime excepcional.

Palavras-chave: Eco-gótico. Eco-horror. Híbrido. Conto. Tradução.

Abstract: “O lírio murmurante” is a translation of “The moaning lily”, a short story by Emma Vanne, originally published in the science fiction magazine

1 Título em língua estrangeira: The Moaning Lily by Emma Vanne: a Translation.

Wonder Stories, on May, 1935. A brief introduction contextualizes the little that is known of the author and presents the story's central themes. In this short eco-horror text, the narrator reunites with Carl Brense, a brilliant old colleague from college. Carl is a renowned botanist that returns from a trip to Brazil with an exceptional specimen.

Keywords: Botanical Gothic. Eco-horror. Hybridism. Short fiction. Translation.

APRESENTAÇÃO

“The moaning lily”, originalmente publicado na revista de ficção científica *Wonder Stories*, em maio de 1935, configura-se, ao que tudo indica, como uma das poucas publicações ficcionais de Emma Vanne. Senão a única. Em verdade, pouco se sabe sobre a autora para além da própria *Wonder Stories*, com as demais informações biográficas sendo retiradas de uma carta no final da edição de julho de 1935. Nesta carta, Vanne menciona trabalhar com escritos não-ficcionais, portanto provavelmente como jornalista, e oferece como endereço a cidade de Westfield, em Nova Jersey.

O teor da carta indica uma familiaridade com a revista em questão e com a ficção científica como um todo. Em um de seus principais pontos, Emma Vanne argumenta que, as melhores histórias de FC não funcionam muito bem “nas telonas”, pois são menos “pictóricas”. As narrativas as quais ela se refere teriam filosofias que necessitam do auxílio da palavra para serem explicadas, e, como ela mesmo aponta, se vociferadas em um diálogo, por exemplo, não seriam tão interessantes: “Sinto que o princípio da ficção científica se degeneraria na telona, virando apenas explosões de espaçonaves e máquinas gigantes, e você

sabe que isso não iria ilustrar adequadamente as melhores partes de suas histórias.”

Resgatado em antologias recentes como *The Female Short Story: A Chronological History* (2021) e *Evil Roots: Killer Tales of the Botanical Gothic* (2019), o conto de Vanne traduzido a seguir passa longe de explosões e máquinas gigantes. “The moaning lily” utiliza elementos da poética gótica — a morbidez, a obsessão, os limites do humano — com os pés no chão, enraizados até demais no solo.

O LÍRIO MURMURANTE

Emma Vanne (*Wonder Stories*, maio de 1935)
Tradução de Felipe Leibold

Quando Carl Brense, notório frequentador de Harvard, Oxford, Heidelberg e afins, adotou a botânica como carreira, nós, seus colegas, não ficamos surpresos. Havia algo no porte esguio e rosto sensível do homem que remetia à flores e temas idílicos. Seus olhos acinzentados eram grandes e profundos, e seus contornos bem definidos como os de um Dante. E quando sorria, era apenas um ato passageiro e condescendente para com a materialidade sufocante do mundo exterior.

Por cinco anos desde que nos formamos, não encontrei Carl. Então, um dia, cruzei com ele em uma exposição de floricultura em Nova Iorque. Ele estava plantado tal qual uma estátua, em pé ao lado de deslumbrantes rosas e ervilhas-de-cheiro. Cumprimentei-o carinhosamente e ele ficou muito satisfeito em me ver.

“Meu Deus,” exclamei sinceramente, absorvendo as maravilhas exibidas, “eu nunca tinha visto flores com cores tão

exóticas assim. Aquela rosa violeta com suas folhas de limão! E aquelas ervilhas prateadas! Não à toa elas ganharam prêmios! Como você conseguiu?”.

“Ah, tudo é simples para aquele que tem conhecimento”, disse Brense, inabalável. “Fiz um estudo minucioso acerca da enxertia em plantas e estou organizando um livro sobre o assunto. Ganhei milhares em premiações”.

“Olha só!”, comemorei. “Você está *mesmo* levando isso a sério. Morando por aqui?”.

“Não,” Brense respondeu. “Tenho um pequeno chalé perto dos penhascos de Jersey. Lá eu cultivo um amplo jardim, distante da confusão urbana”.

Ele retirou um cartão de seu bolso, escreveu nele seu endereço e me entregou.

“Gostaria de te ver mais, Crale”, ele disse. “Estou muito solitário”.

Daí em diante, Brense e eu nos tornamos amigos próximos e eu pude observar de perto o quão intenso ele era em sua devoção aos raros espécimes florais.

Então, em um bruto dia de novembro, o homem repentinamente desapareceu. Fui até seu chalé e encontrei o local fechado e silencioso. Um velho caseiro, seu criado, vagava pelo jardim de Carl e levantou o olhar mecanicamente quando me aproximei.

“Ah, senhor Crale, um prazer vê-lo aqui”, disse o velho, mancando até mim. “O senhor Brense lhe deixou uma carta. Aqui está”.

Eu peguei a carta de sua mão e comecei a lê-la.

“Estou indo ao Brasil,” escreveu Carl, “na aventura mais empolgante de minha vida. Sua flora tropical é uma das mais instigantes do mundo e preciso estudá-la. Eu produzirei uma flor que irá chocar a humanidade — você verá. Essa ambição incontrolável aquece por completo o meu corpo. Se Deus quiser, quando voltar exibirei um super-espécime totalmente único. Nada mais importa”.

Bem, então era isto. Carl Brense havia partido. Deixei o chalé de pedra, voltando aos meus aposentos de solteiro na cidade. Assim um ano se passou.

E tão repentinamente quanto se foi, Brense retornou. Dirigindo a esmo em um domingo, passei pela familiar estrada de pedra perto dos penhascos e me vi, por força do hábito, caminhando em direção ao chalé. Era maio e, através dos grandes ulmeiros que cobriam a casa de Carl, eu pude vislumbrar uma parte de seu jardim já radiante com suas flores coloridas.

Estacionei meu carro em frente ao pequeno portão de ferro e caminhei cautelosamente pela trilha de cascalho que levava em direção ao chalé de pedra. Tulipas dançantes dos mais surpreendentes tons acariciavam meus pés ao longo do caminho. Sentia-me ansioso pois a morada de Carl sempre fora como um santuário para mim e eu nunca havia pisado nela sem ficar estranhamente afetado.

Interrompi minha caminhada quando percebi, elevando-se sobre o gramado à direita, uma figura sombria de contornos indefinidos. O rosto acima do espectro era o de Carl Brense, mas seu corpo estava coberto dos pés ao pescoço por um longo e volumoso manto preto. Ele locomovia-se quase flutuante

pela grama, com sua pomposa capa arrastando-se atrás dele e envolvendo-o completamente.

“Jesus”, exclamei. “Você me deu um susto. Virou um monge ou algo assim? Por que esse manto gigante?”.

Carl Brense apenas estendeu sua mão direita para fora de sua capa e sorriu cordialmente. Evidentemente, ele preferiu ignorar meu comentário acerca de seu manto.

“E seu rosto!”, continuei alarmado. “Está parecendo um fantasma! Você deve estar doente!” E eu estava de fato preocupado, pois as feições do homem eram amareladas, com sombrias e profundas olheiras abaixo de seus cavernosos olhos. Sua mão esquerda, que vislumbrei rapidamente, estava coberta de veias saltantes, marrons ao invés de azuis! A visão era perturbadora.

“Vamos para dentro,” disse Carl sussurrante. “É ótimo vê-lo novamente. Fale-me sobre você”.

“Fale-me sobre *você*, quer dizer,” eu devolvi. “Se tem estudado a flora do Brasil, seus esforços claramente não estão lhe fazendo bem. Deus! Não consigo aceitar esse seu semblante!”.

Estávamos, agora, sentados na sala de Carl. Eu acendi um cigarro, mas ele não quis fumar, e apesar de ser um dia quente, ele manteve seus panos desajeitados enrolados em seu corpo.

“Eu encontrei minha flor, Crale”, ele disse orgulhosamente, de olhos marejados. “Será exibida amanhã no Show de Floricultura. E acredite quanto te digo que virará o mundo de cabeça para baixo”.

“Inacreditável!” eu insisti. “Deixe-me ver”.

“Agora não. Você verá amanhã,” Brense disse, firme. “Estou muito doente, Crale, mas consegui trazer de volta esse espécime memorável. Eu chamo de “o lírio murmurante”.

“Ah, Carl,” eu implorei, “por que diabos você vai se acabar apenas para exibir uma nova flor! E, Deus, tire essa capa horrorosa. Não estamos na Idade Média. Você está em Nova Iorque”.

