



MOVÊNCIAS INTERDISCIPLINARES DA UTOPIA

Reflexos e reflexões do MINUTO 3

Evanir Pavloski (org.)

Texto e Contexto

EDITORA

MOVÊNCIAS
INTERDISCIPLINARES DA UTOPIA

Reflexos e reflexões do MINUTO 3

Evanir Pavloski (org.)

Texto e Contexto

EDITORA

Copyright © 2024 by Evanir Pavloski
Todos os direitos reservados ao organizador.

Capa, projeto gráfico, diagramação e revisão final de edição:
Texto e Contexto.

Esta obra foi publicada com recursos da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, destinados ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

E92 Movências interdisciplinares da Utopia: reflexos e reflexões do
Minuto 3. [livro eletrônico] / Organizado por Evanir Pavloski. Ponta
Grossa: Texto e Contexto, 2024.

190 p.; il.; Ebook PDF Interativo

ISBN: 978-65-6080-048-9

1. Utopia 2. Literatura e Utopia 3. Ensaios. I. Pavloski,
Evanir. II. T.

CDD: 869.4

Ficha Catalográfica Elaborada por Cibele Maria Dias - CRB-8/9427



Texto e Contexto Editora
www.textoecontextoeditora.com.br
contato@textoecontexto.com.br
Tel. (42) 98883-4226

CONSELHO EDITORIAL

Dr^a. Larissa de Cássia Antunes Ribeiro (Unicentro)

Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)

Dr^a. Silvana Oliveira (UEPG)

Doutorando Anderson Pedro Laurindo (UTFPR)

Dr^a. Marly Catarina Soares (UEPG)

Dr^a. Naira de Almeida Nascimento (UTFPR)

Dr^a Letícia Fraga (UEPG)

Dr^a. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Dr. Evanir Pavloski (UEPG)

Dr^a. Eunice de Moraes (UEPG)

Dr^a. Joice Beatriz da Costa (UFFS)

Dr^a. Luana Teixeira Porto (URI)

Dr. César Augusto Queirós (UFAM)

Dr. Valdir Prigol (UFFS)

Dr^a. Clarisse Ismério (URCAMP)

Dr. Nei Alberto Salles Filho (UEPG)

Dr^a Ana Flávia Braun Vieira (UEPG)

Dr. Marcos Pereira dos Santos (UTFPR)

Doutorando Alvaro Daniel Costa (Unioeste)

Apresentação	7
Capítulo I	16
Uma comunidade em constante construção: um breve histórico dos eventos do grupo Literatura & Utopia	
<i>Felipe Benicio ; Elton Furlanetto</i>	
Capítulo II	43
Utopias e distopias nas comunidades imaginadas	
<i>Marcus Vinicius Matias e Fernanda dos Santos</i>	
Capítulo III	60
O horizonte intertextual de Ursula Le Guin em “Aqueles que se afastam de Omelas”	
<i>Evanir Pavloski</i>	
Capítulo IV	82
Utopia e confluência com os bichos em Heliônia Ceres	
<i>Luciano Mendes Duarte Junior e Paulo Petronilio Correia</i>	
Capítulo V	104
Alguns apontamentos sobre o imaginário do fim na Literatura Brasileira Contemporânea	
<i>André Cabral de Almeida Cardozo</i>	
Capítulo VI	126
<i>Climate Change Fiction</i> - A ficção especulativa que vaticina a sorte do nosso planeta	
<i>Sueli Meira Liebig</i>	

Capítulo VII	139
E se as abelhas desaparecessem - a narrativa distópica de Natalia Borges Polesso	
<i>Felipe Kalinoski Ribas e Gisele de Fátima do Prado</i>	
Capítulo VIII	154
Utopia à beira do abismo - Há utopias possíveis para a segunda metade do século XXI	
<i>Carolina Dantas Figueiredo</i>	
Capítulo IX	173
Entrevistas Utópicas: Vinícius Neves Mariano	
<i>Elton Luiz Aliandro Furlanetto</i>	
Sobre os Autores	186

O termo comunidade recebeu acepções tão diversas ao longo dos séculos quanto os interesses ideológicos, políticos e culturais para os quais ele foi utilizado e (por que não?) instrumentalizado. Nesse *continuum* de apropriações, readequações e tentativas de naturalização do conceito é possível identificar perspectivas isolacionistas, universalistas, progressistas, reacionárias, idílicas e apocalípticas, as quais, ao mesmo tempo em que pluralizam o seu sentido, transformam-no em um grande vazio semântico, delineado genericamente, mas aberto para preenchimento por diferentes discursos.

Assim, o caminho para alguma definição de comunidade que oriente os primeiros passos nesse texto talvez seja o de retroceder para o momento que Italo Calvino certa vez denominou de “a infância das palavras”, quando a objetividade enganosa do significante ainda mantinha alguma precedência sobre a ambiguidade criativa dos signos.

Etimologicamente, o termo deriva do latim *comunitas/comunitatis* que se remete a um grupo de indivíduos que habita o mesmo espaço e compartilha interesses comuns. Ainda que a restrição geográfica e a homogeneização dos anseios possam ser questionadas (especialmente na contemporaneidade) consideremos essa sintética descrição como um marco inicial para nossa breve discussão paratextual.

Se refletirmos sobre a gênese dos agrupamentos humanos, o signo da necessidade se impõe como uma força motriz que naturalizou um impulso gregário da espécie. O instinto de autopreservação comprovou que o isolamento era frequentemente fatal e que a proteção do coletivo, mesmo que limitado a alguns poucos, era determinante para a continuidade de nossa presença no mundo.

Em sua obra *Lendo imagens*, Alberto Manguel poeticamente analisa as pinturas rupestres como os primeiros indícios registrados da nossa própria humanidade:

Antes de figuras de antílopes e de mamutes, de homens a correr e de mulheres férteis, riscamos traços ou estampamos a palma das mãos nas paredes de nossas cavernas para assinalar nossa presença, para preencher um espaço vazio, para comunicar uma memória ou um aviso, para sermos humanos pela primeira vez.¹

Esse registro-herança de nossos antepassados desvela não apenas um esforço por compreender a realidade, mas também o desejo de ação sobre ela, gravando no presente de sua escritura uma possibilidade incerta de comunicação com um futuro ainda mais incerto.

Em um momento no qual o suposto domínio da natureza ainda estava distante e as necessidades básicas ditavam o cotidiano, a convivência fortalecia a possibilidade de sobrevivência.

Apenas estar no mundo não parece, contudo, ser condizente com a permanente busca humana por melhores condições de vida e que por muito tempo encontrou no nomadismo a sua resposta. A partir do período neolítico, a adoção do sedentarismo e o desenvolvimento da agricultura trouxeram uma nova perspectiva de existência, que agora se centrava em um espaço específico a ser habitado e compartilhado com outros integrantes do grupo. O conceito de comunidade só começa a encontrar algum delineamento quando os indivíduos passam a reconhecer a importância e os desafios que se escondem no uso pragmático dos verbos habitar e compartilhar. Retomando a proposta anterior de definição de comunidade, pode ser a partir desse momento na história que a expressão interesses comuns passa a substituir necessidades comuns. E se realidade externa se transforma, o ato de significá-la também deve se transformar. Sobreviver ainda é imperativo, mas fabular começa a se tornar indispensável. As comunidades se tornam a referência para processos de representação que, para além da percepção e compreensão sempre limitadas do mundo, criam narrativas para registrar e transmitir suas crenças, seus temores e suas esperanças. Os mitos ganham forma e se tornam a substância que vai, em muitos casos, manter o corpo social unido por meio da atribuição de identidades, destinos e devoções.

1. MANGUEL, Alberto. Lendo imagens. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

Antes do despontar da síntese épica, num período pré-histórico, essas formas narrativas-ritualísticas, lendárias e imaginativas -, numa correspondência com a pintura rupestre, mantinham uma ligação mágica com a vida, equivalente àquela que fazia dos traços essenciais dos desenhos das cavernas uma forma de aprisionamento da caça real.²

Nesse desenvolvimento de uma consciência social, uma tendência começa a se destacar enquanto processo de sublimação de modelos comuns que, mesmo restritos a esferas míticas e transcendentais, povoam os imaginários coletivos. O utopismo acompanha a formação e a evolução das comunidades históricas, seja como princípio teleológico seja como promessa de uma existência bem aventurada em outro plano. Teixeira Coelho (1985) defende que as utopias contribuíram para a formação da própria inventividade humana e sua insistência quase patológica em preservar o que convencionamos chamar de esperança.

Com a inexorável passagem do tempo e a paulatina transformação dos grupos sociais, o utopismo transcende raízes puramente mítico-religiosas e se inscreve nas esferas da epopéia (Homero), da poesia (Hesíodo, Virgílio, Ovídio) e da filosofia (Platão), enquanto comunidades ideais de permanência, de retorno ou de reorganização. As estruturas sociais se tornam de forma cada vez mais abrangente temáticas para o pensamento e o devaneio dos sujeitos.

Se, por um lado, o teocentrismo medieval reinscreveu, em grande medida, a imaginação utópica para o âmbito do misticismo, por outro, certas figurações idílicas como, por exemplo, a Cocanha (em suas diferentes expressões culturais) demonstra a permanência do ideal de um lugar mais benevolente do que a áspera realidade.

É apenas no século XVI, impulsionada pela agitação da Renascença, que a utopia alcança a sua formalização literária e o direito ao seu próprio nome. Sob a pena de Thomas More surge a figuração de uma ilha nos mares do sul, cujo modelo social serviria de referência para emulações e críticas pelos mais de cinco séculos seguintes.

2. MOTTA, Sérgio Vicente. O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

Entretanto, essa obra não se coadunava mais com as propostas escapistas que a antecederam. A comunidade imaginada pelo estadista britânico era muito mais um parâmetro de desvelamento das imperfeições do tempo presente que deveriam ser atacadas do que um refúgio hipostasiado. A mudança se torna uma nova necessidade básica de um novo tipo de consciência que se revelava: apenas sobreviver não era mais suficiente. Não bastava mais sonhar. Tornava-se imperativo transformar. O nascimento de uma nova forma de utopia é também o nascimento de um novo tipo de sujeito, que ao longo de seu desenvolvimento começa a compreender seu papel como agente da história e não apenas como sua testemunha impassível.

Mas não seria a criação utópica apenas uma projeção idealizada de cunho individual e subjetivo?

Contrariamente àquilo que insistem em divulgar os defensores do realismo responsável - cuja única realização, além da demagogia, é a defesa da estagnação - a imaginação utópica não é delirante, nem fantástica. Ela parte, sim, de fatores subjetivos produzidos, num primeiro momento, apenas no âmbito do indivíduo. Mas, a seguir, ela se nutre dos fatores objetivos produzidos pela tendência social da época, guia-se pelas possibilidades objetivas e reais do instante, que funcionam como elementos mediadores no processo de passagem para o diferente a existir amanhã.³ (Coelho, 1985, p.)

De certa forma, a criação utópica é como a mão registrada na caverna mencionada por Manguel: um ato individual e essencialmente humano, que, justamente por isso, representa toda uma coletividade. Os sujeitos e as subjetividades são obviamente diferentes, mas o desejo de uma vida menos injusta nos reúne em um mesmo lugar, que se não é simples e unicamente de espaço, é também de fala e de sonho. Como sintetiza Ruth Levitas (2010) o desejo por uma forma melhor subjaz ao impulso utópico.

Também de maneira similar à pintura rupestre, a utopia é um recado para o futuro, uma aspiração prematura que não encontra muitas possibilidades de realização em seu momento de idealização. Ou, como

3. COELHO, Teixeira. O que é Utopia? São Paulo: Brasiliense, 1985

caracterizava Luigi Firpo (2005), uma mensagem em uma garrafa lançada nas águas do tempo.

Ao longo dos séculos seguintes à criação de More, os desejos e as mensagens utópicas se transformaram, acompanhando as transformações socioculturais e os avanços técnico-científicos. De monastérios isolados a cidades subterrâneas, o utopismo encontrava sua morada enquanto a própria concepção de comunidade era constantemente renovada

Então, uma mudança mais drástica toma lugar ainda na era oitocentista. A perspectiva com a qual se pensava o idealismo utópico sofre uma alteração radical e a esperança perde lugar para a consternação. As distopias surgem como as faces modernas da problematização social e se tornam extremamente influentes na arte e no pensamento do século XX. Se a voz subjetiva do utopista representava alguns dos sonhos coletivos, a visão tétrica do distopista aglutina uma parte de nossos temores. Nas produções distópicas, são nossos medos que nos unem. Nos universos de Jack London a Kazuo Ishiguro, a idealização social se tornou um espaço inóspito, no qual a harmonia é substituída pela homogenia e a liberdade relativa pelo controle quase absoluto. Em algumas obras, os próprios limites entre idílio e pesadelo são desconstruídos, deixando ao mesmo tempo um sentimento de urgência pela ação e uma sensação de desconfiança para com nossos desejos.

Os eventos históricos dos últimos dois séculos explicam até certo ponto a ascensão das distopias na produção literária e no pensamento social. Duas guerras mundiais, a emergência de ditaduras e regimes totalitários; o patriarcalismo violento; a instrumentalização da ciência e da tecnologia para o controle populacional e o genocídio são algumas das sombras de nosso passado que tornam os textos distópicos ainda mais lúgubres.

Além disso, a superpopulação e a iminente mudança climática colocam em dúvida a permanência de nossa espécie neste planeta, o que produz cenários e projeções cada vez mais apocalípticas e cada vez mais precisas.

É como se mão gravada na parede e semelhante à utopia em tantos aspectos, tivesse se tornado um pedido de ajuda ou um sinal para que sejam interrompidas tendências e práticas sociais que podem impedir a continuidade de nossas comunidades. A mensagem na garrafa se converteu

em um pedido de socorro para o futuro. Nesse contexto, é como se retornássemos para o período no qual a sobrevivência era a necessidade que agrupou os seres humanos pela primeira vez. Se for de nosso interesse comum que continuemos a habitar algum espaço, precisamos mais do que nunca ressignificar o conceito de compartilhar.

É evidente que políticas públicas e ações práticas da sociedade civil são mais urgentes do que figurações e projeções imaginativas de como o futuro pode vir a ser. Entretanto, essas produções podem ser o ponto de partida para ações efetivas na busca por transformar o real, sejam elas movidas pela esperança ou pelo temor.

O abismo entre literatura e história, entre o acontecimento estético e o histórico, faz-se superável quando a história da literatura não se limita simplesmente a, mais uma vez, descrever o processo da história geral conforme esse processo se delineia em suas obras, mas quando, no curso da evolução literária, ela revela aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais⁴ (Jauss, 1994, p. 56).

Foi justamente o desejo de aproximar as esferas estéticas e éticas que impulsionou a organização do MINUTO III – Movências Interdisciplinares da Utopia, em 2023, com o tema “Comunidades reais, comunidades imaginadas, comunidades possíveis”, no qual se inscrevem as discussões dessa breve preleção. Os três dias do evento foram preenchidos por minicursos, palestras, conferências e simpósios em que foram tratadas questões que problematizam e ameaçam nossa vida em sociedade e que estão parcialmente apresentadas neste livro. Como o nome do congresso já permite entender, as reflexões não se restringiram aos estudos literários, englobando diferentes áreas do pensamento, de forma inter e transdisciplinar. Tal característica ficará ainda mais clara ao longo da apresentação de cada capítulo que compõe esta obra.