Mas Carl não respondeu. Ele somente se contorceu, suas pálpebras caindo sobre os olhos. Então ele respirou profundamente, como em grande dor, e pensei tê-lo escutado gemer. Ele se levantou e, em movimentos visivelmente trabalhosos, se dirigiu à porta. Eu compreendi que ele desejava que eu fosse embora.

“Você não pode perder a exibição amanhã”, ele disse educadamente. “Esteja lá às dez. Eu vou estar na cabine vinte. E então você verá o lírio murmurante”.

“Está bem, eu estarei lá, não se preocupe,” eu prometi. “Mas, contenha-se, Brense, saia desse estado. Seja você mesmo! Não suporte vê-lo assim, parecendo um monge franciscano. Um homem de tamanha inteligência dobrando-se para religião! Nossa!”.

“Não estou me dobrando para religião alguma”, Carl assegurou-me com paciência. “Não posso explicar agora, Crale, mas eventualmente você saberá do que se trata tudo isso”.

*

No dia seguinte, cheguei ao Show de Floricultura e fui imediatamente à cabine vinte. Brense já estava lá, sentado em frente às suas exposições, perto do amontoado de espectadores. Uma quantidade considerável de pessoas havia se aglomerado em torno dele, e sem mistério do porquê.

A visão do enorme e fino monge seria o suficiente para atizar a curiosidade de qualquer um, mas não era apenas isso. Envolvida na depressão de seu cotovelo esquerdo, com seus longos e ossudos dedos gentilmente segurando a folhagem, estava uma larga e imponente planta. Três ou quatro grandes e rebeldes folhas sobre um robusto e grosso caule, e, crescendo deste, um lírio rosa-bebê, cônico como o lírio da Páscoa, mas de pétalas com curvaturas carmim ao invés de brancas, e com o centro do mesmo potente vermelho. Além disso, o broto que vinha deste centro era rubro e apresentava-se para o mundo como uma longa e atenuada língua. Era uma estranha imagem e todos os olhos estavam grudados nela. Eu observava igualmente hipnotizado. Jamais havia contemplado coloração tão exótica.

O rosto de Carl estava imóvel e severo enquanto o público admirava, e ele apenas fixou o olhar em algum ponto distante quando o apresentador à sua direita começou a descrever a nova maravilha, vociferando sensacionalismos pomposamente.

“Aqui,” ele anunciava, “temos uma das mais estranhas flores de todos os tempos. Imagine um lírio branco com um broto e centro vermelhos. É embasbacante! E não acaba por aí! Chegue mais perto e observe que a abertura do lírio é assustadoramente parecida com uma boca humana! Na realidade, ela é uma boca humana! Conseguimos ver claramente dois lábios rubros com uma imensa língua no meio!”

A multidão se aglomerou mais perto, impressionada.

“E *agora*,” continuou o apresentador, “aproximem-se e *escutem*, escutem *atentamente*, escutem este lírio *gemer!*”

Dito e feito! — das profundezas da flor escapou um lânguido e insistente lamento, e enquanto se propagava, Carl Brense permanecia estático, sentado com seus olhos tristes encarando vagamente o espaço.

Os espectadores ficaram fascinados. Havia algo de grotesco sobre tudo aquilo. Ora, os “lábios” do lírio haviam certamente se movido e a “língua” vermelha que se projetava do centro havia de fato vibrado junto à propagação do curioso som.

Repelido e maravilhado, o público lentamente recuou. O pálido e espectral monge com seu olhar profundo parecia a encarnação de um santo sofredor. Seus espectadores abaixaram a voz. Era como se estivessem invadindo algum tipo de santuário.

O apresentador, insensível, convidou o público a sentir a flor, mas o convite foi recebido com repulsa. Eles mantiveram a distância como crianças curiosas. Somente eu me aproximei e acariciei as pétalas de marfim e os lábios que pendiam sobre elas. Eles eram bulbosos como um coração ensanguentado. As pétalas de flor sempre me pareceram carnais ao toque, mas este lírio era especialmente vivo.

No entanto, eu estava preocupado principalmente com Carl, então me virei em sua direção.

“Saia daí, Brense,” eu disse incisivamente, ainda que tenso no fundo. “Deixe seu lírio murmurante e venha para casa. Você parece um cachorro moribundo”.

Mas Carl sequer revirou os olhos. Então o apresentador seguiu:

“O senhor Carl Brense é o botânico mais renomado de sua época. Seu êxito, nas experimentações de enxertia em flores,

fizera-o figura proeminente no campo, e este mais novo espetáculo é, sem dúvidas, seu marco triunfante. Sendo assim, senhoras e senhores, este lírio murmurante acaba de ganhar primeiro lugar na competição, não apenas por sua coloração extremamente bela, mas também pelo peculiar e inexplicável som que vem de seu centro. Esta flor, em verdade, é sobrenatural, e é tão valiosa que o senhor Brense sequer se permite deixá-la sozinha. Ele a leva para casa toda noite e nunca a desgruda do olhar”.

O apresentador começou a vender fotografias do monge e do lírio aos compradores empolgados. Com a confusão dissipada, Carl Brense ergueu-se e seguiu se arrastando para a saída da cabine. Ele estava completamente exausto e ansioso para partir, mas eu bloqueei seu caminho. Sua expressão caída me assombrou.

“Não carregue essa planta esquisita para casa,” eu implorei. “Deixe-me levá-la para o meu apartamento, aqui perto. Ela estará perfeitamente segura”.

Mas Carl se virou para mim com um olhar peculiarmente selvagem e endireitou-se fazendo valer toda a imensidão de sua altura.

“Não se meta, Crale,” ele disse severamente. “Eu preciso levar minha planta comigo. Não se preocupe. Obrigado e boa noite”.

Então eu o deixei. “Carl está fora de si,” pensei lamentando. “Ele está indo longe demais. Isso é fanatismo”.

Naquela noite, o telefone tocou. Era a voz perturbada de Kito, o criado de Carl. “Venha rápido para o senhor Brense!”, exclamou o caseiro. “Ele está morrendo e pedindo por você, senhor Crale”.

“Estarei logo aí,” respondi.

Foram uns bons quarenta minutos do meu apartamento ao lado da Ponte George Washington até o pequeno chalé de pedra perto dos penhascos, mas consegui ter paciência e manter a mente sóbria. Brense tinha um segredo para me contar, eu sabia... provavelmente o mistério do lírio murmurante.

Kito me recebeu na porta, suas mãos trêmulas e a voz vacilante.

“Que bom ter vindo!” ele bradou.

“E aí, o que aconteceu?” eu perguntei impaciente. “Algum acidente?”.

“Eu não sei,” disse um Kito ofegante. “Quando o senhor Brense retornou da exibição, ele estava com a cara da morte. ‘Kito’, ele me disse, ‘vá até o açougueiro agora e me traga um litro de sangue’. Eu estava correndo para lá quando vi o senhor Brense escrevendo aflitadamente uma carta. Bem, o açougueiro achou que eu era louco, mas eu consegui o sangue. Quando voltei ao chalé, o senhor Brense colocou o sangue em um grande vaso de vidro. Ele pegou a carta que havia escrito e enfiou em seu bolso. Então me olhou friamente e ordenou que eu saísse do quarto. Voltei alguns minutos depois, quando ele me gritou, e o encontrei — entre, senhor Crale, e veja por você mesmo”.

Eu segui Kito até o quarto de seu patrão. Apoiado na mesa estava um grande vaso preto, sustentando o lírio murmurante, enquanto Brense deitava encolhido em sua cama. Ele havia evidentemente caído nela, vestido com sua habitual e inevitável capa. Fui até ele, alarmado. Não havia dúvidas de que o homem estava morto, pois os olhos fixavam-se rígidos no teto. Eu gentilmente os fechei. Abri a frente de seu manto e a carta caiu. Ela estava manchada de sangue, vindo de uma ferida em seu braço esquerdo. Nervoso, eu

agarrei o pedaço de papel. Estava endereçado a mim, então o abri e, com um gélido calafrio percorrendo meu corpo, comecei a ler seu conteúdo:

“E assim, querido amigo”, dizia a carta, “eu decidi estudar essa curiosa planta carnívora do Brasil, essa planta que arrasta para si insetos ou pequenos seres e então suga deles seu sangue, um legítimo animal preso ao solo. Depois que cheguei ao local e comecei a analisar as estranhas propriedades de seu crescimento, eu fui absolutamente acometido, Deus me perdoe, do mais horrível impulso. Eu estava obcecado. Enxerto! Enxerto! A palavra a todo momento inundando meu cérebro”.