Intitulado “Uma comunidade em constante construção” e assinado por Felipe Benício e Elton Furlanetto, o primeiro capítulo da obra traz um

4. JAUSS, H. R. A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária. São Paulo: Ática, 1994.

panorama das atividades do grupo Literatura e utopia em seus mais de 20 anos de existência, O texto relata as diversas atividades do grupo, especialmente os eventos acadêmico-científico organizados por seus membros, sendo o MINUTO III aquele que consolidou o caráter interinstitucional e itinerante dos colóquios e congressos promovidos. O capítulo enfatiza não apenas a longevidade do grupo, mas também a sua adaptação aos novos contextos e desafios histórico-sociais que permeiam os estudos da utopia.

De autoria de Marcus Vinicius Matias e Maria Fernanda S. dos Santos, o segundo texto desta obra, intitulado “Utopias e distopias nas comunidades imaginadas”, versa sobre as comunidades imaginadas que, sob o signo da tecnologia, flertam com os limites da utopia e da distopia por meio de uma estética futurista ou retrofuturista. O autor e a autora analisam primeiramente as fotografias e os textos criados com o auxílio da inteligência artificial, obras que formaram a exposição do artista brasileiro Christus Nóbrega; e, num segundo momento, discutem aspectos da série televisiva *Andor*, criada por Tony Gilroy e lançada em 2022.

No capítulo “O horizonte intertextual de Ursula Le Guin em ‘Aqueles que se afastam de Omelas’”, de minha autoria, o conto referencial da escritora estadunidense é abordado a partir de seus elementos intertextuais, os quais caracterizam a narrativa não apenas como um tributo, por vezes crítico, a obras importantes da literatura, mas também um texto problematizador de certos modos de pensamento e representação que fazem parte dessa tradição. Ao figurar a aparentemente paradoxal comunidade imaginada de Omelas, Le Guin demonstra como as fronteira que separam o idílio do pesadelo social são sempre muito instáveis.

O capítulo seguinte foi escrito por Luciano Mendes Duarte Junior e Paulo Ptronilio Correia e tem como título “Utopia e confluência com os bichos em Heliônia Ceres”. Neste texto, o autor analisa o conto “Olhos de besouro”, publicado pela escritora alagoana na coletânea de mesmo nome em 1998. A abordagem analítica prioriza o tangenciamento das esferas da animalidade e da humanidade na obra de Ceres. Segundo o autor, a narrativa central do *corpus* e de outros textos referenciados demonstram uma dimensão retórica da escritora que, por meio do uso do fantástico, defende o reconhecimento e a valorização da animalidade inerente dos sujeitos como forma de repensar a relação humana como os outros seres do planeta.

Em “Alguns apontamentos sobre o imaginário do fim na literatura brasileira contemporânea”, André Cabral de Almeida Cardozo discorre sobre a profusão de narrativas distópicas e pós-apocalípticas nos últimos anos de nossa história literária. A partir da referência a obras referenciais de língua inglesa, o autor delinea algumas particularidades da produção contemporânea da chamada literatura do fim em comparação com versões mais hegemônicas. Em sua análise, André Cardozo reflete sobre a aparente inviabilidade de essas narrativas projetarem futuros radicalmente diferentes do presente, o que seria um resultado da dívida histórica da sociedade brasileira com um passado ainda mal resolvido.

Sueli Meira Liebig assina o capítulo “*Climate Change Fiction - A ficção especulativa que vaticina a sorte do nosso planeta*”, no qual é abordado um gênero em evidente expansão na ficção mundial desde meados do século XX, especialmente na literatura anglófona. Segundo a autora, o chamado romance de mudanças climáticas (*cli-fi - Climate Fiction*) tem sua expansão em concomitância com os recorrentes alertas de cientistas sobre os resultados catastróficos da ação dos seres humanos sobre o meio ambiente. Por meio de sua análise, Sueli Liebig objetiva discutir o potencial do gênero de mudar formas de conscientizar os leitores e promover mudanças de comportamentos para o emergencial combate às mudanças do clima global.

O capítulo seguinte se intitula “E se as abelhas desaparecessem - a narrativa distópica de Natalia Borges Polesso”, escrito por Felipe Kalinoski Ribas e Gisele de Fátima do Prado. No texto, o autor e a autora abordam também as ameaças das alterações climáticas tematizadas pelo gênero *cli-fi* em geral e no romance distópico da escritora gaúcha em específico. Por meio da análise da obra, Felipe e Gisele discutem o efeito extremamente danoso do uso descontrolado de pesticidas na agricultura para o equilíbrio ecológico do planeta. Nesse sentido, o colapso mundial figurado na narrativa de Natália Polesso projeta de forma crítica e inquietante o apocalíptico destino da humanidade se ações de preservação da natureza e de controle na utilização de agrotóxicos não sejam tomadas urgentemente.

Carolina Dantas Figueiredo é a autora do penúltimo capítulo do livro, cujo título é “Utopia à beira do abismo - Há utopias possíveis para a segunda metade do século XXI”. Em seu texto, a autora discute o impulso humano de imaginar o futuro não apenas de si mesmo, mas da coletividade.

de na qual se insere. Carolina desenvolve um percurso analítico diacrônico de exercícios prospectivos e momentos emblemáticos da futurologia, inevitavelmente refletindo sobre a importância do utopismo e da literatura utópica no processo histórico. A autora também discorre sobre as profundas transformações tecnológicas nos séculos XX e XXI, considerando seus impactos sobre as percepções do presente e as projeções de comunidades futuras possíveis.

A obra aqui apresentada se encerra com uma entrevista com o escritor mineiro Vinícius Neves Mariano. Nessa conversa conduzida por Elton Furlanetto, o autor de *Empate* (2015) e *Velho demais para morrer* (2020) fala sobre sua formação como leitor, seus primeiros passos na escrita ficcional, seus métodos composicionais, o mercado editorial brasileiro, seus próximos projetos e os aspectos utópicos e distópicos em seus textos. Vinicius Mariano ainda fala sobre sua necessidade em discutir o presente e como esse processo o leva também a transitar frequentemente pelo passado e pelo futuro. Com essa entrevista, este livro garante o espaço para um dos pólos da comunicação literária, que antes da recepção crítica analisa as encruzilhadas atuais e imagina caminhos mais iluminados ou mais sombrios para o que ainda nos espera.

Mais do que um ensaio especulativo de futurologia, a leitura desse livro deve sugerir uma pergunta que se mantém continuamente ressoando: a utopia é ainda possível? Se o fim está sempre tão próximo, ainda é viável imaginar um passo adiante e conceber outra forma de comunidade, se não perfeita, pelo menos um pouco menos imperfeita? Se a necessidade e o desejo pela sobrevivência foram forças motrizes para a formação das comunidades humanas ancestrais, talvez sejam elas mesmas que podem nos levar para a transformação de nossas sociedades atuais. Imaginar, possibilitar e realizar provavelmente se tornaram os pilares do utopismo que ainda resistem ao desmoronamento do mundo. Isso não quer dizer que a pergunta pára de reverberar com o fechamento desta obra. E não deve parar. A utopia sempre foi movida pelo incômodo com o presente. E espero que esse seja o legado dos textos aqui reunidos. E que descendam deles possibilidades reais, imaginadas e possíveis de ação. Enquanto ainda há tempo.

Boa leitura!

Uma comunidade em constante construção: um breve histórico dos eventos do grupo Literatura & Utopia

Felipe Benicio

Elton Furlanetto

“Um grupo que foi e continua sendo muito mais do que uma mera somatória de investigações individuais, para se constituir, por mais de duas décadas, em lugar comum e espaço de convivência para todas e todos seus integrantes e colaboradoras/es. Um grupo que encontra nas suas próprias reinvenções as estratégias para seguir pensando o tempo presente, e os passados, e o futuro, para continuar resistindo, para apontar, uma e muitas vezes, a urgência e a necessidade de evocar utopias”
— Ildney Cavalcanti e Alfredo Cordiviola

Literatura & Utopia: fundação e primeiros diálogos

No ano em que o congresso Movências Interdisciplinares da Utopia (MINUTO), em sua terceira edição, elege como tema as “comunidades reais, comunidades imaginadas, comunidades possíveis”, parece ser esta uma ocasião mais do que propícia para emprendermos uma visada retrospectiva dos eventos já realizados pelo grupo de pesquisa Literatura & Utopia¹ em suas pouco mais de duas décadas de existência. Tal empreendimento visa não apenas registrar um filão da história desse grupo, mas, ao fazê-lo, enseja percorrer uma linha do tempo que se estende de 2009 a 2023. É nosso objetivo, também, salientar os aspectos que fazem desse esforço coletivo para a realização de eventos acadêmicos um gesto, ele mesmo, utópico, que representa a esperança que nos move e que tem nos reunido, ano após ano, em prol e torno dessa comunidade — composta por discentes, docentes, pesquisadores/as, artistas, ativistas e amigos/as — em constante construção.

1. A partir deste ponto, vamos nos referir ao grupo tanto pelo nome por extenso, quanto pela sigla L&U.

A história do grupo Literatura & Utopia começa no ano 2000. De volta à Universidade Federal de Alagoas, após a conclusão de seu doutorado no Reino Unido, a professora Ildney Cavalcanti estabelece contato com o professor Alfredo Cordiviola, da Universidade Federal de Pernambuco, dando início a uma sólida, frutífera e inspiradora parceria, que tem resultado em inúmeras produções, conforme relato por ambos no artigo “Literatura & Utopia, 20 anos: criação, resistência e reinvenção” (Cavalcanti; Cordiviola, 2021).

Para além do pioneirismo que a criação e registro do grupo de pesquisa no diretório do CNPq representa em termos de abertura de novos vieses de investigação acadêmica no Brasil, parece-nos importante chamar atenção para certos traços que, hoje, olhando em retrospecto, apresentam-se como marcantes e simbólicos neste momento de criação do grupo. De um lado, Cavalcanti, com uma pesquisa dando continuidade à sua investigação sobre distopias de autoria feminina escritas em língua inglesa; de outro, Cordiviola, com suas lentes de pesquisa voltadas para os utopismos da e na América Latina. O grupo Literatura & Utopia, desde a sua gênese, apresenta uma vocação interdisciplinar e interinstitucional. Não por acaso, os diálogos e os trânsitos têm sido instrumentos caros ao trabalho do grupo.

E, dentre outras coisas, é nisto que consiste a realização de eventos acadêmicos: proporcionar diálogos e(m) trânsito.

O primeiro desses diálogos foi realizado em 2009, na Universidade Federal de Alagoas, em um primeiro evento de abrangência local promovido pelo Literatura & Utopia. Na ocasião, foram proferidas as palestras “O que há-de ser mundo no ano 3000?”, da professora Fátima Vieira (Universidade do Porto), e “O utopismo português do século XVIII”, do professor Jorge Bastos da Silva (Universidade do Porto), além da apresentação do Projeto Eurotopia 2100, à época, em desenvolvimento na Universidade do Porto. Já em 2013, o L&U promoveu o Simpósio Trânsitos de Gênero na Contemporaneidade: Teorias, Histórias e Utopias, que contou com as palestras “Screening naturecultures: eco/feminism and green film production”, da pesquisadora Joan Haran (University of Cardiff), e “Feminismos e os debates contemporâneos: possibilidades e desafios”, da professora Cláudia Lima Costa (UFSC). Durante o evento, ocorreu também o lançamento do livro *Mulheres e literaturas: cartografias crítico-teóricas*

(Edufal, 2013), organizado por Liane Schneider, Márcia de Almeida, Ana Cecília Acioli Lima e Leila Assumpção Harris.

III Colóquio Literatura & Utopia: Morus 500 anos (2016)

Em 2016, ano em que o livro *Utopia*, de Thomas More, completava 500 anos de sua primeira publicação, os/as membros/as do L&U decidiram pela realização de um colóquio, isto é, um evento de abrangência local que oferecesse um espaço para o incentivo à produção acadêmica, crítica e criativa, bem como para reflexões e diálogos voltados para os utopismos e distopismos da cultura, além de uma ocasião para a divulgação de trabalhos desenvolvidos por integrantes do grupo. Foi nesse momento de organização do colóquio que houve o entendimento de que aquele era, na verdade, o terceiro evento promovido pelo grupo, considerando-se os outros dois realizados anteriormente. Dessa forma, a partir de então, retrospectivamente, e para fins históricos, aqueles eventos de 2009 e 2013 passaram a ser considerados as duas primeiras edições do Colóquio Literatura & Utopia – hoje a atividade mais longeva deste grupo.

Em 2016, o III Colóquio Literatura & Utopia: Morus 500 Anos ocorreu dentro da programação da 9ª Semana de Letras (FALE/UFAL), de 19 a 23 de setembro. O evento contou com uma conferência, intitulada “Cartografias de lugares imaginários: a insularidade nas utopias”, proferida pela professora Ana Claudia Aymoré Martins, o minicurso “Horizontes sombrios: uma introdução à ficção distópica”, ministrado por Felipe Benicio, a mesa-redonda “Utopias e distopias contemporâneas”, da qual participaram a professora Izabel Brandão e os professores Fernando Ayres e Marcus Vinícius Matias (todos/as da UFAL). Além disso, houve também sessões de comunicação oral, exibição de filme, lançamento de livro e a realização do I Concurso Poesia & Utopia.² Embora fosse de abrangência local, o III Colóquio estava inserido em um contexto mais amplo, global, de atividades realizadas por ocasião dos 500 anos de publicação do livro de Thomas More, que incluíram, além de congressos acadêmicos, pu-

2. A programação completa, bem como o texto de apresentação, não apenas deste, mas de todos os eventos organizados pelo grupo Literatura & Utopia, está disponível no site do grupo: <https://www.literaturaeutopia.net/>.

blicações como os dossiês temáticos da revista *Utopian Studies* (*Utopian Studies*, 2016a, 2016b). Embora, como é sabido, a ideia de utopia preexista à obra de More, é a partir do momento em que esta palavra é cunhada pelo chanceler inglês que passamos a possuir um signo que representa, dentre outras coisas, “a expressão do desejo por uma melhor forma de existência” (Levitas, 2001, p. 27).³ O impacto e a relevância do “livrinho de ouro”⁴ de More encontram-se expressos da seguinte forma no texto de apresentação do III Colóquio:

Nos séculos que [se] seguiram [à publicação de *Utopia*], os ecos e desdobramentos, nas literaturas e em outras expressões culturais, decorrentes deste volume marcam constantemente os retornos da utopia, numa dinâmica que suscita o olhar curioso e a atenção por parte de estudiosas/os, pesquisadoras/es e leitoras/es com *backgrounds*, áreas de atuação e interesses variados.

É ainda o livro de More que influencia, nos séculos posteriores à sua publicação, a criação de fóruns, periódicos e grupos de pesquisa, o que atesta a relevância do pensamento e da práxis orientadas a partir da (e/ou em direção à) utopia, este signo que segue vivo, em constante mutação.