*

“Eu sempre amei animais, portanto nunca tive a frieza de testar meus experimentos em nenhum deles. Além de que eles provavelmente morreriam cedo demais. Mas eu *precisava* enxertar aquela planta carnívora em algum outro ser também carnívoro. A ideia estava me consumindo, e ali eu soube que eu deveria enxertá-la em mim mesmo. Eu havia lido sobre a incrível resistência física de certos homens que foram capazes de cortar seus próprios membros para sobreviver à mordida de cobras venenosas. Então, eu pensei, por que não poderia eu também suportar tamanho sofrimento, em razão de uma causa extraordinária?

Assim, com uma determinação implacável e toda a habilidade que anos de experimentações me deram, eu transplantei o caule dessa planta carnívora na parte superior de meu braço esquerdo. Como ela criava um volume um tanto inconveniente, fui obrigado a escondê-la do olhar público, me cobrindo com uma

volumosa capa preta, larga o bastante para permitir que a planta respirasse tranquilamente. Protegido de olhares indiscretos, eu guardei os resultados.

Rapidamente, junto a uma terrível dor, as raízes começaram a se firmar. A planta iria realmente viver! E dali em diante, eu permaneci no paradoxal estado de sofrimento físico combinado ao maior êxtase intelectual.

Diariamente, eu observava as raízes se espalhando por debaixo de minha translúcida pele. Elas rastejavam visivelmente pelos meus ombros, sob os meus braços, pressionando-se para fora como ásperos dedos gananciosos. Com um sutil e ardiloso aperto, envolveram meu peito esquerdo, e eu soube com certeza absoluta que quando atingissem meus pulmões ou coração, eu morreria. Mas eu não me importei. Tudo que eu queria era a minha nova flor, e o meu único medo era de que o broto não tivesse tempo de florescer antes que minha morte finalizasse o experimento. Porém eu fui permitido sobreviver, e por tal eu fiquei imensuravelmente agradecido.

Então, duas semanas antes da data na qual eu sabia que a flor iria aparecer, retornei para casa, pois eu havia calculado o florescer completo visando o dia do Show de Floricultura.

E com quanto zelo eu observei meu tesouro se revelar! A flor original lembrava, de alguma forma, um lírio, então não fiquei surpreso com o novo lírio que finalmente materializou-se. Porém eu estranhei quando percebi que a abertura do lírio era uma réplica perfeita de uma boca humana. Por meses, eu gemi e murmurei quando não havia ninguém por perto, portanto era apenas lógico

que a nova flor refletisse materialmente meu órgão mais ativo. E lá estava aquele maravilhoso carmim dos lábios e uma língua real projetando-se do centro! Eu estava completamente realizado!

Então, um dia, quando o lírio estremeceu e verdadeiramente murmurou, bem, minha satisfação foi indescritível. Eu não esperava nada parecido! Minhas esperanças mais distantes haviam se concretizado. Eu esqueci de minhas dores físicas e dos impulsos desesperados que eu havia tido de arrancar a flor de meu corpo. Ao invés disso, eu abracei-a paternalmente e fiquei terrivelmente preocupado em ter de transplantá-la agora, com medo de que morresse antes que milhares pudessem vê-la e ficar boquiabertos com sua perfeição.

Minha glória, porém, teria vida curta, pois hoje, quando a flor estava no auge de sua beleza, eu percebi que minha morte era iminente, uma questão de poucas horas. Minha gloriosa parasita havia me drenado! E parecia haver, ainda, uma leve fraqueza do próprio lírio. Seu destino, é claro, estava atrelado ao meu. Portanto, eu estava ansioso para chegar em casa e poder rejuvenescê-lo.

Mandei por um litro de sangue, que, com pressa, despejei no vaso de vidro. Então eu cortei de meu braço o caule primário da planta e o coloquei no vaso. Eu escolhi vidro pois eu queria que quem visse soubesse que o lírio estava em sangue ao invés de água. Assim nutrida, a flor pode durar mais ou menos uma semana.

Portanto, meu querido amigo, leve-a de volta à exibição. Eu quero milhares e milhares contemplando-a e elogiando sua perfeição. Não me decepcione, eu te imploro. Estou murchando rápido — é o fim”.

E assim era concluída a incrível confissão de Carl, com patéticas desculpas por ter me causado tamanha perturbação. E que perturbação! O mínimo que eu poderia fazer agora para o meu querido amigo era cumprir lealmente seu derradeiro pedido.

Então, no dia seguinte, com o coração pesado, eu levei o lírio murmurante de volta ao Grand Central Palace, onde eu o coloquei em solitário destaque sobre uma mesa, seu esplendor majestoso brilhantemente reverberando do grande vaso de vidro.

Antes, quando o monge segurava a flor, algum truque de ventriloquismo era a teoria dos espectadores mais céticos. Agora que o monge havia morrido, todos estavam convencidos de que o lírio de fato gemia sozinho. E tal qual Carl esperava, milhares vieram observá-lo, escutá-lo e se maravilhar.

No sétimo dia, a flor começou a perecer. Ela encolheu rapidamente de tamanho e o público, como de costume, chegou mais perto. De repente, enquanto contemplavam-na, seus “lábios vermelhos” abriram em um espasmo final de vida, emitindo um grito particularmente estendido, um som amaldiçoado que podia ser ouvido a quilômetros de distância. A multidão recuou, assustada por algo que não sabia apontar, alguns dos mais supersticiosos chegando a se benzer.

Finalmente, a flor estremeceu pela última vez e desmoronou em uma massa enrugada, com seu peso inteiro pendendo sobre seu robusto caule marrom. O milagre chegara ao fim.

Porém a fama de Carl Brense e sua super-flor espalhou-se pelo globo. Mas a qual custo, se havia ele morrido? Os indígenas fanáticos caminhando descalços sobre carvão em chamas e facas

afiadas não são páreo para *ele*, meu pobre e doentio amigo que suportou, por longos e torturantes meses, em seu sufocante manto negro, a guarda zelosa de seu precioso lírio murmurante.

THE MOANING LILY

Emma Vanne (*Wonder Stories*, May 1935)

When Carl Brense, exponent superior of Harvard, Oxford, Heidelberg and what not, took up botany as his life profession, we, his class-mates, were not in the least surprised. There was something about the man's tall, very thin frame and lean sensitive face that suggested flowers and subjects idealistic. His grey eyes were big and soulful and his features sharply chiselled like those of a Dante. And when he smiled, it was only a fleeting condescension to the distressing materialness of the surrounding world.

For five years after our graduation, I never set eyes on Carl. Then, one day, I ran across him at a flower show in New York City. He was standing like a sober statue alongside some ravishing roses and sweet peas. I greeted him affectionately, and he was really glad to see me.

"Heavens, man," I enthused wholeheartedly, taking in the marvellous exhibits, "I never saw such exotic colours in flowers before. That purple rose there with its lemon leaves! And those silver sweet peas! No wonder they have won prizes! How *do* you do it!"

"Oh, everything is simple to him who knows how", said Brense, unruffled. "I have made an exhaustive study of plant-

grafting and am compiling a book on the subject. I have won thousands in prizes”.

“Well, well!” I ejaculated. “You *are* taking it seriously. Live here?”.

“No”, answered Brense. “I have a little stone cottage near the palisades in Jersey. There I grow a good-sized garden far removed from city confusion”.

Then he took out of his pocket a card, pencilled his address thereon, and handed it to me.

“I would like to see more of you, Crale,” he said. “I am very lonely”.

So, from then on, Brense and I became close friends and I had ample opportunity for seeing how extremely intense he was in his devotion to rare floral specimens.

Then, one raw November day, the man suddenly disappeared. I went to his cottage only to find it shuttered and silent. An old caretaker, his man-servant, was mechanically pattering around Carl’s garden and looked up listlessly as I approached.

“Ah, Mr Crale, glad to see yez”, said the old man, hobbling toward me. “Mr Brense left a letter for you. Here it is”.

I took the letter and proceeded to read it.

“I am going to Brazil”, wrote Carl, “on the most exciting adventure of my life. The tropical blossoms down there are the most curious in the world, and I must study them. I will produce a flower that will shock mankind — just you see. This uncontrollable ambition has fired me consummately. God willing, I will return and exhibit a peerless super-specimen. Nothing else matters”.

Well, that was that. Carl Brense had gone. So I left the stone cottage and returned to my bachelor quarters downtown. And thus a year passed.