Além do aniversário da obra cujo título dá nome ao grupo, o III Colóquio marca também o momento em que o L&U materializa e dá início a novos projetos. A arte produzida para a divulgação do evento, elaborada por Amanda Prado, exhibe o desenho de um dirigível que, olhando em retrospecto, traduz muito bem o desejo de alçar novos voos a que se propunham os/as integrantes do L&U naquele momento (Imagem 1). É no III Colóquio Literatura & Utopia, por exemplo, que acontece a primeira edição do Concurso Poesia & Utopia, que é um forma encontrada pelo grupo para incentivar a produção criativa em interface com os utopismos e distopismos, entendendo a criação poética, ela mesma, como uma forma

3. Cf. Kumar (1987, p. 23-24), Sargent (2010, p. 4).

4. Publicada originalmente em latim, o título completo do livro, servindo-se da verve irônica adotada por Thomas More ao longo de todo o texto, era *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* [Livrinho realmente de ouro, não menos útil que divertido, sobre o melhor estado de uma república que existe na nova ilha Utopia]. Posteriormente, em 1551, a obra foi traduzida para o inglês por Ralph Robinson e passou a ser referida apenas como *Utopia*.

de expressão que tem o poder de catalisar e reelaborar os sonhos e os pesadelos da sociedade,⁵ um traço que, tendo em vista a sua dimensão estética, converte-a em uma potente ferramenta de reflexão.⁶

Imagem 1: Arte de divulgação do III Colóquio Literatura & Utopia



Fonte: Literatura & Utopia

Foi também no III Colóquio que ocorreu o lançamento do livro *Distopia: fragmentos de um céu límpido* (2016), de Tom Moylan, editado por Ildney Cavalcanti e Felipe Benicio, e traduzido por Felipe Benicio, Pedro Fortunato e Tayrone Ibsen. Embora o grupo já tivesse publicado anteriormente duas coletâneas (Cavalcanti; Cordiviola; Santos, 2006; Cavalcanti; Prado, 2011) e um dossiê temático (Leitura, 2003), o livro de Tom Moylan possui um caráter inovador no âmbito das atividades do L&U. Fruto de um trabalho coletivo, o livro é a primeira publicação dedicada exclusivamente ao tema das distopias no Brasil. O desejo de traduzi-lo nasce justamente da observação de uma lacuna no que dizia respeito às teorizações sobre distopia disponíveis em território nacional, e a sua publicação foi uma forma de democratizar o acesso a tais teorias que, em grande me-

5. Lyman Tower Sargent define o utopismo como “os sonhos e pesadelos que dizem respeito à maneira pela qual grupos de pessoas organizam suas vidas e que normalmente vislumbram uma sociedade radicalmente diferente daquela na qual vivem esses/as sonhadores/as” (Sargent, 2010, p. 5, ênfase nossa).

6. A divulgação do resultado dos poemas vencedores desta primeira edição foi feita por meio de uma performance realizada no hall da Faculdade de Letras da qual participaram Arenato Santos, integrante do L&U, Bruno Alves e Rayane Góes, integrantes do Coletivo Volante de Teatro.

didática, ficam restritas aos departamentos de línguas estrangeiras. *Distopia*, portanto, amplia o escopo do diálogo com uma comunidade mais ampla e visa fomentar o amadurecimento crítico de pesquisadores e pesquisadoras interessados nesse tema.

MINUTO 1 e IV Colóquio Literatura & Utopia (2018)

O ano de 2018 representa um novo marco na trajetória do L&U com a realização do primeiro congresso nacional voltado aos estudos das utopias e distopias: o Movências Interdisciplinares da Utopia (abreviado para o acrônimo MINUTO). O evento aconteceu entre os dias 26 e 30 de maio no *campus* da UNIT, instituição de ensino que sediou e atuou na coorganização do evento, juntamente com a UFAL e o Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL). Dentro da programação do MINUTO 1⁷ também ocorreu o IV Colóquio Literatura & Utopia – concomitância vem se repetindo nos MINUTOS posteriores.

Algo que é de suma importância fazer constar nesse breve histórico de eventos do L&U é que, para a sua realização, o MINUTO contou com o apoio de agências de fomento (CAPES e FAPEAL)⁸, as quais, via editais, contribuíram para que fosse possível montar uma programação rica e heterogênea, bem como reunir presencialmente pesquisadoras e pesquisadores, estudantes de graduação e pós-graduação, de diversas regiões do Brasil e do exterior, para um encontro em que o compartilhamento e a produção de conhecimentos somaram-se à consolidação e a construção de laços e parcerias.

O evento buscou ser um momento de partilhas intelectuais, culturais e artísticas, possibilitando a suas/seus participantes a oportunidade de dialogar acerca das várias faces que compõem o amplo fenômeno dos utopismos, em que estão inseridos textos (verbais e não verbais) que acompanham a história da humanidade — desde a Antiguidade — até a

7. Convencionou-se que os sistemas de numeração que identificam a ordem dos eventos seriam: o árabe para o MINUTO e o romano para o Colóquio.

8. Edital FAPEAL nº 01/2018 - Auxílio À Organização de Eventos Científicos (AORC) e Edital CAPES 35/2017 - Programa de Apoio a Eventos no País (PAEP).

contemporaneidade. Porque o escopo dos utopismos abrange uma grande quantidade de áreas de conhecimento, as/os profissionais que participaram do evento tiveram a oportunidade de ter acesso às teorizações sobre os utopismos por meio de conferências, mesas-redondas (que chamamos de painéis), exibição de filme, oficinas etc., que foram proferidas, ministradas ou coordenadas por pesquisadoras/es renomadas/os no âmbito nacional e internacional desse amplo campo de estudos. Além disso, as sessões de comunicação oral serviram como um espaço de diálogo entre pessoas de todo o Brasil.

Fruto de um trabalho coletivo, o evento tinha o objetivo de ser o primeiro fórum em nível nacional com enfoque nos estudos das utopias e distopias, a partir de uma perspectiva interdisciplinar – conforme explicitado desde o seu título. A programação do MINUTO 1 foi composta por conferências, mesas-redondas, minicursos, sessões de comunicação oral e de pôster. A lista de convidadas e convidados do evento incluiu: Alfredo Cordiviola (UFPE), Ana Cláudia Romano Ribeiro (UNIFESP), Edson Luis André de Sousa (UFRGS), Elton Luiz Aliandro Furlanetto (UNINOVE), Fábio Fernandes (PUC/SP), Fátima Vieira (Universidade do Porto), Joan Haran (Cardiff University) e Luciana Calado Deplagne (UFPB). Uma amostra substancial dos conhecimentos veiculados durante MINUTO 1 encontra-se reunida no livro *Trânsitos utópicos* (Cavalcanti; Martins; Matias; Benicio, 2019), primeiro volume da série “Movências da Utopia”, que já conta, até o momento, com quatro títulos publicados.

Além dessas atividades de perfil mais acadêmico, novamente o grupo Literatura & Utopia seguiu apostando na arte como uma forma de reflexão crítica a partir de uma dimensão estética, e assim também fizeram parte da programação a realização do II Concurso Poesia e Utopia; a exibição do filme *Meu corpo é político* (Alice Riff, 2017), mediado pela profa. Ana Claudia Aymoré Martins; uma oficina de escrita literária ministrada por Amilcar Bettega; intervenções artísticas, que incluíram o ateliê “Você me dá sua palavra”, de Elida Tessler, a performance poética para o anúncio do concurso de poesia, desta vez realizada por Eliana Kefalás e Jadir Pereira, docentes da Faculdade de Letras (FALE/UFAL), e o *pocket show* de Fabi Gomes no encerramento do evento. O escritor Amilcar Bettega, a escritora Carol Rodrigues e a artista Elida Tessler também participaram de

bate-papos, que foram mediados por Amanda Prado, Richard Plácido e Marta Emília, respectivamente.

Outra atividade de grande relevância que ocorreu durante o MINUTO 1 foi a reunião com docentes e pesquisadores/as que teve como resultado um primeiro esboço de um projeto ainda em construção, que é a rede Conectopia, cujo principal objetivo é colocar em contato pessoas interessadas nos temas da utopia e da distopia a fim de promover ações e projetos em nível nacional, ampliando cada vez mais os espaços de discussão desses conceitos cada vez mais relevantes para a nossa sociedade. Nesta reunião também ficou decidido que a periodicidade do MINUTO seria bienal e que ele deveria ser um evento itinerante. Embora a periodicidade do evento tenha sido impactada, como tudo mais em nossa vida, pela pandemia de Covid-19, a sua itinerância tem se mantido, como poderá ser lido mais adiante. Embora haja uma diversidade de conhecimentos que circulam e que são produzidos durante um evento acadêmico, é fato que as entidades que os promovem têm o poder de delimitar o escopo das discussões, de modo a direcionar a atenção do público para um assunto ou assuntos específicos. É o tema de um evento que geralmente oferece tal direcionamento.

V Colóquio Literatura & Utopia: 1984, hoje (2019)

Em um contexto de ascensão da direita e da extrema direita ao poder, tanto no Brasil quanto em outros países; da criação e divulgação desenfreada de notícias falsas, as quais impactaram diretamente o resultado das eleições presidenciais no Brasil em 2018; de crescente negacionismo, que tende ignorar ou descredibilizar o conhecimento científico; as distopias literárias começaram a soar menos especulativas do que documentais, e muitas delas voltaram a ocupar as listas de livros mais vendidos. Seja como resposta ou antiveneno, o público leitor estava vendo nas distopias, tanto as do passado quanto as contemporâneas, o instrumento que verbalizava medos e anseios, mas também desejos e esperanças.

Não por acaso, então, o grupo Literatura & Utopia escolheu como tema da quinta edição de seu colóquio o romance *1984*, de George Orwell,

que completava 70 anos de sua publicação justamente em 2019. Conforme consta no texto de apresentação do V Colóquio⁹:

O romance [1984], que tece uma crítica mordaz ao totalitarismo, inscreveu no imaginário popular a figura emblemática do Grande Irmão, epítome do poder, do controle e da vigilância que uma sociedade pode exercer sobre os indivíduos; da mesma forma, forneceu às ciências humanas, e à política em especial, um vocabulário orwelliano, composto de termos e conceitos que nos ajudam a compreender os mecanismos da maquinaria totalitária — duplipensamento, pensamento-crime, novafala —, e que, assustadoramente, traduzem tão bem o cenário político contemporâneo.

Mas a escolha de tal romance não visava reforçar os horrores daquele momento — que se intensificariam de maneira inimaginável nos anos seguintes —, mas propor reflexões críticas do presente a partir das leituras proporcionadas pelo texto orwelliano. Nesse contexto, a distopia é concebida como “uma forma radical de reclamar a esperança, que nos joga dentro de um pesadelo para que, de lá, sejamos forçadas/os a vislumbrar os sonhos e, dessa forma, construir nosso caminho em direção ao horizonte da utopia”, como nos explica novamente o texto de apresentação do V Colóquio.

Imagem 1: Arte de divulgação do III Colóquio Literatura & Utopia



Fonte: Literatura & Utopia

9. Importante lembrar que os eventos aqui descritos, suas programações, equipes, textos de apresentação etc. pode ser recuperados no site <https://www.literaturaeutopia.net/>.

Nesse sentido, a arte elaborada para a divulgação do evento é mais uma vez emblemática da postura adotada pelo grupo em relação ao romance de Orwell e daquilo que ali buscávamos. A ilustração, de autoria de Dante Martins, remete a uma cena de *1984* que a muitos/as leitores/as pode passar despercebida, mas que guarda uma simbologia que está imbuída de utopismo. O protagonista do romance, Winston Smith, em sua primeira visita à loja de quinquilharias do Sr. Charrington – cujo andar de cima posteriormente se transformaria em um idílico esconderijo para Winston e Julia – tem sua atenção atraída por “uma coisa arredondada e lisa que brilhava na escuridão”. Quando o personagem segura a coisa em suas mãos, o narrador a descreve:

Era um pedaço de vidro pesado, curvo de um lado e chato do outro, quase na forma de um hemisfério. Em seu interior, ampliado pela superfície curva, via-se um objeto esquisito, cor-de-rosa e espiralado que lembrava uma rosa ou uma anêmona-do-mar.

“O que é isso?”, indagou Winston, fascinado.

“É um coral”, disse o velho (Orwell, 2009, p. 116).

Mas o que realmente chamou a atenção de Winston foi menos a beleza daquele objeto do que “a impressão de que aquilo pertencia a uma era muito diferente da atual” (p. 117), e que, embora fosse aparentemente inútil (e parte de sua beleza advinha precisamente disso), Winston intuía que em tempos passados aquele pedaço de vidro “delicado” teria servido como um peso de papéis. Não podemos nos furtar de notar que o fascínio que esse objeto do passado exerce no protagonista espelha, em diferente em escala, aquele que o próprio romance *1984* pareceu (e parece) exercer no público leitor do século XXI. Publicado em outro contexto, para uma outra audiência, o livro de Orwell, lido hoje (tanto em 2019 como agora), não só nos fornece um vocabulário para nomear e entender as problemáticas atuais, mas traz ainda consigo aquele que se tornou um traço emblemático das distopias, e que é dramatizado pelos seus protagonistas: a rebeldia contra o sistema que oprime. E o elo entre utopia e rebeldia não se restringe apenas à rima.

Foi dentro desse contexto, e levando em consideração essas premissas, que a quinta edição do Colóquio Literatura & Utopia ocorreu em

2019, entre os dias 4 e 6 de novembro, como uma das atividades que compunham a programação da 10ª Bienal Internacional do Livro de Alagoas. Naquele ano, a Bienal ocupou as ruas e prédios do bairro histórico de Jaraguá, o que deu ao evento um ar mais festivo, além de operar como uma ressignificação do espaço urbano por meio da literatura e da cultura. Assim, a abertura do Colóquio ocorreu no Museu da Imagem e do Som (MISA), com a palestra “Desesperanças e esperanças: 1984, hoje”, proferida pelo professor Fernando Ayres (UFAL), seguida de exibição do filme *1984* (1984), de Michael Radford.

O restante da programação do Colóquio aconteceu no Rex Jazz Bar e contou com palestras, painéis, mesas-redondas, sessão de pôsteres, lançamento de livro e a apresentação cultural *Corponarrativa*, criada por descendentes da Escola Técnica de Artes (ETA/UFAL). As outras duas palestras do evento foram proferidas pela professora Dolores “Lola” Aronovich (UFC), que abordou o romance distópico *Swastika Night* (1937), de Katherine Burdekin, por uma perspectiva de gênero, e pelo professor Mariano Paz (University of Limerick), que tratou de distopias argentinas.

O V Colóquio Literatura & Utopia também foi uma ocasião especial para o grupo de pesquisa porque marca o momento de lançamento dos dois primeiros volumes da série *Movências da Utopia – Trânsitos utópicos* (Cavalcanti; Martins; Matias; Benicio, 2019) e *Utopismos alagoanos: de ilhas, cidades e viajantes* (Cavalcanti; Santos, 2019).

VI Colóquio Literatura & Utopia: 20 anos (2020)

Em dezembro de 2020, o mundo ainda estava imerso na maior crise sanitária da história da humanidade, desencadeada pela pandemia de Covid-19. No Brasil, as primeiras doses da vacina contra o novo coronavírus só começariam a ser aplicadas em janeiro do ano seguinte – fruto do descaso, da irresponsabilidade e do negacionismo que marcaram o governo Bolsonaro, esse atraso na aplicação das vacinas custaria a vida de milhões de brasileiras e brasileiros.

O cenário era calamitoso. E, no entanto, toda crise sempre representa um momento de turbulência que pode vir a gerar alguma mudança. É da natureza da utopia engendrar mudanças, posto que orientada às futuri-

dades possíveis. E se a utopia é responsável pela educação do nosso desejo (Levitas, 2001), nada mais justo do que recorrer a ela para nos ensinar a desejar o que é novo, diferente do que está posto e, assim, vislumbrar e forjar as rotas para escapar de um universo distópico.

Apesar do contexto, 2020 representava algo de especial e simbólico para o Literatura & Utopia, pois marcava os 20 anos de existência do grupo. Este fato, com certeza, forneceu o combustível necessário para a realização do evento. E foi assim, resistindo à desesperança do presente e renovando a esperança no futuro, que ocorreu o VI Colóquio Literatura & Utopia, entre os dias 2 e 4 de dezembro. O título da palestra de abertura, proferida pela professora Patrícia Vieira (Universidade de Coimbra; University of Georgetown), deixa bem demarcado o momento histórico em que esse encontro científico se deu: “Que Futuro para a Ideia de Futuro? Utopia e Distopia numa Época de Pandemia”. Em sua fala, a professora oferece uma leitura panorâmica dos aspectos que nos conduziram àquela situação de crise, e analisa, na seção final de sua exposição, a trilogia *MaddAddam*, de Margaret Atwood.

As duas mesas-redondas realizadas no VI Colóquio, ao mesmo tempo que sintetizavam duas importantes linhas de investigação do grupo, também refletiam um pouco do entrelugar em que nos encontrávamos todos/as nós àquela altura: a mesa-redonda 1 chamava-se “Utopias”, ao passo que a 2 chamava-se “Distopias”. Nelas, integrantes do grupo e pesquisadores/as convidados/as puderam apresentar os resultados de suas pesquisas nessa interface utópica-distópica, demonstrando, em muitos casos, que a relação entre utopia e distopia é menos dicotômica do que dialógica.

O evento teve espaço também para dois painéis. O primeiro, “Utopismos e Visualidades: Poéticas em Diálogo”, apresentou os resultados parciais de pesquisas que enfocavam mídias visuais e audiovisuais em suas relações com utopias e distopias. Muitos desses trabalhos foram publicados posteriormente no quarto volume da série *Movências da Utopia*, intitulado *Utopismos à vista: poéticas da visualidade* (Matias; Cavalcanti; Ibsen; Paz, 2023). Já o segundo painel, “Pesquisas em andamento no L&U”, como o próprio título já indica, ofereceu um vislumbre geral de trabalhos desenvolvidos por integrantes do grupo em nível de iniciação científica e mestrado.

Uma vez mais, sem deixar de abrir mão dos aspectos criativos da linguagem, o grupo Literatura & Utopia incluiu na programação do VI Colóquio atividades como o IV Concurso Poesia & Utopia; a apresentação artística intitulada “*Cidade das Damas em performance*”, criada pelo Grupo Christine de Pizan, coordenado pela professora Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB); uma conversa com Ana Rüsche e Fábio Fernandes, à época indicados ao Prêmio Jabuti pelos livros *A telepatia são os outros* (Monomito, 2019) e *Back in the USSR* (Patuá, 2019), respectivamente; e a apresentação do projeto @lendoascidadesinvisiveis, que foi concebido pela professora Ana Claudia Aymoré Martins, e que consistiu na leitura integral do livro *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, sendo que cada capítulo da obra foi lido por uma pessoa diferente, resultando em um rico mosaico de timbres, sotaques e texturas visuais, que segue disponível para acesso via Instagram – uma linda e criativa homenagem a esse texto e a esse autor tão inspiradores.

Em uma parceria com a Fantástika 451, o grupo também integrou à sua programação a atividade *FK, vai ter entrevista*, que é uma série desenvolvida pelos/as integrantes da Fantástika como forma de dialogar com pesquisadores e pesquisadoras relevantes para os estudos do insólito ficcional, e na qual já haviam sido entrevistadas pessoas como Elizabeth Ginway, Teresa P. Mira de Echeverría e Ann VanderMeer. No VI Colóquio, foi a vez de Raffaella Baccolini e Tom Moylan serem entrevistados por Felipe Benicio, Elton Furlanetto e Ildney Cavalcanti, ocasião em que refletiram sobre utopias e distopias na contemporaneidade.¹⁰

A palestra de encerramento do VI Colóquio, “Utopia: Paratextos e Artes Visuais”, proferida pela professora Ana Cláudia Romano Ribeiro (UNIFESP), seguiu o caminho inverso ao da palestra de abertura, e nos levou de volta à *Utopia* de Thomas More, para refletir, de forma minuciosa e muito perspicaz, sobre tudo aquilo que circunda o texto do humanista inglês, incluindo cartas, poemas, pinturas e ilustrações. Este convite à *Utopia*, no encerramento do evento, de maneira indireta, atesta pelo menos duas coisas: que o texto de More, posto que um clássico, conforme a definição de Calvino (2012, p. 10), jamais termina de dizer aquilo que tinha para dizer; e que, portanto, como bem colocaram Cordiviola e

10. Uma versão expandida dessa entrevista foi publicada no dossiê dedicado ao grupo Literatura & Utopia, justamente por ocasião dos seus 20 anos, na revista *Alêre*. Cf. Furlanetto e Benicio (2021).

Cavalcanti (2015, p. 12): “Contra o abandono, os fracassos, os anúncios do fim: a utopia retorna”.

MINUTO 2 e VII Colóquio Literatura & Utopia: horizontes utópicos, resistências e insurgências (2021)

Em 2021, aconteceram em conjunto a segunda edição do Movências Interdisciplinares da Utopia – MINUTO 2 e o VII Colóquio Literatura & Utopia, trazendo como tema: horizontes utópicos, resistências e insurgências. Pelo planejamento inicial do MINUTO 1, o evento teria periodicidade bianual e deveria ter acontecido em 2020, porém, devido à deflagração da pandemia do Coronavírus-19, e consequente distanciamento social, o evento precisou ser adiado. No início de 2021 uma vacina já estava aprovada e sendo aplicada, porém as atividades educacionais ainda aconteciam na modalidade remota. Vários eventos acadêmicos haviam se reorganizado para realizar suas atividades online. Foi isso que determinou o modo de organização do evento. Ele foi organizado por Elton Luiz Aliandro Furlanetto, por isso a Universidade Federal do Mato Grosso do Sul cadastrou o evento como uma das suas atividades de extensão e diversos membros dessa universidade se juntaram às equipes de organização e de participantes.

O encontro mantinha os objetivos anteriores: se o MINUTO 1 abriu espaço para pesquisadoras/es e estudantes brasileiras/os atuantes nas mais diversas áreas de conhecimento em diálogo com os utopismos na cultura e na educação, a proposta de realização do MINUTO 2 visou a consolidação deste espaço. Também é importante salientar que as agendas de pesquisa e de ações de extensão alinhadas a esta perspectiva baseiam-se na premissa de que textualidades, valores, políticas e práticas sociais são moldadas por tendências utópicas/distópicas; consequentemente, entende-se que o estudo desta dimensão da cultura é urgente, crítico e impulsionador da melhoria da vida em sociedade. Buscou-se, assim, dar continuidade a uma rede de diálogo interdisciplinar e inter-regional sobre as utopias e distopias da cultura, abrindo caminho para novas parcerias e projetos interinstitucionais. De fato, isso ajudou a fomentar o debate sobre os métodos, teorias e

objetos sob a perspectiva dos Estudos Críticos da Utopia e a compartilhar conhecimentos e planejar ações de ensino, pesquisa e extensão.

O evento estava segmentado em diversas modalidades de apresentação: conferências de abertura e encerramento; oficinas; apresentações artístico-culturais; apresentações orais de trabalhos finalizados; apresentações orais de trabalhos em andamento; concurso de poesia; lançamento de livros; painéis de discussão temáticos. Isso permitiu que professoras/es, pesquisadoras/es, pós-graduandas/os, graduandas/os, estudantes do ensino básico e ativistas/membros da comunidade apresentassem pesquisas e projetos embasados nas mais diversas bibliografias disponíveis sobre os temas tratados no evento.

O evento remoto impediu que pudéssemos nos deslocar a determinado ponto e vivenciar em nossos corpos o (re)encontro com pessoas conhecidas e desconhecidas, exercitando o afeto e a camaradagem acadêmica, juntamente com os aprendizados e trocas de conhecimento. No entanto, porque se tratava de um evento remoto, e porque ainda estávamos em contexto pandêmico, a organização não contava com uma limitação orçamentária para deslocamento e acolhimento de pesquisadoras/es convidadas/os. Isso nos permitiu ser bastante ambiciosas/os no número de atividades e debates. Outra vantagem do formato é que a maioria das atividades foram gravadas e podem ser acessadas por intermédio dos canais de YouTube do evento: Movências Interdisciplinares da Utopia e Literatura e Utopia¹¹. Foram usados dois canais porque algumas atividades foram concomitantes. Isso possibilitou a participação síncrona em uma delas e o acompanhamento da outra posteriormente. A ferramenta do chat do YouTube permitiu a participação com comentários e perguntas das pessoas que estavam assistindo às apresentações. As atividades seguem disponíveis até hoje, o que dá ao evento certa longevidade.

O canal Movências Interdisciplinares da Utopia contém 13 vídeos, que são as gravações da conferência de abertura, dos painéis 1.A a 7.A, os quais discutiam os utopismos e distopismos em relação com as artes, a pandemia, a escrita, a tradução, o tempo e espaço e a educação. Além disso, houve o anúncio do resultado do V Concurso Poesia e Utopia, as atividades artísticas, o lançamento de livros da área e a cerimônia de en-

11. Ambos podem ser acessados, respectivamente, nos seguintes links: <https://www.youtube.com/channel/UCYo9H7WtsaYOa-WEkXwnXUQ> e <https://www.youtube.com/c/LiteraturaeUtopia>.

cerramento. Isso equivale a 16 horas e meia de vídeos produzidos. A conferência de abertura, cujo título foi “Recovering Hope in Darkness: the Role of Gender in Dytopian Narratives”, foi proferida pela nossa convidada internacional Raffaella Baccolini, da Università di Bologna¹².

Percebemos uma confluência de pessoas de diversas universidades e institutos federais de todo o Brasil. Além dos temas ligados às linhas de pesquisa do Literatura & Utopia, incluímos intersecções com temas recentes, tais como a pandemia, e dedicamos um painel a escritores que lidam com os utopismos/distopismos.

Entre as atividades artísticas, tivemos: uma apresentação de dança projetada em vídeo e a fala da coreógrafa Mariana Cavalcante de Brito, da Sinapse Cia. de Dança Contemporânea, da UFMS, e uma apresentação multiartes (poema, imagem, performance e música) chamada “Poemagem que brota: derivações poéticas do ‘pingo-de-ouro’”, inspirada no livro *Ave, semente* (Editacuja, 2021), de Ana Cláudia Romano Ribeiro, que contou com participação de Deise Abreu Pacheco (Dedé), Helvio Moraes e da própria autora. Já o lançamento de livros apresentou *Das utopias modernas às distopias contemporâneas: conceito, prática e representação*, organizado por Sílvia Liebel (Fino Traço Editora, 2021)¹³, *Em busca do paraíso perdido: as utopias medievais*, de Hilário Franco Júnior (Ateliê Editorial e Mnema, 2021), *Queertopias: corporalidades sonhadas em narrativas contemporâneas*, de Fabiana Gomes de Assis (Edufal e Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2021); *Nos multiversos da ficção científica*, organizado por Marisa Gama-Khalil e Luma Maria de Urzedo (Editora Dialogarts, 2021) e *Imaginar o amanhã*, de Edson Luis André de Sousa e Abrão Slavutzky (Diadorim Editora, 2021). Houve, ainda, a divulgação do resultado do V Concurso Poesia & Utopia, com a premiação das obras vencedoras.

Já a cerimônia de encerramento contou com a participação de indígenas do Mato Grosso do Sul, Eriki Terena e Kiga Boe, e do professor Antenor Ferreira Corrêa, da UNB, falando sobre experiências indígenas.

12. O texto, baseado na conferência e ampliado, foi traduzido por Evanir Pavloski e Tayrone Ibsen, sendo publicado em versão bilíngue, inglês e português, no dossiê temático dedicado ao MINUTO 2 na Revista X. Cf. Baccolini (2022).

13. É possível fazer o download gratuito da obra no site da editora: <https://www.finotracoeditora.com.br/e-book-das-utopias-modernas-as-distopias-contemporaneas-conceito-pratica-e-representacao>

Além do registro em vídeo, posteriormente, a mediadora do encontro, Analice Leandro, sintetizou os principais pontos dessa fala de encerramento, além de suas impressões sobre o debate, no texto “Utopias são feitas de laços e lutas: um diálogo sobre as experiências indígenas”, publicado no livro resultante do MINUTO 2, *Utopias, distopias e outras topografias do pensamento crítico: literatura, política e sociedade*.

O canal de YouTube do Literatura & Utopia transmitiu os painéis 1.B a 7.B, os quais interseccionaram utopismos ou distopismos com memória e espiritualidade, linguagem, audiovisual, futurismos não-normativos, corporalidade, justiça e sociedade, e representam mais 9 horas de conteúdos gerados que seguem acessíveis ao público do evento e ao público externo. Utilizamos esse canal porque esses painéis aconteciam ao mesmo tempo que os painéis A, permitindo uma variedade maior de temas discutidos. Em eventos presenciais, diversas atividades acontecem de maneira concomitante, porém a vantagem da modalidade online é que os vídeos ficam registrados nos canais de YouTube, tornando possível acompanhar um de forma síncrona e outro em momento posterior.

Outras atividades, como as oficinas e sessões de comunicação, não foram transmitidas, mas foram gravadas de acordo com o pedido de ministrantes ou participantes. Essas gravações, no entanto, não foram publicadas, e devem circular apenas entre as pessoas que participaram.

Além dos anais do evento, realizamos uma chamada para publicação que buscasse contemplar possibilidades diversas de gêneros textuais acadêmicos ou criativos. Pelo volume de textos recebidos, as publicações aconteceram em duas etapas: a primeira foi no formato de um dossiê temático na *Revista X*, volume 17, número 4, em 2022. O segundo bloco de textos foi publicado pela Editora UFMS por meio do livro eletrônico gratuito *Utopias, distopias e outras topografias do pensamento crítico: literatura, política e sociedade*, em 2024.

VIII Colóquio Literatura & Utopia: Admiráveis mundos novos (2022)

No ano de 2022, ocorreu o VIII Colóquio Literatura & Utopia: Admiráveis Mundos Novos, nos dias 11 e 17-19 de novembro, na modalidade online. Nesta edição do encontro, o enfoque foi em obras literárias e fílmicas que habitam nosso imaginário utópico e distópico e, assim, abrem espaços para debates estéticos e políticos, fomentando o pensamento crítico e os impulsos transformadores que dele decorrem.

Mais especificamente, o colóquio buscou homenagear o romance distópico *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, pelo seu 90º aniversário de publicação, buscando refletir sobre o seu papel na consolidação do gênero literário da distopia, na primeira metade do século XX. Este ponto de partida também motivou especulações sobre admiráveis mundos novos *outros*, conforme metaforizados pelas artes e pela literatura, para além do contexto de publicação da obra de Huxley. Ademais, a homenagem foi dirigida também ao centenário de nascimento do escritor José Saramago, autor português que notavelmente evocou, com fabulações como *O Conto da Ilha Desconhecida*, *Jangada de Pedra* e *Ensaio sobre a Cegueira*, o pensamento sobre as utopias e distopias que nos mobilizam. Por fim, houve atenção especial dispensada a um filme que marcou época por inaugurar uma estética distópica para o cinema, além de explorar figurações ciborgues em suas relações com seres humanos: *Blade Runner*, lançado em 1982 e dirigido por Ridley Scott.