Then, just as suddenly as Brense had left, he came back one day. Driving aimlessly around, I happened to wander on a Sunday to the familiar acorn road near the palisades and found myself, by force of habit, approaching the little stone cottage. It was May, and through the tall elms that shadowed Carl's place I could glimpse a sector of his garden already aglow with its multicoloured blossoms.

I stopped my car in front of the low iron gate and cautiously walked up the gravelled path that led circuitously toward the cottage. Bobbing tulips of riotous hues caressed my feet as I proceeded. I was feeling strangely tremulous because Carl's abode had always seemed like a sanctuary to me and I never entered his premises without being curiously affected.

Suddenly I paused in my tracks, for emerging upon the lawn at the right was a tall, dark apparition of most indefinite outline. The face that topped the spectre was that of Carl Brense, but his figure was swathed from neck to toe in a long voluminous black cape. And he moved along evenly over the grass without any visible means of locomotion, his ponderous robe dragging around him and completely enveloping his limbs.

"God, man", I called out huskily. "You give me the jitters. Are you turned into a monk or something? Why the long monasterial robe?"

Carl Brense just extended his right hand from the folds of his cape and tolerantly smiled. He evidently preferred to ignore my comment concerning his robe.

“And your face!” I continued persistently distressed. “You look like a ghost! You must be deathly sick!” And I was truly worried, for the features of the man were a saffron yellow with deep, dark crescents under his cavernous eyes. His left hand, which I saw for a fleeting second, was covered with varicose veins, brown instead of blue! The sight was startling.

“Come into the house,” said Carl quietly. “It’s good to see you again. Tell me about yourself”.

“Tell me about you, you mean,” I remonstrated. “If you have been studying the flowers of Brazil, your efforts certainly have been doing you no good. Gosh! I can’t get over the picture you present!”.

We were by then sitting in Carl’s lounge. I lit a cigarette, but he would not smoke, and though it was a warm day, he kept his clumsy draperies still swathed closely around his body.

“I have found my flower, Crale”, said he portentously, his eyes glittering. “It goes on exhibition tomorrow at the Flower Show. And, mark you, it will take the world by storm”.

“You don’t say!” I exclaimed. “Let me see it”.

“Not now. You will see it tomorrow,” said Brense firmly. “I am very sick, Crale, but I have succeeded in bringing back here the most remarkable of specimens. I call it ‘the moaning lily’”.

“Aw, Carl”, I pleaded, “why in heck will you ruin yourself just to show a new flower! And gad, take off that unsightly cape. This isn’t the medieval age. You’re in New York, man”.

But Carl did not respond. He just twitched nervously, his eyes dropping a little. Then he breathed heavily as if in pain while I thought I heard him moan. At the same time, he arose from his seat

with a somewhat laboured motion and walked toward the door. I felt instinctively that he wanted me to depart.

“You must not fail to attend the show tomorrow”, he said politely. “Be there at ten. I will be in booth twenty. Then you will see the moaning lily”.

“All right, I’ll be there, don’t worry”, I promised. “But, hang it all, Brense, snap out of it. Be yourself! I can’t bear to see you looking like a Franciscan monk. A man of your brains falling for religion! Heavens!”.

“I am falling for no religion”, assured Carl solemnly. “I cannot explain now, Crale, but some day you will know what this is all about”.

*

So, the next day, I repaired to the flower show and made straight for booth twenty. Brense was already there sitting in front of his exhibits down near the spectator line. Quite a few people had collected about him, and no wonder.

The sight of the tall, gaunt monk was enough to arouse anybody’s curiosity, but that wasn’t all. Hugged in the hollow of his left elbow, his long bony fingers gently holding the foliage, was a broad, dignified plant. There were three or four large scraggly leaves upon a thick stout stem, and growing out of the latter was a pale pink lily conical in shape like the Easter lily, but the curling lip of the petal was carmine instead of white and the centre was the same rich red. Also, the shoot coming up from the centre was red and looked for all the world like a long, attenuated tongue. It was a strange sight and all eyes were glued to the spot. I, too, gazed entranced. Never had I beheld such exotic coloring.

Carl's face was sternly immobile as the public gazed, and he just stared solemnly ahead as the barker at his right began orating on the new prodigy, chanting out in stereotyped phrases his dynamic description of the same.

"Here," he barked, "we have one of the strangest flowers of all time. Imagine a white lily with a red top and a red centre. It is dazzling! And that is not all! Step up closely and observe that the opening of the lily is remarkably like a human mouth! In fact, it *is* a human mouth! There are distinctly two red lips with a long tongue emerging between!"

The crowd pressed nearer and were properly impressed.

"And *now*," continued the barker, "come closer and *lis-ten* everybody, listen *intently*, and you will actually hear this lily *moan!*".

And surely enough! — from the depths of the flower's interior there issued a definite long drawn-out wail, and while it vibrated, Carl Brense still sat immobile, his sad eyes looking vaguely into space.

The spectators were spell-bound. There was something about the sight that was gruesome and uncanny. Why, the "lips" of the lily had certainly moved and the red "tongue" protruding from the centre had really quivered as the weird sound issued forth.

Repelled and awed, the public slowly drew back. The pallid ethereal-looking monk with his big sunken eyes looked like some long-suffering saint. His audience was hushed. It was as if the people were intruding on some sort of a shrine.

The barker, with proverbial callousness, invited the crowd to feel of the flower, but it seemed repulsive to them. They instinctively kept their distance like wide-eyed children. Only I approached and

stroked the deep ivory petals and the over-hanging lips. They were softly bulbous like the bleeding-heart. A flower's petals had always to me seemed fleshly to the touch, but this lily was especially so.

But I was principally interested in Carl, so I edged toward him.

"Get out of there, Brense", I said almost fiercely in a tense undertone. "Leave your moaning lily and come home. You look as sick as a dog."

But Carl paid no attention to me. Then the barker continued:

"Mr Carl Brense here is the most renowned botanist of his age. His successful experiments in the grafting of flowers have made him pre-eminent in this field, and this last wonder of his is undoubtedly his crowning achievement. Therefore, ladies and gentlemen, this moaning lily has won first prize not only for its extremely beautiful coloring, but because of the strange inexplicable sound that comes from its centre. In fact, this flower is supernatural, and is so valuable that Mr Brense will never leave it. He takes it home with him every night and never allows it out of his sight".

Then the barker proceeded to sell photographs of the monk and the lily to the eager buyers. This ordeal over, Carl Brense arose and sidled toward the exit of the booth. He was thoroughly fatigued and anxious to get away, but I pressed in on him. His pathetic expression haunted me.

"Don't lug that clumsy plant home", I begged. "Let me take it to my apartment near here. It will be perfectly safe".

But Carl turned on me, a peculiarly wild look in his eyes, and drew himself up with all the dignity of his six-feet-eight.

“Don’t interfere, Crale,” he said severely. “I must take my plant with me. Don’t worry about me. Thank you and good night”.

So I left him. “Carl must be beside himself,” I thought resentfully. “He is going too far. This is fanaticism”.

That night the phone rang. It was the excited voice of Kito, Carl’s man-servant. “Come quickly to Mr Brense!” cried the servant. “He is dying and is asking for you, Mr Crale”.

“I’ll be over right away,” I answered.

It was a good forty minutes from my apartment across the George Washington Bridge to the little stone cottage near the palisades, but I managed to have patience and keep my wits clear. Brense had a secret to tell me, I knew, probably the mystery of the moaning lily.

Kito met me at the door, his hands twitching and his voice quavering.

“So glad you come!” he wailed.

“Well, what’s happened?” I asked impatiently. “Accident?”.

“I don’t know”, panted Kito. “When Mr Brense got back from the show, he looked like death. ‘Kito’, says he, ‘go to the butcher without delay and bring me a quart of blood’. As I hurried off, I saw Mr Brense excitedly writing a letter. Well, the butcher thought I was crazy, but I got the blood. Then when I got back to the cottage, Mr Brense put the blood into a long, black vase. Then he took the letter he wrote and stuck it in his bosom. Then he looked coldly at me, sir, and ordered me from the room. When I came in a few minutes later in answer to his call, I found him — but step in, Mr Crale, and see for yourself”.