Algumas das atividades do evento aconteceram presencialmente, com captação e projeção no canal do YouTube do Literatura & Utopia¹⁴. Outras atividades foram realizadas diretamente no ambiente virtual.

O primeiro dia do evento trouxe a realização de dois minicursos. Ambos foram transmitidos pelo canal. O primeiro, chamado “Clarões num momento de perigo: leituras para o porvir”, foi ministrado por Ana Claudia Aymoré Martins (UFAL). Segundo sua descrição, ele tinha o objetivo de “refletir a respeito das artes de se viver em um planeta devastado”. Além disso, “nos pontos cegos da interpretação histórica, que borram possíveis leituras do/para o porvir, a ficção pode lançar os súbitos e fu-

14. É possível acessar o conteúdo deste colóquio diretamente pela *playlist* de atividades do evento: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLrEgqVCZnzMBI4vGkk6VSNgGdCSL7r2OM2>

gídios clarões num momento de perigo”, conforme inspirado por Walter Benjamin. Tais clarões “assinalam a imagem irrecuperável do passado mas, ao mesmo tempo, atizam no passado – e lançam ao porvir – a centelha da esperança”. O segundo, denominado “Blade Runner 40 anos: repensando a distopia”, foi ministrado por Fábio Fernandes (PUC-SP). Seu objetivo era questionar qual era o impacto de *Blade Runner* na cultura. Descobrir como esse filme de Ridley Scott se metamorfoseou de uma simples adaptação de um livro de Philip K. Dick para se tornar na pedra fundamental de todas as ficções *cyberpunk* existentes até hoje.

A palestra de abertura ficou a cargo de Evanir Pavloski (UEPG), e foi intitulada “*Admirável mundo novo* e *A ilha*, de Aldous Huxley: distâncias entre o idílio distópico e o pesadelo utópico”. Ela ocorreu no Miniauditório Heliônia Ceres, da FALE/UFAL, e teve transmissão simultânea no YouTube.

As atividades de apresentação de pesquisas se dividiram em duas modalidades: dois painéis e duas mesas-redondas. As quatro atividades foram remotas. O painel 1 se chamou “Admiráveis Mundos Novos: imagens da utopia nas literaturas contemporâneas”. Nele foram comentadas a série *Kino no Tabi*, a FC de autoria feminina e o universo distópico do jogo *The Last of Us*. O painel 2, intitulado “Admiráveis Mundos Novos: distopia, crítica e resistência”, foi composto por falas sobre o Bem Viver; uma obra de Rose Macaulay; a distopia crítica 9225; o afrofuturismo de Lu Ainzaila e Octavia Butler; a Mafalda, de Quino; e a obra *V For Vendetta*, de Alan Moore e David Lloyd.

No caso das mesas, a primeira teve como mote “Ustopia, sintropia e neodistópico: utopismos e distopismos na contemporaneidade” e contou com trabalhos sobre Donna Haraway e a SF de autoria feminina; a sintropia e a ecocrítica; a tradução feminista como imaginativismo; e a política e poética da multiperspectividade em narrativas neodistópicas. A outra mesa teve como título “Figurações utópicas na história e na cultura: palavras, imagens, símbolos”, apresentando trabalhos sobre estratégias narrativas utópicas de Marge Piercy e suas traduções; *Bartleby*, de Herman Melville e o seu “preferir não”; e um breve panorama da imagem das cidades (im)possíveis na América Latina.

Houve uma reunião da rede Conectopia, no formato híbrido, mas aberta apenas para membros/as. Não houve, portanto, transmissão. Tivemos, também, o lançamento do livro *Furos no Futuro: psicanálise e utopia* (Artes & Ecos, 2022), e uma entrevista com o autor, Edson Luis André de Sousa. Além disso, o colóquio contou com uma sessão do Cinetopias. O filme selecionado foi *Divino amor* (Gabriel Mascaro, 2019), que contou com uma projeção pela plataforma Vimeo, assíncrona, por meio de uma senha de acesso, culminando num debate transmitido no canal do evento, com Fernando Silva e Marcus Matias.

Destacamos ainda a oficina: “O escudo de Aquiles: utopia e distopia em um jogo de dados”, com mediação de Marcus Matias e participação de Angelo Dias, Clara Santos, Liriel Alves, Michael Lima, Misael Santos, Tamyres Oliveira, discentes da graduação do curso de Letras-Inglês (FALE/UFAL). Ela aconteceu por meio da plataforma Google Meet e não teve projeção. Também houve o anúncio do resultado do VI Concurso Poesia & Utopia e o sorteio de um kit da Coleção Movências da Utopia.

A palestra de encerramento ficou a cargo da professora e pesquisadora Teresa Cristina Cerdeira, da UFRJ, e se intitulou “Saramago/Caim: O testemunho dos heróis”. Assim como a palestra de abertura, ela também se dedicou aos artistas homenageados pelo evento.

MINUTO 3 e IX Colóquio Literatura & Utopia: comunidades reais, comunidades imaginadas, comunidades possíveis (2023)

Em 2023, ocorre a terceira edição do Movências Interdisciplinares da Utopia – MINUTO 3, juntamente com o IX Colóquio Literatura & Utopia. O tema do encontro, conforme já citado anteriormente, foi o de “comunidades reais, comunidades imaginadas, comunidades possíveis”. O evento aconteceu no *campus* da Universidade Estadual de Ponta Grossa, entre 20 e 22 de setembro de 2023, e teve coordenação geral de Evanir Pavloski. Na verdade, tratou-se de uma organização em conjunto pelos grupos de pesquisa Literatura e Utopia (PPGLL/FALE/UFAL) e Distopia e Contemporaneidade (PosLit/UFF), a Universidade Estadual de Ponta Grossa e a Universidade Federal de Alagoas. Para essa edição do evento,

foi possível a participação presencial e/ou remota, tendo em vista a sua realização em uma universidade do sul do país. Nesse sentido, a expectativa era a ampliação do número de participantes e, conseqüentemente, a ampliação das múltiplas abordagens para os temas da utopia e da distopia. Essa pareceu uma decisão que contemplava as pessoas que participaram das duas edições anteriores, que tinham acontecido exclusivamente presencial e exclusivamente remota.

Uma novidade em relação à organização do evento foi a sugestão de simpósios temáticos que acolheram as comunicações orais, em paralelo a sessões coordenadas de comunicação (quando temas divergissem dos simpósios). Além disso, o evento contou com as conferências de abertura e encerramento (híbridas, portanto transmitidas para o canal do Youtube do Literatura e Utopia), 5 minicursos, 6 simpósios temáticos e 4 sessões de comunicação coordenadas (híbridos, mas sem transmissão online), 2 bate-papos com pessoas que escrevem (um presencial e um remoto), duas sessões de lançamentos de livros (uma presencial e outra remota), duas mesas-redondas, ambas com transmissão no canal do evento, e uma série de *lives*, chamada DiMinutos, que aconteceu nos meses que precederam o evento e serviram para animar e antecipar algumas reflexões sobre os utopismos e distopismos.

Houve uma conferência de abertura e outra de encerramento. A de abertura aconteceu de maneira remota, sendo transmitida presencialmente no auditório do evento. Seu título foi “Índigenas em contexto urbano ou corpo-florestas invadido?”, sendo proferida por Aline Rochedo Pachamama. Ela é escritora, ilustradora e doutora em História. Além disso, é ativista e fundadora da Pachamama Editora e do Instituto Pachamama. É importante observar que, de certa maneira, essa palestra de abertura parece retomar a discussão de onde ela parou no MINUTO 2, que teve como atividade de encerramento uma conversa com pessoas indígenas, o que aponta para as relações de continuidade e aprofundamento de discussões entre uma edição e outra do evento. A conferência de encerramento aconteceu presencialmente, com transmissão no canal do Youtube. Tratou-se de “Ruínas e utopias: Imaginar o fim do mundo”, de Natália Borges Polesso, que é professora, pesquisadora e tradutora vinculada à PUCRS, ao CNPq e à FAPERGS. Ela também é escritora, vencedora de prêmios como o Açorianos (2013) e o Jabuti (2016 e 2021).

Além disso, o evento contou com diversos minicursos, oferecidos nas modalidades presenciais e remotas. Eles tiveram uma carga-horária de 3 horas, concentrando-se no primeiro dia do evento. Os temas foram bastante diversos: quadrinhos e ensino, a obra de Aldous Huxley, David Foster Wallace e o universo de *Game of Thrones*, utopismos feministas decoloniais e utopismos concretos.

Os simpósios temáticos reuniram trabalhos diversos que tivessem relação com as suas propostas. Enquanto temáticas, eles se organizaram da seguinte forma: 1) Denúncias e anúncios: contemporaneidades utópicas e distópicas de autoria feminina; 2) Diálogos distópicos; 3) Da viabilidade: comunidades imaginadas podem tornar-se utopias concretas?; 4) O palco como concretização de mundos imaginários; 5) *Cli-fi*: Narrativas ficcionais utópicas e/ou distópicas e a mitigação dos efeitos do aquecimento global sobre a vida no planeta; 6) A tematização da obra artística no tempo e no espaço: autor, contemplador e resposta ativa. Além dos trabalhos inscritos e apresentados nos simpósios, houve sessões coordenadas com apresentações orais diversas, com trabalhos cujos temas não se encaixavam nos temas dos simpósios acima descritos. Ambos, simpósios e sessões coordenadas, aconteceram nas modalidades presencial ou remota, permitindo o maior trânsito de ideias do que apenas uma dessas modalidades permitiria isoladamente.

No decorrer da programação, duas atividades aconteceram de forma alternada em dois dias do evento, ou seja, enquanto acontecia um deles presencialmente, o público remoto acompanhava outro. Foram eles o bate-papo com quem escreve e o lançamento de livros.

Presencialmente, o bate-papo com quem escreve teve a presença de Luci Collin e Maria Isabel Bordini. Ambas comentaram um pouco sobre suas poéticas, o fazer de escritora e falaram de suas obras. Collin comentou, mais especificamente, um de seus volumes de contos, *A árvore todas* (Iluminuras, 2020), e um de poemas, *A palavra algo* (Iluminuras, 2016). Ela ressaltou bastante a busca pela transgressão (utópica) por meio da própria linguagem, tanto na poesia quanto na prosa. Também, que ela gosta de assinalar esse gesto criativo desde o título dos livros, os quais já chegaram até a ser “contestados” por estarem presumivelmente “errados”. Já Bordini comentou sobre *Hundo* (Kotter Editorial, 2022), seu romance de estreia. No lançamento presencial, os destaques foram: o *Utopismos à vis-*

ta: *poéticas da visualidade* (Pontes Editores, 2023), organizado por Marcus Matias, Ildney Cavalcanti, Thayrone Ibsen e Mariano Paz; também foi lançado o Admirável mundo novo e *A Ilha de Aldous Huxley: entre o pesadelo e o idílio utópico* (Editora UFPR, 2022), de Evanir Pavloski; e um terceiro livro, *Trajetos da carne: uma história dos matadouros municipais de Ponta Grossa (1888-1934)* (Lambrequim, 2023), de Lucas Erichsen, historiador.

As atividades online podem ser encontradas no canal de YouTube do Literatura e Utopia. No caso do bate-papo com quem escreve, tivemos as presenças de Marco Aurélio de Souza e Miguel Sanches Neto. Alguns dos assuntos tratados foram: olhar de quem escreve sobre o passado, a matriz do romance, a publicação do livro, quantas utopias eles leram, como é a literatura de ficção científica brasileira, como se apropriar da cidade deles, literatura de entretenimento, futuro das livrarias. De Marco, citaram *Escória* (Lambrequim, 2022) e *Desarranjo* (Penalux, 2020). No caso de Miguel, foram citados *A segunda pátria* (Intrínseca, 2015), *Um amor anarquista* (Record, 2005) e *A bíblia do Che* (Companhia das Letras, 2016). No caso dos lançamentos online, tivemos *A cidade Feliz* (Instituto de Estudos Filosóficos, 2023), de Francesco Patrizi e Hélivio Moraes, responsável pela introdução, tradução e notas. É Hélivio quem nos apresenta a obra bilíngue e comenta a sua retradução depois de mais de uma década¹⁵. Depois, Fábio Fernandes apresentou sua coletânea de contos *16* (Editora Caos e Letras, 2023). Os contos apresentam uma variedade interessante de temas e experimentações de 16 obras curtas escritas por ele.

Finalmente, podemos descrever a atividade das mesas-redondas. Ambas, com transmissão pelo YouTube, foram compostas por três pesquisadoras/es e versavam sobre temas diversos. A Mesa 1 tratava dos distopismos contemporâneos e contou com André Cabral de Almeida Cardoso (UFF), Natália López (Universidad Diego Portales-Chile) e Vinícius Neves Mariano (escritor). Já a Mesa 2 tinha como tema os utopismos contemporâneos e foi composta por Carolina Dantas de Figueiredo (UFPE), Gabriel Nascimento dos Santos (UFSB) e Miguel Sanches Neto (UEPG). Cada um/a teve 20 minutos para apresentar uma fala, dedicando-se mais uma hora, aproximadamente, para comentários, perguntas da audiência e do/a mediador/a das mesas. Foram mais de quatro horas de conversas bastante instigantes.

15. É possível baixar a obra gratuitamente pelo link: <https://zenodo.org/records/8147335>.

Gostaríamos de destacar, ainda, como produção do grupo, e concebido dentro dos momentos preparatórios do MINUTO 3 e do IX Colóquio, um ciclo de *lives* cujo objetivo era encorajar diálogos mais informais, com pesquisadoras e pesquisadores de utopismos e distopismos. Cada pessoa convidada poderia indicar um tema de interesse e esse tema seria explorado dentro de uma hora. Cinco *lives* aconteceram nos meses que precederam o evento, e serviram como um aquecimento para as discussões trazidas pelo MINUTO 3. Como sugestão, de pequenas cápsulas de debate, o ciclo de *lives* foi chamado “DiMinutos”. Com o sucesso dessas conversas, o ciclo de *lives* foi transformado, em 2024, em um Projeto de Extensão vinculado à UFMS, e conta com apresentação de Elton Furlanetto. O projeto prevê cerca de dez *lives* anuais, visando a publicização das pesquisas feitas no grupo Literatura & Utopia, como também de pessoas que não fazem parte do grupo.

Considerações finais

Com este breve histórico, esperamos ter conseguido oferecer um panorama dos eventos organizados pelo grupo Literatura & Utopia em seus pouco mais de dois decênios de existência, que têm sido marcado por um desejo genuíno de divulgar e democratizar as discussões e produções em torno do amplo e diversificado fenômeno dos utopismos, contribuindo, assim, para a construção de diálogos dentro e fora da academia.

Tendo em vista a amplitude das ações do L&U, fica evidente que o presente capítulo cobre tão somente uma parcela de tudo aquilo que foi e é realizado pelo grupo de pesquisa. É importante salientar, porém, que há atividades outras que mereceriam um histórico à parte, tais como o Cinetopias, projeto de exibição de filmes em formato de cineclube, que é desenvolvido, de forma intermitente, desde 2013; o Concurso Poesia & Utopia, que já está em sua sétima edição, tendo premiado mais de 20 poemas; e as publicações do grupo, algumas das quais comentadas aqui, que englobam dossiês temáticos em periódicos bem como livros, seja coletâneas ou publicações individuais, sem contar as teses e dissertações de integrantes e ex-integrantes.

No momento da redação deste capítulo, despontam no horizonte as próximas edições do Colóquio e do MINUTO, o que implica em dizer que o histórico ora traçado tende a ser expandido nos anos que virão, com a adição de novos capítulos que, esperamos, manterão o elevado nível de discussão, a pluralidade de perspectivas e de vozes e o afeto no desenvolvimento dos diálogos que têm caracterizado os eventos realizados até então. Pois é dessa forma que, acreditamos, o grupo Literatura & Utopia irá continuar sendo esta tão inspiradora e produtiva comunidade em constante construção.

Referências

ASSIS, Fabiana Gomes de. **Queertopias**: corporalidades sonhadas em narrativas contemporâneas. Maceió: Edufal; Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2021.

BACCOLINI, Raffaella. Recuperando a esperança em meio à escuridão: o papel do gênero em narrativas distópicas. Tradução de Evanir Pavloski e Tayrone Ibsen. **Revista X**, v. 17, n. 4, dez. 2022. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/87033>. Acesso em: 10 maio. 2024.

BORDINI, Maria Isabel. *Hundo*. Curitiba: Kotter Editorial, 2022.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CAVALCANTI, Ildney; CORDIVIOLA, Alfredo. Literatura & Utopia, 20 anos: criação, resistência e reinvenção. **Revista Alêre**, v. 27, n. 2, p. 15-35, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/10710/7393>. Acesso em: 15 mar. 2024.

CAVALCANTI, Ildney; CORDIVIOLA, Alfredo; SANTOS, Derivaldo dos (Orgs.). **Fábulas da iminência**: ensaios sobre literatura e utopia. Recife: Programa de Pós-graduação em Letras, 2006.

CAVALCANTI, Ildney; MARTINS, Ana Claudia Aymoré; MATIAS, Marcus Vinicius; BENICIO, Felipe. (Orgs.). **Trânsitos Utópicos**. Maceió: Edufal, 2019.

CAVALCANTI, Ildney; PRADO, Amanda (Orgs.). **Mundos gerados alternativamente**: ficção científica, utopia, distopia. Maceió: Edufal, 2011.

CAVALCANTI, Ildney; SANTOS, Arenato. **Utopismos alagoanos**: de ilhas, cidades e viajantes. Maceió: Edufal, 2019.

COLLIN, Luci. **A palavra algo**. São Paulo, Iluminuras, 2016.

COLLIN, Luci. **A árvore todas**. São Paulo, Iluminuras, 2020.

CORDIVIOLA, Alfredo; CAVALCANTI, Ildney (Orgs.) **Os retornos da Utopia**: histórias, imagens, experiências. Maceió: Edufal, 2015.

DEPLAGNE, Luciana Calado; CAVALCANTI, Ildney (Orgs.) **Utopias sonhadas/distopias anunciadas**: feminismo, gênero e cultura *queer* na literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2019.

DIVINO Amor. Direção de Gabriel Mascaro. Produção de Rachel Ellis. São Paulo: Vitrine Filmes, 2019. 101 minutos. Streaming.

ERICHSEN, Lucas. **Trajetos da carne**: uma história dos matadouros municipais de Ponta Grossa (1888-1934). Ponta Grossa, PR: Lambrequim, 2023.

FERNANDES, Fábio. **16**. Nova Lima: Caos & Letras, 2023.

FRANCO JUNIOR, Hilário. **Em busca do paraíso perdido**: as utopias medievais. Cotia: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra: Mnema, 2021.

FURLANETTO, Elton; BENICIO, Felipe. Ficção distópica, esperança utópica: uma entrevista com Raffaella Baccolini e Tom Moylan. Tradução de Tayrone Ibsen. **Revista Alere**, v. 24, n. 2, p. 347–378, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/10728>. Acesso em: 10 maio. 2024.

FURLANETTO, Elton; BENICIO, Felipe (Orgs.) **Utopias, distopias e outras topografias do pensamento crítico**: literatura, política e sociedade. Campo Grande: Editora UFMS, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/8416>. Acesso em: 10 maio. 2024.

GAMA-KHALIL, Marisa; URZEDO, Luma Maria de (Orgs.). **Nos multiversos da ficção científica**. Porto Alegre: Editora Dialogarts, 2021.

KUMAR, Krishan. **Utopia & anti-utopia in modern times**. Oxford: Blackwell, 1987.

LEIBEL, Sílvia (Org.). **Das utopias modernas às distopias contemporâneas**: conceito, prática e representação. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2021.

LEITURA: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística**. Maceió: Edufal, n. 32, 2003. Dossiê: Literatura e Utopia. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/issue/view/415>. Acesso em: 10 maio. 2024.

LEVITAS, Ruth. For utopia: the (limits of the) utopian function in late capitalist society. In: GOODWIN, Barbara (ed.). **The philosophy of utopia**. London, New York: Routledge, 2001. p. 25–41.

MATIAS, Marcus Vinícius; CAVALCANTI, Ildney; IBSEN, Tayrone; PAZ, Mariano. (Orgs.). **Utopismos à vista**: poéticas da visualidade. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023.

MEU corpo é político. Direção de Alice Riff. Produção de Heverton Lima. São Paulo: Studio Riff, Paideia Filmes, 2017. 72 minutos. Streaming.

MOYLAN, Tom. **Distopia**: Fragmentos de um Céu Límpido. Edição de Ildney Cavalcanti e Felipe Benicio. Tradução de Felipe Benicio, Pedro Fortunato, Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016.

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

PATRIZI, Francesco. **A cidade feliz**. Tradução, introdução e notas de Hélio Moraes. Coimbra: Instituto de Estudos Filosóficos, 2023.

PAVLOSKI, Evanir. **Admirável mundo novo e A Ilha de Aldous Huxley**: entre o pesado e o idílio utópico. Curitiba: Editora UFPR, 2022.

REVISTA X. v. 17, n. 4, dez. 2022. Dossiê: Minuto 2: Movências Interdisciplinares da Utopia. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/issue/view/3344>. Acesso em: 10 maio. 2024.

RIBEIRO, Ana Claudia Romano. **Ave, semente**. São Paulo: Editacuja, 2021.

SANCHES NETO, Miguel. **Um amor anarquista**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANCHES NETO, Miguel. **A segunda pátria**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

SANCHES NETO, Miguel. **A Bíblia do Che**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARGENT, Lyman Tower. **Utopianism**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SLAVUTZKY, Abrão; SOUSA, Edson Luis André de. **Imaginar o amanhã**. Porto Alegre: Diadorim Editora, 2021.

SCHNEIDER, Liane; ALMEIDA, Márcia de; LIMA, Ana Cecília Acioli; HARRIS, Leila Assumpção (Orgs.). **Mulheres e literaturas**: cartografias crítico-teóricas. Maceió: Edufal, 2013.

SOUSA, Edson Luiz André de. **Furos no Futuro**: psicanálise e utopia. Porto Alegre: Artes & Ecos, 2022.

SOUZA, Marco Aurélio de. **Desarranjo**. Guaratinguetá: Penalux, 2020.

SOUZA, Marco Aurélio de. **Escória**. Ponta Grossa: Lambrequim, 2022.

UTOPIAN STUDIES. Pennsylvania: Penn State University Press, v. 27, n. 2, 2016a. Edição especial: On the Commemoration of the Five Hundredth Anniversary of Thomas More's *Utopia*. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/utopianstudies.27.2.issue-2>. Acesso em: 15 abr. 2024.

UTOPIAN STUDIES. Pennsylvania: Penn State University Press, v. 27, n. 3, 2016b. Edição especial: On the Commemoration of the Five Hundredth Anniversary of Thomas More's *Utopia* - Part II. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/utopianstudies.27.2.issue-2>. Acesso em: 15 abr. 2024.

Utopias e distopias nas comunidades imaginadas

Marcus V. Matias

Maria Fernanda S. dos Santos

*“Se aceitamos que a sociedade humana é feita e imaginada, devemos também poder acreditar que ela possa ser refeita e reimaginada”
- David Harvey, Spaces of Hope*

Introdução

O debate sobre comunidades imaginadas pelo viés tecnológico, como aquelas ficcionalizadas em cidades retrofuturistas, planetas distantes, ou aldeias high-tech, é o objetivo desse artigo, cuja abordagem se dá pela análise das relações simbólicas perceptíveis em elementos históricos, sociais, ideológicos e culturais – inspirados pelo impulso utópico/distópico – que constituem a formação desses lugares.

Criações artísticas fotográficas, cinematográficas, arquitetônicas e televisivas, cujo tema recai sobre comunidades imaginadas, são expressões escolhidas como ponto de partida para este debate, tendo como foco a elaboração ou o registro topográfico da memória. Esta edifica-se sobre as bases do sonho, do desejo e da esperança, como uma forma de resistência aos impulsos distópicos na contemporaneidade. Com isso, inicia-se a discussão sobre como é constituída uma comunidade utópica, por meio de uma estética futurista ou retrofuturista contemporânea, na engenharia do imaginário.

Não raro, as manifestações artísticas mencionadas acima contam, cada vez mais, com o suporte de grandes produções tecnológicas e com a inteligência artificial (IA) na elaboração de suas paisagens e cartografias do lugar imaginado, encapsulando, ao mesmo tempo, o passado e o futuro. Desse modo, somos levados/as a nos questionar qual é o papel da

memória nessas narrativas e qual é o sentido de lugar, sobretudo quando este é engendrado pelo impulso utópico ou distópico. Além disso, em que medida a criação de um lugar imaginado se opõe a noção de simulacro, proposta por Jean Baudrillard (1981), como a desertificação do real e do imaginário. Para o autor (1981, p. 8), “Este imaginário da representação, que culmina e ao mesmo tempo se afunda no projeto louco dos cartógrafos (...) desaparece na simulação – cuja operação é nuclear e genética e já não espelha e discursiva. É toda a metafísica que desaparece”.

Em contraste ao simulacro de Baudrillard, defendemos que, em vez da desertificação do real e do imaginário, há nessas narrativas em foco uma relação referencial e, portanto, identitária com a memória afetiva do lugar como espaço social e histórico. Mark Augé (2005, p. 73) descreve o espaço social como “um lugar (...) identificável, relacional e histórico”, o que implica uma relação mais próxima com a auto formatação (pelo sonho ou pelo desejo, ou por ambos) e a produção desses lugares (mesmo que virtual), sendo, portanto, voltado para um modo utópico, afetivo e simbólico de lidar com as edificações do espaço comunitário e do imaginário, ou, por outro lado, um modo distópico, mas de resistência.

Com efeito, percebemos um contraste com aquele lugar da simulação sem atmosfera nem gravidade, “nunca mais passível de ser trocado por real, mas trocando-se por si próprio”, o qual é descrito por Baudrillard ao conceituar o simulacro (1981, p. 13). Nesse sentido, a proposta deste debate surge da necessidade de entender como as relações sociais podem ser pensadas em ambientes de realidades virtuais, cada vez mais comuns e presentes nas comunicações quotidianas, inclusive de forma mais complexa no mundo extradiegético, como é o caso do projeto *Metaverso*¹.

Para tanto, apresentamos duas narrativas que dialogam com as questões relacionadas à memória e à noção de lugar como um espaço identitário e histórico de comunidades imaginadas. São elas, as fotografias e os textos criados com o intermédio de uma inteligência artificial e que resultou na exposição do artista Christus Nóbrega, intitulada “Brasília, enfim”, e a série televisiva *Andor*, criada por Tony Gilroy, uma prequela baseada no filme *Rogue One*, do universo ficcional de *Star Wars*.

1. Metaverso é o termo que indica um tipo de mundo virtual que tenta replicar/simular a realidade através de dispositivos digitais. É um espaço coletivo e virtual compartilhado, constituído pela soma de “realidade virtual”, “realidade aumentada” e “Internet” (Wikipedia).

Com essas duas expressões narrativas bem distintas, mas ligadas tematicamente, nos questionamos: como o impulso distópico/utópico pode ser relacionado ao desenvolvimento de tais espaços virtuais e como isso pode implicar em uma configuração mais humana desses lugares? Buscamos, portanto, entender o contexto de tais comunidades imaginadas e suas implicações para os estudos da utopia e da distopia, como será apresentado a seguir.

Narrativas do imaginário: a cidade palavra, de Christus Nóbrega

A idealização de cidades imaginadas acompanha a história da humanidade e, muitas vezes, confunde-se com o desejo, o sonho e a tentativa de habitar lugares melhores. Não raras são as narrativas que procuram tornar esses sonhos, desejos e essas esperanças em realizações cada vez mais tangíveis. No entanto, estas nunca estiveram tão imbricadas na realidade, a ponto de nos confundir sobre a veracidade de sua própria expressão, materializada em fotos ou sutilmente emulada na epiderme da história, criando uma singular sensação de estranhamento e familiaridade, simultaneamente.

O motivo de tal fenômeno de deslocamento sensorial é o desenvolvimento e a aplicação da Inteligência Artificial (IA) na produção de fotos, textos, ou qualquer outro tipo de narrativa e expressão criativa. Considerada uma ameaça à credibilidade autoral, ou como uma simulação perigosa do intelecto humano, a IA se faz presente com mais expressividade nessa terceira década do século XXI, por meio de uma grande polêmica que orbita o seu uso na produção de atividades intelectuais acadêmicas e artísticas. No entanto, se considerada prioritariamente como uma ferramenta, outras possibilidades mais criativas e menos polêmicas podem ser vislumbradas sobre a sua utilização. É o que pode ser observado na exposição de fotos e textos do artista Christus Nóbrega, realizada entre abril e junho de 2023, em Brasília.

Já de início, as obras de Nóbrega nos provocam alguns questionamentos: como o impulso utópico pode ser lido, a partir da reconstrução de paisagens já não existentes, ou reedificadas, tendo a memória afetiva como

pedra fundamental dessa urbe imaginária? Esse é o desafio que pode ser colocado ao entrarmos em contato com a exposição “Brasília, enfim”, de Nóbrega, para comemorar o aniversário de 63 anos de Brasília.

As obras que compõem a exposição dão relevo às relações simbólicas que percebemos em toda a reconfiguração estética dessa Brasília imaginada e formada por povos que, no mundo extradiegético, enfrentam conflitos de gênero e muitas vezes são afetados por uma infeliz diáspora. As narrativas históricas, sociais, ideológicas e culturais, as quais são ficcionalizadas nesse lugar imaginado e inspirado pela memória, estão presentes em cada foto ou texto que altera a nossa percepção sobre a história da construção de Brasília. O que converge com essas experiências sensoriais e afetivas é o modo como o impulso utópico edifica espaços reconfigurados e representados em harmonia com a diversidade e o imaginário comunitário.

O fato do cenário dessa representação da capital federal ser retrofuturista, misturando inteligência artificial e dados históricos, também inspira questionamentos acerca da noção de lugar (como um espaço-temporal), a qual passa a ter uma função norteadora também para a construção identitária: ao colocar indígenas no Planalto Central, mulheres como operárias da construção civil e o educador Paulo Freire com os operários, construindo quadras habitacionais e saberes, Nóbrega nos faz pensar, por extensão, em uma Brasília alicerçada sobre bases socialmente e culturalmente aplainadas, em cuja diversidade as relações comunitárias são respeitadas e incentivadas.