So I followed Kito into his master's bedroom. There on the table was a tall black vase, and in it towered the moaning lily, while Brense lay prone upon his bed. He had evidently flopped down upon it dressed as ever in his inevitable cape. Alarmed, I went over to him. There was no doubt that the man was dead, for his eyes stared up glassily at the ceiling. I gently closed them. I loosened his cape in front and the letter fell out. The latter was soiled with marks of blood coming obviously from a wound in his left arm. Eagerly I clutched the bit of paper. It was addressed to me, so I tore it open, and with a cold tremor permeating my body, I began to read its contents:

"And so, dear friend," said the letter, "I decided to study that strange carnivorous plant of Brazil, that plant that drags to itself insects or small animals and then sucks the blood out of them, a veritable animal bound to the soil. After I arrived at the spot and began to analyse the strange properties of the growth, I became suddenly inflamed, God help me, with a most odious impulse. I was obsessed. Graft! Graft! The word was forever running through my brain.

*

"I have always loved animals, so I did not have the heart to try my experiment on any one of them. Besides, they might die too soon. But I *must* graft that carnivorous plant on to another thing that was also carnivorous. The idea was burning me up, so I knew then that I would graft it onto myself. I had read of the amazing physical fortitude of certain men who were able to cut off their own limbs to save themselves from death after a poisonous snakebite. So, reasoned I, why should I not be able to endure extreme suffering likewise, for a remarkable cause?

So, with grim determination and with the skill that years of experiment have given me, I grafted a stem of this carnivorous plant to my upper left arm. As the thing bulged rather inconveniently, I was obliged to conceal it from the public's view, so I covered myself with a voluminous black cape which was loose enough to enable the plant to breathe freely. Thus protected from prying eyes, I proceeded to await developments.

Soon, with the accompaniment of a deep, dull ache, the roots began to take hold. The plant was actually going to live! And from then on, I was in the paradoxical state of physical suffering combined with intellectual ecstasy.

Daily, I watched the stout roots spread under my thin transparent skin. They crawled along quite visibly, across my shoulder and under my arm, scrambling outwards like scrawny, greedy fingers. With a twiny, insidious grip, they embraced my left chest, and I knew positively that when they clutched at my lungs or heart, I would die. But I did not care. All I wanted was my new flower, and my only anxiety was that its sprouting stem might not have time to mature into a blossom before my death would end the experiment. But I was allowed to survive, and for that I was exceedingly thankful.

Then, just two weeks before I knew the blossom would appear, I returned home, for I had timed the full floescence with the date of the Flower Show.

And how zealously I watched my treasure unfold! The original flower resembled a lily somewhat, so I was not surprised at the new lily that finally materialised. But I did wince when I discovered that

the opening of the lily was a perfect replica of a boneless human mouth. For months, I had moaned and groaned when no one was near, so it was only logical that the new flower should reflect in substance my most materially active organ. And there was the amazing carmine of the lips and the actual tongue bursting from the centre! I was thrilled beyond measure!

Then, one day, when the lily trembled and actually moaned, well, my exhilaration knew no bounds. I hadn't expected anything like that! My fondest hopes were realised. I forgot my physical pains and the desperate impulses I had had to sever the growth from my body. Instead, I fondly nourished it and was terribly afraid to transplant the specimen for fear it might die before thousands could see it and gasp at its super-excellence.

But my glory was soon to end, for today, when the bloom was at the apex of its beauty, I realised that my death was imminent, that it was only a matter of a few hours. My glorious parasite had sucked me dry! Also there seemed to be definitely ensuing a certain weakness on the part of the lily. Its fate, of course, was linked with my own. Therefore, I could hardly wait to get home and rejuvenate it.

I quickly procured a quart of blood which I placed in the glass vase. Then I cut the basic stem of the plant from my arm and placed the twig in the vase. I chose glass because I wanted the observer to know that the lily was in blood instead of water. Thus nourished, the flower may last a week or so.

So, my beloved friend, take it back to the show. I want thousands and thousands to behold it and sing its praises. Do not fail me, I beg of you. I am failing fast it is the end”.

Such was Carl's amazing revelation concluding with a pathetic apology for having caused me so much trouble. Trouble indeed! The least I could do now for my dear friend was to loyally carry out his last wish.

So, the next day, with heavy heart, I took the moaning lily back to the Grand Central Palace where I placed it in lone grandeur on a table, its majestic splendour flaring conspicuously from the tall, glass vase.

Heretofore, when the monk held the flower, some trick of ventriloquism had been suspected by some sceptical spectators. But now that the monk was dead, all were convinced that the lily really moaned all by itself. And just as Carl wished, thousands came to gaze upon it, to listen and to wonder.

Then, on the seventh day, the flower began to fade. It shrank rapidly in size and the observers drew close, as usual. Then suddenly, while they were watching, the "red lips" opened wide in one last spasm of life, synchronously emitting an unusually long moan, a miserable sound that could be heard for yards distant. The people recoiled, instantly drew back, frightened of they knew not what, some of the superstitious actually crossing themselves religiously.

Finally, the flower gave one last quiver and collapsed centrally into a crinkling mass of folds, its whole weight sagging down over its stout brown stalk. The miracle was no more. But the fame of Carl Brense and his super-blossom spread all over the globe. But of what avail to him who had perished? The Indian fanaticist walking with bare feet over coals of fire and jagged knives had nothing on *him*, my poor demented friend who had plodded heavily about

through long tortuous months in his stifling black mantle zealously guarding his precious moaning lily.

REFERÊNCIAS

VANNE, Emma. A Sixth Sense. *In: VANNE, Emma et al. Wonder Stories*. New York, USA: Stellar Publishing, July, 1935.

VANNE, Emma. The moaning lily. *In: VANNE, Emma et al. Wonder Stories*. New York, USA: Stellar Publishing, may, 1935.



ENTREVISTA COM FERNANDA TRÍAS

João Pedro Bellas
Marina Pereira Penteadó
Natalia López Rico

João Pedro Bellas é doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é professor de Filosofia do Colégio Pedro II (CP2).

Marina Pereira Penteadó é doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente é professora adjunta do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

Natalia López Rico é doutora em Estudos Latino-Americanos pela Universidad de Chile. Atualmente é pesquisadora associada do Instituto de Investigación en Ciencias Sociales (ICSO) da Universidad Diego Portales (UDP) e professora da mesma universidade.



Fernanda Trías (Montevideu, Uruguai, 1976) é escritora, tradutora e professora de criação literária. Autora dos romances *Cuaderno para un solo ojo*, *La azotea* e *La ciudad invencible*, e do livro de contos *No soñarás flores*. É reconhecida como uma das escritoras mais influentes da literatura contemporânea; sua obra foi traduzida para mais de quinze idiomas. Obteve a bolsa Unesco-Aschberg (França 2004), o Prêmio Fundação BankBoston para a Cultura Nacional (Uruguai 2006) e o prêmio SEGIB-Eñe-Casa de Velázquez (2017). Seu último romance, *Gosma Rosa* (2021), recebeu o prestigioso prêmio Sor Juana Inés de la Cruz, concedido pela Feira Internacional do Livro de Guadalajara, o Prêmio Nacional de Literatura do Uruguai e o Prêmio Bartolomé Hidalgo. Atualmente vive em Bogotá, Colômbia, e é professora-pesquisadora do Mestrado em Escrita Criativa do Instituto Caro y Cuervo.

P.: Nos últimos anos, a literatura de forma geral, e a América Latina em particular, parece ter assumido um compromisso em destronar o governo soberano do antropos, abrindo espaço para outras vozes e agências não humanas (como Carola Saavedra em *O manto da noite*, Edmundo Paz Soldán em *La mirada de las plantas*, ou Giovanna Rivero em alguns de seus contos, para citar alguns). Quais você considera que são os alcances e limites da literatura nesse esforço de ressignificar as agências e vozes humanas e não humanas?

R.: Tenho muito interesse nisso, e é algo em que tenho trabalhado desde que terminei *Gosma Rosa* e comecei o romance que estou atualmente desenvolvendo (que será lançado em 2025). Acredito que a resposta à pergunta está na própria escrita. Essa escrita descentralizada, que desloca o seu centro das formas

* Foto: Fernanda Trías por Fernanda Montoro

humanas e hegemônicas de pensar para outras subjetividades, também se posiciona em um lugar diferente de onde pensar a escrita. Da certeza e domínio da palavra à hesitação e busca. “Dominar” a sua arte, saber exatamente “onde se quer chegar”, antes mesmo de começar a escrever, a racionalidade e a clareza na argumentação, etc., são todas ideias enraizadas em uma forma de compreender o mundo e a literatura. Eu penso nisso mais como uma tentativa, uma abordagem. O exercício de buscar essa linguagem. Logo, não me preocupo que isso seja um artifício e que existam limites óbvios. Como diz Patrícia Vieira, não podemos escrever a linguagem das plantas, mas podemos buscar uma subjetividade supra-humana.