Com isso, o artista/engenheiro/arquiteto impulsiona um efeito utópico sobre tudo o que conhecemos da história da construção da capital da República, edificando vários cenários, os quais são margeados pela paisagem da memória, sobretudo a afetiva, de um lugar que outrora foi o formador de uma história pessoal e coletiva. Esse lugar também é engendrado pela esperança de se querer habitar, mesmo que em desejo, um novo topos, cujas bases são formadas pelo senso de comunidade e de igualdade. Segundo David Harvey (2000, p. 159, *tradução nossa*),

Do mesmo modo como produzimos coletivamente nossas cidades, também coletivamente produzimos a nós mesmos. Projetos que prefigurem a cidade que queremos são, portanto, projetos sobre (nossas)

possibilidades humanas, sobre quem queremos vir a ser – ou, talvez de modo mais pertinente, em quem não queremos nos transformar².

Na obra de Nóbrega, um dos efeitos que podemos perceber é a versão ficcionalizada da utópica Brasília: de uma Brasília da utopia concreta, para outra Brasília, aquela de formas e contornos imaginados por uma IA e sua engenharia de sintaxe onírica.

Logo, a comunidade imaginada que entra em relevo é a “reconstrução dos cenários de uma realidade que em parte se esvaiu, a busca do significado e da memória” (Santos, 1994, p. 67), por meio dessa narrativa ora memorialista, ora engendrada em algoritmos binários da IA, para o reconhecimento identitário e histórico na idealização entre uma comunidade e o seu entorno geográfico e sociocultural.

A memória, desse modo, assume um papel catalisador de imagens e identidade coletiva de importante efeito na criação da atmosfera narrativa das fotos e dos textos que descrevem essa Brasília reimaginada. Para Le Goff (1990, p. 476), a memória é “um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva”, o que também converge com a ideia de que esta é “uma construção psíquica e intelectual que acarreta (...) uma representação seletiva do passado, que nunca é somente aquela do indivíduo, mas dele, inserido num contexto social” (1990, p. 12).

Assim, podemos inferir que a memória é peça importante no processo de interpretação dos significados presentes nas representações dessa comunidade imaginada, mantendo e assegurando um senso de coletividade, ao garantir que suas referências simbólicas sejam compartilhadas com um determinado grupo social, também detentor das mesmas experiências históricas e culturais.

No entanto, a dinâmica social e, portanto, coletiva de “Brasília, enfim” é inicialmente provocada pela memória individual de Nóbrega, o qual afirma que suas incursões nesse projeto têm como origem as lembranças de narrativas sobre a Brasília concreta. Segundo o artista, ao retornar de viagens feitas a essa cidade, sua mãe – uma pedagoga e professora universitária – descrevia magicamente o que era Brasília. No tempo dessas

2. Do original - As we collectively produce our cities, so we collectively produce ourselves. Projects concerning what we want our cities to be are, therefore, projects concerning human possibilities, who we want, or, perhaps even more pertinently, who we do not want to become.

narrativas, Nóbrega ainda era uma criança que vivia na Paraíba e imaginava uma cidade futurista e sem muros. Essas fabulações individuais ganharam novas interpretações ao serem narradas pelo artista para uma série de *softwares* de IA, os quais produziram imagens de fusões arquitetônicas de ícones urbanísticos da cidade e também da fauna, como é o caso da presença do lobo Guará circulando livremente entre prédios e pessoas.

Esta metanarrativa deu forma a uma exposição em 5 atos, divididos por 5 espaços públicos. Além de relacionar os lugares de exposição à temática desses atos, também houve a intenção de motivar a participação e a frequência das pessoas nesses espaços, como museus e centros de exposição. Dentre esses locais de convívio público, dois deles merecem especial atenção: o Memorial Tancredo Neves e o Brasília Shopping. Em ambos podemos perceber uma relação análoga ao que Mark Augé coloca como o antagonismo entre o lugar antropológico e o não-lugar, se analisarmos mais atentamente a função do espaço na urbe e sua influência na relação de convívio com o público que o frequenta.

O não-lugar, segundo Augé (2005), configura-se como aquele no qual não há qualquer relação identitária ou histórica nem relacional, ao contrário do que já foi definido acima como o lugar antropológico. Não por acaso, os locais escolhidos por Nóbrega acabam por ressignificar ou dar mais relevo ao sentido desses lugares: um Memorial, por exemplo, remete ao passado, à memória e, desse modo, provoca uma relação histórica, identitária e relacional, tornando-se um lugar antropológico. No entanto, ao abrigar uma parte das obras em um Shopping Center, este, que a rigor seria um não-lugar – sem vínculo identitário nem histórico –, a definição de lugar ganha novas configurações e sentidos simbólicos ao hospedar uma manifestação artística cujo apelo é justamente à história e à identidade de Brasília.

Ao analisar os conceitos de Augé sobre o lugar e o não-lugar, Tereza Sá (2014, p. 211) afirma que “Se o lugar antropológico representa um tempo passado e o não-lugar um provável futuro, pensar a relação entre os dois é de certo modo pensar uma realidade que se joga entre o que fomos/somos e aquilo em que poderemos nos tornar, ou melhor, aquilo em que estamos nos tornando”. É exatamente essa noção identitária que é alcançada, por meio do deslocamento do sentido de lugar/não-lugar - ao ressignificar simbolicamente o espaço do Shopping como um possível lugar

relacional - e pelo próprio efeito da temática retrofuturista que a exposição traz: um convite a repensar cultural, estética e socialmente a cidade que, nesse caso, é ficcionalizada nos modos da utopia. Nesse jogo, memória (passado) e o retrofuturismo (futuro/passado) se complementam na construção de uma identidade sempre movente, tendo como contexto a idealização de uma comunidade, através da imaginação, do desejo e da esperança em poder habitar um lugar melhor.

O local do Shopping é cenário para o ato 5 da exposição, onde a moda é a temática que compõe a estética retrofuturista dessa Brasília ficcional. Em fotos e textos, a narrativa que constrói-se nos corredores do Shopping Brasília é a de pessoas em completa harmonia com o espaço, seja reproduzindo os ângulos retos e os contornos da arquitetura urbana em suas roupas, ou pela relação climática com a qual a cidade é afetada, exigindo a adaptação de suas vestes a ela.

Já o ato 4, ocorreu no Museu Histórico de Brasília e nele a sensação de familiaridade e estranhamento, tão comuns nas obras de Nóbrega, não foram diferentes. Por meio de fotos e textos, podemos testemunhar um fictício Paulo Freire nos canteiros de obras das fundações de Brasília, ou melhor, canteiros de leitura, com blocos de parede formados por livros. Ao nos depararmos com o educador Paulo Freire com os operários, construindo quadras habitacionais e saberes, imergimos, mais uma vez, em um mundo idealizado por Nóbrega e a IA, no qual a utópica construção de uma cidade se faz sobre as bases de uma educação e de um letramento acessível para todos e todas.

No ato 3, é o plano urbanístico da cidade que nos leva a imaginar como a utópica Brasília pode ser ainda mais utópica. A IA reconfigura os espaços urbanos de modo a percebermos como a arte pode organizar os lugares de modo a trazer harmonia e bem-estar ao cotidiano dessa comunidade imaginada com prédios e ruas que formam um mosaico concretista, se visto de cima.

Quanto ao ato 2, o qual é abrigado no Memorial Tancredo Neves, este talvez seja o mais utópico de todos. Ao colocar indígenas como protagonistas e guardiões do Planalto Central, respeitando suas crenças e espiritualidades, Nóbrega não só valoriza a memória e a importância dos povos originários, mas também chama nossa atenção para a importante par-

ticipação desses povos nas fundações culturais e na manutenção de nossa história e identidade social. Um exemplo disso é o texto que acompanha a foto sobre a Praça dos Cristais, um dos pontos turísticos de Brasília. Nele, há uma interessante narrativa de como a praça ganha esse nome – ao serem descobertos grandes cristais nas escavações para os alicerces da cidade – e como os engenheiros decidiram respeitar os significados espirituais dos cristais para os povos indígenas, mantendo-os ali e erigindo uma praça em volta deles. Além disso, há também registro das relações homoafetivas entre os operários e as operárias que formavam a força braçal, o que pode ser interpretado como a valorização da diversidade de gênero e do afeto sem discriminação.

Quanto ao ato 1, este detém-se na exposição da bela e fictícia arquitetura e o design dos prédios da urbe. Nesse ato fica evidente a sensação de que realidade e ficção se confundem, o que, na literatura, seria algo parecido ao que chamamos de quebrar a quarta parede. A impressão de que conhecemos um lugar, mas de que ele não existe é muito intrigante nessa parte da exposição. Segundo Nóbrega (2023), em um release do Brasília Shopping³, “Em conjunto, essas imagens acabam por criar uma nostalgia instantânea de um passado aparentemente vivido, mas nunca realizado, que inadiavelmente está por vir”. Essa afirmação está em convergência com os estudos de Ernst Bloch (2005) sobre a utopia concreta e o conceito de o “ainda-não-consciente”, quando este se refere a concretização da utopia na transformação da sociedade.

Com essa abordagem utópica sobre a utópica Brasília, Christus Nóbrega alça a memória individual e coletiva a níveis que estendem-se da cultura à história de uma comunidade, favorecendo também a memória afetiva de quem viveu e vive a Brasília concreta, mas também às/aos que sonham o sonho acordado de viver uma comunidade imaginada e formada sobre as bases da afetividade, da diversidade de gênero e do respeito aos povos. Há também a valorização às crenças que nos originaram, sem contudo, deixar de olhar para o futuro, ou, quem sabe, para uma galáxia muito, muito distante. Afinal, se uma sociedade é feita de crenças e imaginação, ela também pode ser refeita sobre novas crenças e imagens em ação em um universo ainda maior.

3. <https://brasiliashopping.com.br/blog/exposicao-brasilia-enfim/>

Memórias que elevam: horizontes utópicos em *Andor*

Partindo para a exploração do infindável universo, a próxima narrativa sobre comunidades imaginadas que analisamos é uma produção televisiva criada por Tony Gilroy para o serviço de streaming Disney+, chamada *Andor*, que serve como uma prequela para o filme *Rogue One – A Star Wars Story* (2016), e explora a jornada do personagem Cassian Andor, cinco anos antes dos eventos do longa. Em *Rogue One*, Cassian faz parte de um grupo de rebeldes que se sacrificam em uma missão bem-sucedida, a qual objetivava roubar e divulgar os planos de sabotagem da Estrela da Morte, a arma suprema do Império Galáctico.

A tirania, aspecto comum na literatura distópica clássica, é representada pelas ações do Império contra as comunidades que dão forma a esta narrativa, o qual se mostra explorador, escravocrata e presente em diversas esferas da vida dos personagens. No entanto, é possível vislumbrar a esperança de sua queda através de fissuras presentes em seu próprio sistema, resultantes de sua arrogância ao subestimar aqueles que ele subjuga.

Nessa perspectiva, Tom Moylan (2016) ancora-se nas contribuições de Raffaella Baccolini para definir as distopias críticas como textos que preservam elementos utópicos enquanto desafiam a tradição estabelecida e criam espaço para a oposição e ações radicais na narrativa. A autora destaca que essas obras geram esperança e subversão dentro de um gênero geralmente pessimista, ao optar por finais abertos que mantêm vivo o impulso utópico. *Andor* apresenta essas características ao longo de sua primeira temporada e estabelece uma base sólida para o personagem principal. Mesmo sabendo o destino do protagonista em *Rogue One*, seu desenvolvimento permanece intrigante.

Na trama de *Andor*, Cassian tem *flashbacks* de sua infância em seu planeta natal, Kenari, onde vivia com sua irmã, e inicia a série procurando por informações sobre ela, já adulto, em outro sistema planetário. Fica estabelecido, por meio do comentário de agentes corporativos, que Kenari está inabitável devido a um acidente de mineração. Ainda sobre a memória de Cassian, nos é revelado que o protagonista fazia parte de uma comunidade indígena cuja líder foi morta por um soldado quando uma nave da Confederação dos Sistemas Independentes caiu nas proximidades.

Tomado pela ira, Cassian invade a nave e começa a atacar os equipamentos, expressando sua revolta inicial. Em seguida, ele é resgatado pela coleitora Maarva Andor, que o cria em Ferrix com o temor de que a República, em processo de transição para o Império, chegasse ao local.

A busca por sua irmã mostra como Cassian tenta resgatar lembranças de uma vida anterior, que considera melhor, por meio do contraste entre uma memória afetiva - que destaca os costumes de seu povo - e a ganância de um regime imperialista que os privou disso. É inevitável associar o uso da terminologia “acidente” para descrever o crime ambiental em Kenari, que resultou na devastação do planeta inteiro, com o discurso empregado pela empresa Braskem, que, ao longo de décadas de extração de sal-gema, desencadeou o afundamento do solo e a ocorrência de tremores em cinco bairros da cidade de Maceió (Alagoas), desalojando milhares de famílias.

Similar ao que Le Goff (1990) afirma sobre a função da memória na formação da identidade, tanto individual quanto coletiva, por envolver a seleção de lembranças influenciadas pelo contexto social, Baccolini (1996, p. 345 *apud* Moylan, 2016, p. 83) atribui à memória o papel fundamental de atuar na oposição distópica, estabelecendo um elemento utópico a partir do entendimento de que “fazer uma viagem ao passado através da memória, frequentemente, coincide com a percepção de que o que se foi representava um tempo e lugar melhores”. Nesse sentido, após ser investigado pela morte de dois policiais durante a busca por sua irmã, Cassian foge de Ferrix com a ajuda de um negociador de peças que é, na verdade, um espião rebelde. Luthen Rael observava os roubos de peças imperiais que Cassian realizava e oferece a ele a oportunidade de utilizar essa habilidade em algo que afetará o Império de maneira significativa.

Em uma montagem que transiciona entre passado e presente, o protagonista é representado observando o horizonte enquanto é levado de Kenari por sua futura mãe adotiva e observando o horizonte de Ferrix quando é levado por Luthen até sua missão iminente. Em ambos os contextos, Cassian traça novos caminhos, marcando uma diferenciação no lugar antropológico, entre um tempo sociohistórico passado e um possível futuro mais esperançoso (Sá, 2014).

A contribuição de Cassian nessa fase ainda é motivada principalmente por interesses mercenários. No entanto, sua jornada pelo mundo do crime começa a ser redirecionada para um propósito mais elevado quando Luthen o conduz ao planeta Aldhani. Lá, ele encontra um grupo de rebeldes que estão preparando a missão ousada de assaltar uma guarnição imperial para financiar a rebelião. Cada membro desse grupo tem motivações pessoais distintas para combater o Império, o que eventualmente leva a conflitos com o protagonista devido às diferenças em suas razões. O personagem Taramyn, por exemplo, está em busca de redenção por ter servido como um soldado do Império, enquanto Cinta busca vingança pela perda brutal de sua família, que foi assassinada pelo regime, e constantemente coloca a rebelião acima de seu relacionamento romântico com Vel, a líder da missão.