P.: Em uma entrevista recente ao *El País*, ao comentar sobre *Gosma rosa*, você afirmou que, antes mesmo da pandemia de Covid-19, já possuía um sentimento apocalíptico a respeito do relacionamento da espécie humana com a natureza, que parece caminhar para uma catástrofe irreversível. De que modo a ficção distópica pode nos ajudar a ao menos compreender esse potencial destrutivo que temos, em especial em um mundo no qual fica cada vez mais difícil lidar com uma postura anticientífica de grande parte da população?

R.: Não sei, porque as ecodistopias já existiam antes mesmo do problema das mudanças climáticas e da destruição ambiental se tornarem tão urgentes e óbvios como são hoje, e isso não fez com que surgissem mais discussões sobre o assunto. Ursula K. Le Guin, em *O nome do mundo é floresta*, fala sobre um planeta colonizado por humanos que precisam extrair madeira de lá, uma vez que não sobrou uma única árvore

na Terra. No entanto, parece que este tipo de FC não diz muito ao leitor comum, pois o espaço sideral e a colonização de planetas soam como algo muito distante. Enquanto em *Gosma Rosa*, sempre me interessei em construir um mundo muito parecido e até mais arcaico que o atual. A sensação temporal que eu tinha era a de estar imersa em um sonho, quando tudo é como sempre, mas levemente diferente. Talvez desta forma o conflito parecesse mais próximo, mais perturbador. No entanto, a questão de saber se a literatura é útil para alguma coisa é uma discussão eterna e um paradoxo em si. Acho que não há resposta. Vai ajudar de alguma forma a situação atual? Não. Mas serve para algo? Sim. Acredito que o simples fato de tornar visível certos desconfortos já tem valor por si só. Sempre me pareceu suspeito que, em meio a uma tremenda crise ambiental, tão poucos escritores escrevessem sobre o assunto.

P.: Uma característica marcante de *Gosma Rosa* é o foco muito forte nos afetos e nas relações humanas em detrimento de explicações detalhadas sobre a doença e a pandemia retratadas. Essa decisão narrativa deu-se em função da observação de uma frieza nas relações humanas no mundo contemporâneo? Do ponto de vista da distopia, como essa escolha se relaciona ao cenário de possível tragédia ambiental do qual nos aproximamos?

R.: Trata-se mais do meu interesse pessoal e de certos temas ou obsessões que me acompanham ao longo da vida. Construir um mundo distópico é muito divertido para o escritor. Utiliza-se muito a imaginação, há uma sensação de jogo que é

estimulante, mas, no final das contas, não é o que mais me interessa. Eu queria pensar em como essa catástrofe poderia afetar as vidas de pessoas comuns, como os afetos poderiam se transformar, que papel a memória teria tanto como resgate de um passado perdido quanto como testemunho de um presente radicalmente modificado. Diante da crise, como reagimos? Penso que tem de tudo: tem frieza e egocentrismo recalcitrante, mas também tem solidariedade e gestos humanos que comovem. No final, a pandemia veio para me mostrar até que ponto minha intuição estava certa ou não. Não imaginei que teria uma demonstração tão próxima.

P.: Sendo o Uruguai um dos líderes na produção de carne no mundo, a ideia de uma distopia chamada *Gosma Rosa* é bastante peculiar. Você poderia comentar sobre a escolha do título.

R.: Desde o início do manuscrito eu sabia que ele se chamaria *Gosma Rosa*, embora não tivesse nem remotamente o enredo do romance. Mas havia esse conceito e essa imagem muito presentes. Eu havia descoberto a existência desse subproduto de carne e a polêmica em torno dele, que surgiu nos EUA em 2008, enquanto fazia traduções médicas para o Departamento de Saúde da Califórnia, e desde que li sobre isso (um resíduo que se torna lucrativo, o sonho capitalista) soube que havia algo que eu queria explorar, embora não tivesse certeza de como. E sim, depois fui ligando os pontos e pensei no meu país, que é o país com mais cabeças de gado por habitante do mundo, e lembrei do histórico matadouro/frigorífico que enriqueceu o Uruguai durante a Segunda Guerra Mundial exportando carne

enlatada para os soldados aliados. Foi aí que entendi que mexer com a carne era mexer com a identidade nacional. No entanto, doa a quem doer, a produção de carne é prejudicial ao meio ambiente e uma fonte infinita de sofrimento.

P.: Você mencionou em outras entrevistas que pensava em Montevideú enquanto escrevia *Gosma rosa*, ainda que em momento algum a cidade seja nomeada explicitamente na obra. É muito peculiar a forma como os personagens se relacionam com o local. Sabemos que uma tragédia ambiental está em curso, mas a mãe não quer abandonar o bairro decadente onde vive, e a própria filha, apesar de ter dinheiro suficiente para escapar, se mostra contrária a abandonar a cidade. Poderia explicar essa relação topofílica dos personagens com a cidade em ruínas?

R.: Os montevidéanos podem identificar muito rápido a cidade descrita em *Gosma rosa* porque, embora eu tenha mudado os nomes e descrito a cidade como era em minha infância, nos anos 1980, ambas são muito parecidas. Inclusive, é possível reconstruir os passos da protagonista desde o Hospital das Clínicas até a Cidade Velha, identificando praças e lugares. Quando ocorrem desastres, as pessoas não respondem da mesma maneira. Não é fácil deixar para trás tudo o que se construiu ao longo de uma vida, e nem todos têm o privilégio de assim fazê-lo. Esse é o caso dos que não querem, porque, ao abandonar o seu lugar, não abandona apenas bens materiais, abandona parte de sua identidade. Se torna o exilado, o migrante, o refugiado, o estrangeiro, e isso traz suas próprias dores. Já falei muito de Chernobyl. Talvez não haja exemplo

mais extremo que esse: os anciãos recusando-se a deixarem suas pequenas casas. Mas há pouco tempo segui de perto o caso do vulcão de Grindavík, na Islândia. Ainda sabendo que há magma debaixo de seus pés e que a terra pode se abrir a qualquer momento e inesperadamente, muitas pessoas seguiram vivendo no povoado, foi preciso evacuá-las a força; insistiram repetidamente que as permitissem voltar para suas casas. É algo da natureza humana.

P.: Em *Gosma rosa* é visível o protagonismo de uma rede de cuidados realizados por mulheres que vão além do cuidado habitual exercido pela mãe biológica. De fato, o vínculo das mães biológicas com seus respectivos filhos/as se revela, no romance, mais problemático do que, por exemplo, o de personagens como a protagonista ou Delfa com as pessoas sob seus cuidados, sugerindo de certo modo aquela ideia de Donna Haraway de que deveriam engendrar parentescos e não filhos/as. Como o seu romance reflete sobre esses vínculos e cuidados em um mundo cada vez mais líquido, onde as coesões sociais tradicionais, como a família e o lugar nela ocupado pela mulher, são ressignificadas e ganham outro peso?

R.: Sim, exatamente, essa ideia de Donna Haraway, para mim, encapsula a verdadeira esperança. Os vínculos interpessoais são cruzados pelas mesmas ideias capitalistas e de consumo que todo o resto, e isso contribui com o desmoronamento do tecido social. É preciso repensar o conceito de família e estendê-lo não apenas a outras pessoas (filhxs etc.) mas também a outros seres vivos.

P.: Em seus romances anteriores, *La azotea* e *La ciudad invencible*, você desenvolve tramas marcadas por ambientes opressivos e violências implícitas e explícitas que impactam especialmente a vida das mulheres e protagonistas. De que modo *Gosma rosa* é outro desdobramento dessas tramas e figuras ou como o seu último romance dialoga com os anteriores?

R.: Vejo uma continuidade entre esses livros, ou ao menos assim me parece, pois sigo trabalhando com muitos dos mesmos materiais, mas por outros ângulos e incluindo outras perspectivas. Sim, é correto afirmar que *La azotea* trata sobre o pai e *Gosma rosa* sobre maternidades, mas outros temas são recorrentes e muito importantes: o medo, a ameaça de um exterior hostil, a busca por refúgio nos afetos e o núcleo familiar que se desmorona e, claro, o confinamento. E, no que diz respeito a *La ciudad invencible*, que é distinta por se tratar de um romance de autoficção, não apenas persistem as ameaças externas, mas a memória cumpre um importante papel na construção do “eu”. Quem sou e o que permanece de mim em circunstâncias terríveis? Como me reconstruo? Então, *Gosma rosa* segue dialogando com tudo isso e entra em outras zonas de cuidado mais amplas, a família escolhida e o meio ambiente.

P.: É notável a maneira como *Gosma rosa* cria atmosferas ou ambientes muito determinados por fenômenos climáticos como o vento e a névoa. Porém, estes fenômenos parecem atuar de modo inverso ao esperado. A névoa, por exemplo, opera não como um fenômeno que antecipa a ameaça, mas mais como um elemento protetor. Poderia comentar como

concebeu a atuação destes fenômenos na trama e na forma de seu romance?

R.: Sim, porque as ecodistopias e o ecoterror típicos, seja no cinema ou na literatura, insistem na dicotomia Homem x Natureza, o que não me interessa. A natureza como algo maléfico que se volta contra o homem e o ataca ou o subjuga. E assim se constrói esse imaginário coletivo de “nós”, por um lado, e a “natureza” por outro. Uma falsa dicotomia. Porque o certo é que nós *somos* natureza, e os diversos ecossistemas necessitam uns dos outros para sobreviverem. Os fenômenos climáticos se autorregulam, são completamente indiferentes às necessidades de nossa espécie, não nos atacam e nem nos protegem. O ser humano é a única espécie que, crendo-se separada, investe contra o seu próprio habitat e, conseqüentemente, contra si mesmo. O importante é pensar maneiras de conviver em harmonia.

P.: Em 2022, seu romance foi traduzido para o português por Ellen Maria Vasconcellos e publicado pela editora Moinhos como *Gosma rosa*. Para um/a leitor/a brasileiro/a, é curioso como o Brasil aparece como um possível lugar de salvação ou escape, ainda que, no fim, esta seja uma falsa saída. Essa referência geográfica se deve apenas à proximidade espacial ou há algo mais na escolha do Brasil como possível destino de salvação/condenação?

R.: Me causou muita surpresa quando cheguei no Brasil e, claro, todos me perguntavam por que havia escolhido o Brasil como horizonte de salvação. Os brasileiros com quem falei não se identificavam (risos). Mas não foi apenas questão de

proximidade geográfica, mas por tudo o que o Brasil simbolizava para uma uruguaia nascida nos anos 1970. Como disse meu amigo, o escritor Ricardo Strafacce, sobre a China, o chinês significa “o grandioso e o misterioso”. Posso dizer o mesmo sobre o Brasil, esse lugar inabarcável, misterioso, fascinante, que, diferentemente da idiosincrasia uruguaia, transmite uma sensação de grande vitalidade. Eu cresci à sombra dessa grandeza - o grandioso e o misterioso -, o completo oposto de minha cidade.



ENTREVISTA CON FERNANDA TRÍAS

João Pedro Bellas
Marina Pereira Penteadó
Natalia López Rico

João Pedro Bellas es doctor en Estudios de Literatura por la Universidade Federal Fluminense. Actualmente es profesor de Filosofía en el Colégio Pedro II (CP2).

Marina Pereira Penteadó es doctora en Estudios de Literatura por la Universidade Federal Fluminense. Actualmente es profesora adjunta del Instituto de Letras y Artes en la Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

Natalia López Rico es Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Actualmente es investigadora asociada del Instituto de Investigación en Ciencias Sociales (ICSO) de la Universidad Diego Portales (UDP) y profesora en la misma universidad.



Fernanda Trías (Montevideo, Uruguay, 1976) es escritora, traductora y profesora de creación literaria. Autora de las novelas Cuaderno para un solo ojo, La azotea y La ciudad invencible, y del libro de cuentos No soñarás flores. Es reconocida como una de las escritoras más influyentes de las letras contemporáneas, su obra ha sido traducida a más de quince lenguas. Obtuvo la beca Unesco-Aschberg (Francia 2004), el Premio Fundación BankBoston a la Cultura Nacional (Uruguay 2006) y el premio SEGIB-Eñe-Casa de Velázquez (2017). Su última novela, *Mugre Rosa* (2021) fue galardonada con el prestigioso premio Sor Juana Inés de la Cruz otorgado por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, el Premio Nacional de Literatura de Uruguay y el Premio Bartolomé Hidalgo. Actualmente vive en Bogotá y es la profesora-investigadora en la Maestría en Escritura Creativa del Instituto Caro y Cuervo.

P.: En los últimos años la literatura en general, y la latinoamericana en particular, parece tener un compromiso con destronar el gobierno soberano del antropos dando cabida a otras voces y agencias no humanas (como Carolina Saavedra en *O manto da noite*, Edmundo Paz Soldán en *La mirada de las plantas*, o Giovanna Rivero en algunos de sus cuentos, por mencionar algunos). ¿Cuáles consideras que son los alcances y límites de la literatura en este empeño por resignificar las agencias y voces humanas y no humanas?

R.: Me interesa mucho, y es algo en lo que he estado trabajando desde que terminé *Mugre rosa* y comencé la novela que tengo actualmente en proceso (saldrá en 2025). Creo que la respuesta a la pregunta es la escritura misma. Esta escritura descentralizada, que desplaza su centro de la manera de pensar

* Foto: Fernanda Trías por Fernanda Montoro

humanas y hegemónicas hacia otras subjetividades, también se ubica en un lugar distinto desde donde pensar la escritura. De la certeza y el dominio de la letra al titubeo y la búsqueda. “Dominar” tu arte, saber exactamente “a donde quieres llegar”, incluso desde antes de empezar a escribir, la racionalidad y claridad en la argumentación, etc., son todas ideas arraigadas a una manera de entender el mundo y la literatura. Yo lo pienso más como un intento *de*, un acercamiento. El ejercicio de buscar ese lenguaje. Luego, no me preocupa que eso sea un artificio y que haya límites obvios. Como dice Patricia Vieira, no podemos escribir el lenguaje *de* las plantas pero sí tender hacia una subjetividad supra-humana.

P.: En una entrevista reciente al periódico *El País*, al comentar sobre *Mugre rosa*, afirmaste que incluso antes de la pandemia del Covid-19 ya tenías un sentimiento apocalíptico frente a la relación de la especie humana con la naturaleza, que parece encaminarse hacia una catástrofe irreversible. ¿De qué modo la ficción distópica puede ayudarnos a, por lo menos, comprender este potencial destructivo que tenemos, especialmente en un mundo en el que cada vez es más difícil lidiar con las posturas anticientíficas de buena parte de la población mundial?

R.: No lo sé, porque las ecodistopías existen incluso desde antes de que el problema del cambio climático y la destrucción medioambiental fueran tan urgentes y obvios como lo son hoy, y eso no ha generado mayor discusión al respecto. Ursula K LeGuin, en *El nombre del mundo es Bosque*, habla de un planeta colonizado por humanos que necesitan extraer de

allí madera pues no ha quedado ni un árbol en la tierra. Pero parece que ese tipo de CF al lector común no le dice mucho porque el espacio exterior y la colonización de planetas le suena a algo muy lejano. Mientras que a mí en *Mugre rosa* siempre me interesó construir un mundo muy similar e incluso más rústico que el actual. La sensación temporal que yo tenía era la de estar inmersa en un sueño, cuando todo es como siempre, pero levemente distinto. Tal vez de esa manera el conflicto se sentiría más cercano, más perturbador. Pero el tema de si la literatura sirve para algo es una discusión eterna y una paradoja en sí misma. Creo que no tiene respuesta. ¿Va a ayudar en algo a la situación actual? No. ¿Pero sirve para algo? Sí. El simple hecho de visibilizar ciertos malestares creo que ya tiene un valor en sí. A mí siempre me pareció sospechoso que en medio de una tremenda crisis ambiental tan pocos escritores estuvieran escribiendo sobre eso.

P.: Una característica notable de *Mugre rosa* es el fuerte enfoque en los afectos y las relaciones humanas en detrimento de explicaciones detalladas sobre la enfermedad y la pandemia representadas. ¿Esta decisión narrativa se tomó debido a la observación de una frialdad en las relaciones humanas en el mundo contemporáneo? Desde el punto de vista de la distopía, ¿cómo se relaciona esta elección con el escenario de una posible tragedia ambiental hacia la cual nos dirigimos?

R.: Se trata más bien de mi interés personal y ciertos temas u obsesiones que me acompañan de toda la vida. Construir un mundo distópico es muy entretenido para el escritor. Se usa mucho la imaginación y hay una sensación de juego que es

estimulante, pero al final de cuentas no es lo que más me interesa. Yo quería pensar cómo esa catástrofe podía afectar las vidas de personas comunes, cómo podrían transformarse los afectos, qué papel tendría la memoria tanto como rescate de un pasado perdido como de testimonio de un presente radicalmente modificado. Ante la crisis, ¿cómo reaccionamos? Creo que hay de todo: hay frialdad y hay egocentrismo recalcitrante, pero también hay solidaridad y hay gestos humanos que conmueven. Al final, la pandemia llegó para demostrarme hasta qué punto mi intuición había dado en el clavo o no. No creí que fuera a tener una demostración tan cercana.

P.: Siendo Uruguay uno de los líderes en la producción de carne en el mundo, la idea de una distopía llamada *Mugre rosa* es bastante peculiar. Podrías comentarnos sobre la elección del título.

R.: Desde el comienzo del manuscrito sabía que iba a llamarse *Mugre rosa*, aunque no tenía ni remotamente la trama de la novela. Pero estaba ese concepto y esa imagen muy presentes. Yo había descubierto la existencia de este subproducto cárnico y de la polémica alrededor, que surgió en EE.UU. en 2008, haciendo traducciones médicas para el Departamento de Salud de California, y desde que leí sobre eso (un deshecho que se vuelve rentable, el sueño capitalista) supe que había algo que quería explorar, aunque no tenía claro cómo. Y sí, luego fui atando cabos y pensé en mi país, que es el país del mundo con más cabezas de ganado por habitante, y recordé el matadero/frigorífico histórico que volvió rico a Uruguay durante la

segunda guerra mundial porque exportaba la carne enlatada a los soldados aliados, y ahí entendí que meterse con la carne era meterse con la identidad nacional. Pero le pese a quien le pese, la producción de carne es nociva para el medioambiente y una fuente infinita de sufrimiento.

P.: Has mencionado en otras entrevistas que pensabas en Montevideo mientras escribías *Mugre rosa*, aunque en ningún momento la ciudad es nombrada explícitamente en la obra. Es muy peculiar la forma en que los personajes se relacionan con ese lugar. Sabemos que hay una tragedia ambiental en curso, pero la madre no quiere abandonar el barrio decadente en el que vive, y la propia hija, a pesar de tener suficiente dinero para escapar, se muestra reacia a abandonar la ciudad. ¿Podrías referirte a esa relación topofílica de los personajes con la ciudad en ruinas?

R.: Los montevideanos pueden identificar muy rápido la ciudad que se describe en *Mugre rosa* porque a pesar de que cambié los nombres y también describí la ciudad tal como era en mi infancia, en los años 80, se parecen mucho. Incluso puedes seguir el recorrido de la protagonista desde el Hospital de Clínicas hasta la Ciudad Vieja e ir identificando plazas y lugares. Cuando hay desastres, no todas las personas reaccionan igual. No es tan fácil dejar todo lo que construiste a lo largo de una vida, y no todo el mundo tiene el privilegio de poder hacerlo. Luego están los que no quieren, porque al abandonar tu lugar no solo abandonas bienes materiales, abandonas parte de tu identidad. Te conviertes en el exiliado, el migrante, el refugiado, el extranjero, y eso tiene sus propios dolores. Ya he hablado

mucho de Chernóbil. Tal vez no haya un ejemplo más extremo que ese: los ancianos negándose a dejar sus pequeñas casas. Pero ahora hace poco estuve siguiendo de cerca el caso del volcán en Grindavik, Islandia. Aun sabiendo que hay magma debajo de sus pies y que la tierra puede abrirse en cualquier momento sin previo aviso, muchas personas han seguido viviendo en el pueblo, han tenido que evacuarlas a la fuerza, han insistido una y otra vez para que se les permita entrar o volver a sus casas. Es algo que está en la naturaleza humana.

P.: En *Mugre rosa* es visible un protagonismo de una cadena de cuidados realizados por mujeres que van más allá del cuidado habitual que ejerce la madre biológica. De hecho, el vínculo de las madres biológicas con sus respectivos hijos/as resulta en la novela más problemático que, por ejemplo, el de personajes como la protagonista o Delfa con las personas bajo su cuidado, sugiriendo de algún modo aquella idea de Donna Haraway de que deberían engendrarse parentescos y no hijos/as. ¿Cómo reflexiona tu novela al respecto de estos vínculos y cuidados en un mundo cada vez más líquido, en el que las cohesiones sociales tradicionales, como la familia y el lugar de la mujer en ella, se resignifican o ganan otro peso?

R.: Sí, exactamente, esa idea de Donna Haraway para mí encapsula la verdadera esperanza. Los vínculos interpersonales están cruzados por las mismas ideas capitalistas y de consumo que todo lo demás, y eso contribuye al desmoronamiento del tejido social. Hay que repensar el concepto de familia y extenderlo no solo a otras personas (niñxs, etc.) sino a otros seres vivos.

P.: En tus anteriores novelas, *La azotea* y *La ciudad invencible*, desenvuelves tramas marcadas por ambientes opresivos y violencias implícitas y explícitas que impactan especialmente en la vida de las mujeres y protagonistas. ¿De qué modo *Mugre rosa* es otro desdoblamiento de esas tramas y figuras o cómo dialoga tu última novela con sus antecesoras?

R.: Veo una línea de continuidad con esos libros, o al menos así lo siento yo, pues sigo trabajando con muchos de los mismos materiales, solo que desde otro ángulo e incluyendo otras aristas. Sí, es cierto que *La azotea* trata sobre el padre y *Mugre rosa* sobre maternidades, pero otros temas reaparecen, entre ellos y muy importantes: el miedo, la amenaza de un afuera hostil, el buscar refugio en los afectos y el núcleo familiar que se desmorona, y por supuesto, el encierro. Y con respecto a *La ciudad invencible*, que es distinta porque es una novela de autoficción, no solo persisten las amenazas externas, sino que la memoria juega un papel importante en la construcción de “yo”. ¿Quién soy y qué permanece de mí en circunstancias terribles? ¿Cómo me reconstruyo? Entonces *Mugre rosa* sigue dialogando con todo eso y se adentra en otras zonas de cuidado más amplias, la familia elegida y el medioambiente.

P.: Es muy llamativa la manera en que *Mugre rosa* crea atmósferas o ambientes muy determinados por fenómenos climáticos como el viento y la niebla. Sin embargo, estos fenómenos parecen actuar de un modo inverso al esperado, la niebla opera, por ejemplo, no como un fenómeno que anticipa la amenaza sino más como un elemento protector.

¿Podrías comentarnos cómo pensaste la actuación de estos fenómenos en la trama y en la forma de tu novela?

R.: Sí, porque las ecodistopías o el ecoterror típicos, ya sea en el cine o en la literatura, insisten sobre la dicotomía Hombre versus Naturaleza, que no me interesa. La naturaleza como algo maléfico que se da vuelta contra el hombre y lo ataca o lo somete. Y así es como se va construyendo ese imaginario colectivo de “nosotros” por un lado, y la “naturaleza” por el otro. Una dicotomía falsa. Porque lo cierto es que nosotros *somos* naturaleza, y los diversos ecosistemas se necesitan mutuamente para sobrevivir. Los fenómenos climáticos se autorregulan, son por completo indiferentes a las necesidades de nuestra especie, ni nos atacan ni nos protegen. El ser humano es la única especie que, creyéndose separada, arremete contra su propio hábitat y en definitiva contra sí mismo. Lo importante es pensar maneras de convivir en armonía.

P.: En 2022, tu novela fue traducida al portugués por Ellen Maria Vasconcellos y publicada por la editorial brasileña Moinhos como *Gosma rosa*. Para un lector/a del Brasil, resulta curioso cómo Brasil aparece como un posible lugar de salvación o escape, aunque se revela al final como una falsa salida. ¿Esta referencia geográfica viene solo de la proximidad espacial o hay algo más en la elección de Brasil como un posible destino para salvarse/condenarse?

R.: Me causó mucha gracia cuando llegué a Brasil y, claro, todo el mundo me preguntaba por qué había elegido Brasil como horizonte de salvación. Los brasileños con los que hablé no se

sentían identificados, jaja. Pero no fue solamente una cuestión de proximidad geográfica sino de todo lo que Brasil simbolizaba para una uruguaya nacida en los años 70. Como dice mi amigo, el escritor Ricardo Strafacce, sobre China, lo chino significa “lo mucho y lo misterioso”. Y yo puedo decir lo mismo de Brasil, ese lugar inabarcable, misterioso, fascinante, que a diferencia de la idiosincrasia uruguaya transmite una sensación de enorme vitalidad. Yo crecí a la sombra de esa mole, “lo mucho y lo misterioso”, todo lo opuesto a cómo se sentía mi ciudad.

 ABUSÕES