A célula utiliza um evento astronômico de grande importância para o povo nativo do planeta como uma camuflagem durante a fuga. Esses rituais são continuamente menosprezados pelos agentes do Império, revelando como o regime contribui para sua própria queda ao produzir as armas que eventualmente levarão à sua ruína. Como Cassian observa, o Império é tão arrogante que desconhece quem eles subjuga, ao contrário dos rebeldes, que usam essa sabedoria a seu favor. A chama revolucionária é simbolicamente acesa pelo líder dos Dhani e sua comunidade, evidenciando a esperança e o ódio de classe que vai se desenvolvendo em diversos lugares da galáxia.

Uma realidade melhor também é imaginada pela senadora Mon Mothma, que opera secretamente para financiar a rebelião, conduzindo reuniões clandestinas com Luthen, o qual mantém uma identidade disfarçada como comerciante de artefatos arqueológicos. Além disso, o tenente Gorn desempenha o papel de agente duplo infiltrado no Império na missão, demonstrando como o regime se expande a tal ponto que, em suas próprias estruturas, começam a surgir rachaduras que oferecem oportunidades para possíveis atos de sabotagem.

No desfecho da missão, o rebelde idealista Nemik encontra sua morte trágica sob o peso de um vagão abarrotado de créditos roubados. O infeliz acontecimento pode simbolizar, metaforicamente, como o poder do capital é utilizado para esmagar qualquer tentativa de rebelião. Porém, antes de sucumbir, ele confia seu manifesto a Cassian, marcando um ponto

crucial na narrativa, já que o protagonista agora se torna o portador das ideias do seu amigo caído, que imaginou e registrou um futuro melhor.

Retornando ao conceito de distopia crítica, *Andor* é fundamentalmente construída em torno de uma contranarrativa de resistência, que, segundo Moylan (2016), emerge à medida que os cidadãos de uma distopia vivem um crescente sentimento de alienação, culminando em um despertar progressivo que, por sua vez, conduz a ações capazes de desencadear a transformação da sociedade.

Quando Cassian volta a ter acesso ao manifesto deixado por Nemik, ele já passou por desafios consideráveis, incluindo um período de prisão injusta provocada pelo recrudescimento do regime após o referido assalto. Durante esse tempo, ele foi forçado a trabalhar intensamente na construção de peças cuja utilidade permanecia desconhecida para os prisioneiros escravizados. No entanto, a cena pós-créditos do último episódio revela que essas peças faziam parte da construção da Estrela da Morte. O ponto crucial aqui é que Cassian desempenhou um papel ativo na incitação à rebelião dentro da prisão e teve um impacto direto na destruição dessa poderosa arma durante a missão retratada no filme *Rogue One*. Diante desse cenário, o discurso de Nemik parece ressoar profundamente com Cassian, não apenas porque compartilha um senso de opressão, mas também porque o protagonista compreende sua realidade concreta e agora reconhece a necessidade premente de agir:

Haverá momentos em que a luta parecerá impossível. Eu já sei disso. Sozinho, inseguro, diminuído pelo tamanho do inimigo. Lembre-se disso: A liberdade é uma ideia pura. Ocorre espontaneamente e sem instrução. Atos aleatórios de insurreição estão ocorrendo constantemente em toda a galáxia. Há exércitos inteiros, batalhões que não fazem ideia que já se alistaram na causa. Lembre-se que a fronteira da Rebelião está em toda parte. E mesmo o menor ato de insurreição empurra nossas linhas para frente. Então, lembre-se disso: A necessidade imperial de controle é tão desesperada porque é antinatural. A tirania requer esforço constante. Ela quebra. Ela vaza. A autoridade é frágil, a opressão é a máscara do medo. Lembre-se... e saiba disso: Chegará o dia em que todas essas escaramuças e batalhas, esses momentos de desafio, terão inundado as margens da autoridade do

Império, e então serão demais. Uma única coisa quebrará o cerco. Lembre-se disso: Tente (Gilroy, 2022).⁴

Com essas palavras, a esperança utópica é incitada em Cassian, o que não apenas moldará suas decisões finais na série, mas também deixará uma marca indelével em seu papel como capitão na Aliança Rebelde, como visto em *Rogue One*. A penúltima frase do manifesto antecipa como um detalhe engenhosamente incorporado no interior da Estrela da Morte foi essencial para sua posterior destruição e como Cassian desempenhou um papel essencial nisso quando se sacrificou pela missão de divulgar esses planos.

Enquanto estava na prisão, Cassian adota o pseudônimo de seu falecido pai adotivo, Clem, que foi vítima das forças imperiais. Isso evidencia que, apesar de suas atitudes iniciais, consideradas egoístas em relação à causa, ele ainda está conectado com o sofrimento de seu povo, embora ainda não tenha plenamente compreendido seu papel na luta. O espírito revolucionário de Cassian é acionado quando ele toca o bloco contendo as cinzas de Clem, ao retornar para o velório de sua mãe em Ferrix, que faleceu por causas naturais, e tem uma lembrança de seu pai ensinando que as pessoas frequentemente negligenciam o valor que reside abaixo da superfície, não percebendo o potencial nas peças descartadas. A frase “olhos abertos, possibilidade em todo lugar” (*Andor*, 2022)⁵ encapsula a importância de encontrar formas de resistir, mesmo que mínimas.

Como retratado acima, a cultura de Ferrix relacionada à morte envolve o ritual de cremação e a fusão das cinzas em blocos de tijolos, buscando eternizar a presença do falecido em seu lar e local de trabalho. O Império, nesse cenário, aproveita o funeral de Maarva como uma oportunidade para atrair e capturar Cassian. A comunidade se une em uma emotiva passeata fúnebre e assiste a um holograma deixado pela anciã, que alega conseguir enxergar os conterrâneos, mesmo que seja uma mensagem gravada em um outro momento, demonstrando como a tecnologia, aqui, serve para estreitar os laços de memória presentes em um espaço social e destacar a linha tênue entre passado, presente e futuro. A personagem fala sobre a necessidade de os mortos inspirarem e elevarem os

4. Sequência disponível em 00:13:36, no décimo segundo episódio, intitulado *Rix Road*.

5. Sequência disponível em 00:12:14, também no décimo segundo episódio.

vivos e reacende a memória da era pré-Império, compartilhando suas lembranças de infância e como ela ansiava por cada cerimônia fúnebre, pois se conectava com a cultura de seu povo. Esse apelo à insurreição, usando novamente a memória como ferramenta, encontra seu primeiro ato de resistência quando um trabalhador simbolicamente utiliza o tijolo contendo as cinzas de Maarva para atacar as forças policiais.

Ao analisar *The Space Merchants*, romance de ficção científica escrito por Frederik Pohl e Cyril M. Kornbluth e publicado em 1952, Moylan (2016, p. 117) discute o momento em que o protagonista Mitch, “perdido nessas profundidades, (...) enfrenta uma mudança em sua forma política de pensar, um momento radicalizador de tomada de consciência, uma guinada distópica”. Aplicando a *Andor*, a guinada distópica de Cassian ocorre à medida que ele começa a questionar as contradições do sistema opressivo em que está inserido e resgata suas memórias para estabelecer uma conexão identitária com seu povo, tanto de Kenari quanto de Ferrix. Na última cena da temporada, Cassian confronta Luthen, que desejava eliminá-lo por ser uma testemunha do assalto, e afirma que não concebe mais uma vida fora da rebelião, oferecendo a Luthen a opção de matá-lo ou acolhê-lo, assim como fez no início de sua jornada.

Diante do exposto, é possível perceber como a série *Andor*, ao abordar a importância da construção de uma imaginação utópica em um cenário distópico, ecoa a ideia de memória como formadora da identidade individual e coletiva (Le Goff, 1990) e a concepção de memória como elemento utópico que nos lembra de circunstâncias melhores e alimenta nossa esperança por um futuro diferente (Moylan, 2016).

Seja por meio de cenas em um planeta que não mais existe, registros de ideais rebeldes, rituais fúnebres que eternizam as almas nos alicerces de lares ou uma autoeulogia holográfica, a memória é sempre utilizada, nesse contexto, como ferramenta de resistência, inspirando levantes contra o Império. Ademais, a série apresenta uma rica representatividade em suas comunidades, destacando a diversidade de perspectivas dentro da luta contra a opressão. Assim como na exposição de Nóbrega, a inclusão de povos nativos, em *Andor*, as relações homoafetivas e a união entre trabalhadores e trabalhadoras que resistem ao Império têm uma importância crucial, pois refletem a variedade de vozes e experiências que contribuem para a busca por um futuro melhor. Em contextos distópicos como esses,

a resistência armada é apresentada como uma ferramenta necessária para combater a força bélica de um regime tirânico. No entanto, o texto televisivo também sublinha que, anterior a essas ações físicas radicais, o desejo de esperança, nutrido pela memória, é primordial para a imaginação de uma realidade melhor.

Por fim, a reflexão que o espião Luthen faz sobre precisar incendiar sua vida para criar um nascer do sol que ele sabe que nunca verá é um lembrete de como o fervor pela utopia muitas vezes envolve sacrifícios e ressalta como esses futuros utópicos podem não estar disponíveis para aqueles que lutam por eles.

Considerações finais

Por meio de duas narrativas ficcionais bem distintas, porém alinhadas contextualmente - a exposição *Brasília, enfim*, de Christus Nóbrega, e a série televisiva *Andor*, de Tony Gilroy - buscamos promover uma reflexão sobre como a idealização de comunidades imaginadas pode, por meio do impulso utópico/distópico, nos levar a questionar a função do lugar e da memória na construção coletiva de uma identidade (cultural e histórica) em constante transformação.

Observamos que, nas obras de Nóbrega, a IA abre espaço para discussões sobre expansões das possibilidades de criação, e para a configuração de novos códigos e expressões socioculturais, as quais apresentam-se como possibilidades mais criativas e éticas do uso de IA como expressão artística. Ironicamente, a percepção do novo (inspirada pela IA), nesse caso, está intimamente ligada a referência ambígua que temos do antigo, do passado filtrado pela memória afetiva em contraste com o desejo de um futuro tangível e que nos faz pensar a noção de lugar como aquele de equidade comunitária.

É precisamente na engenharia desse imaginário, que reside a possibilidade ética de utilização de IA: uma ferramenta que, ao mesmo tempo, pode operar discursivamente - através de metanarrativas autorais - tendo como tema nossa percepção sobre nós e sobre o outro, e historicamente, ao aprofundar questões sobre o sentido de lugar antropológico em processo de transformação do não lugar, evitando assim, a desertificação do real

em função de um simulacro. Nesses termos, a Brasília reconfigurada, de Nóbrega, e a *Andor*, de Gilroy, nos fazem pensar o efeito identitário que a ocupação de espaços sociais, concretos ou simbólicos, pode ter sobre uma nova proposta de comunidade nacional ou planetária, resistindo ao apagamento cultural de alguns grupos sociais, ou a marginalização de outros.

É nesse movimento de resistência e idealização consciente de um lugar melhor, que o conceito de contra-narrativa opera como o propulsor de mudanças e de paradigmas alinhados ao impulso utópico, seja em desejo ou em ações concretas. O ponto de partida para tais mudanças pode ser através da topografia de comunidades imaginadas em ambientes interplanetários, edificadas por IA, ou em um contexto extradiegético; o que pode ser apreendido em representações ficcionais como as apresentadas aqui é a força que o sonhar acordado/a pode exercer sobre realidades indesejadas ou desgastadas pelos vícios sociohistóricos que oprimem e segregam os menos favorecidos e as menos favorecidas.

Nas obras aqui analisadas, as relações sociais constroem-se em torno de um projeto comum, o qual é alicerçado sobre registros da memória e da esperança. No entanto, na contemporaneidade extradiegética, é preciso ter cuidado com o esvaziamento dos sentidos que envolvem a empatia, por conta de uma ilusória sensação de distanciamento nas relações com o outro: em tempos de redes sociais virtuais, como esses contatos afetam nossos afetos?

O universo em tela não deve ser um universo cela, um encapsulamento de necessidades individuais às custas do apagamento das necessidades do outro, assim como no mundo analógico extradiegético. A aridez nas relações virtuais não vai melhorar com IA, mas na construção de um ambiente de trocas e expansão de conhecimentos, em um movimento coletivo, no qual a IA, ou os mundos imaginados, funcionem como ferramentas para mapeamentos de lugares melhores. É com essa percepção sobre as influências tecnológicas e sobre as redes sociais que chegamos não a um fim, mas ao começo de uma instigante jornada rumo ao futuro.

Referências

- ANDOR.** Direção: Toby Haynes, Benjamin Caron e Susanna White. Estados Unidos, 2022. Disney Platform Distribution, Disney+ (2 temporadas)
- AUGÉ, Mark. **Não lugares:** introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: 90 Graus, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulações e simulacros.** Lisboa: Antropos, 1991.
- BLOCH, E.. **O Princípio Esperança.** Volume I. São Paulo: Contraponto Editora, 2005.
- HARVEY, David. **Spaces of Hope.** Berkeley & Los Angeles (California): University of California Press, 2000.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.
- MOYLAN, Tom. **Distopia:** fragmentos de um céu límpido. CAVALCANTI, Ildney; BENÍCIO, Felipe (Eds.). Tradução: Felipe Benicio, Pedro Fortunato, Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016. 210 p. v. 1.
- NÓBREGA, Christus. **Brasília, enfim.** Realização: Instituto de Pesquisa e Promoção à Arte e Cultura – Ipac. Produção: 4ART. Curadoria: André Severo, Marília Panitz e Sílvia Badr. Brasília, 2023.
- SÁ, Tereza. Lugares e não lugares em Marc Augé. **Tempo Social**, Revista de sociologia da USP, v. 26, n. 2, p. 209 – 229, dez. 2014.
- SANTOS, Milton. **Técnica, espaço e tempo.** São Paulo: EDUSP, 1994.

O horizonte intertextual de Ursula Le Guin em “Aqueles que se afastam de Omelas”

Evanir Pavloski

*“Quando você acende uma vela, você também lança uma sombra”
– Ursula Le Guin.*

A escritora estadunidense Ursula K. Le Guin (1929 - 2018) é mundialmente conhecida por suas obras de fantasia e ficção científica, as quais lhe renderam leitores e leitoras fiéis das mais diferentes faixas etárias e arcaouços culturais. Tendo em vista os gêneros literários predominantemente cultivados pela autora, as noções de utopia e distopia perpassam de forma recorrente os seus escritos, alcançando, inclusive, proeminência temática em obras como, por exemplo, *A curva do sonho* (1971) e *Os desposuídos* (1974). Localizada temporalmente entre as duas narrativas citadas, nosso objeto de estudo é o conto “Aqueles que se afastam de Omelas”, publicado em 1973 na antologia de contos, intitulada *New Dimensions III*, editada pelo escritor Robert Silverberg. No ano seguinte, o conto recebeu o *Hugo Award for Best Short Story*, um importante prêmio literário do gênero da ficção científica. Em 1975, a narrativa foi republicada na coletânea *The Wind's Twelve Quarters: Stories*, organizada pela própria Ursula Le Guin.

Na obra, a autora não apenas estabelece ligações intertextuais com narrativas relevantes da tradição da literatura utópica e distópica, mas também explora as proximidades e os distanciamentos entre as sociedades utópicas modelares e os pesadelos centralizadores distópicos. Diante disso, o objetivo do presente estudo é analisar as referências explícitas e implícitas a outros textos presentes no conto e como elas se organizam para problematizar a fluidez dos conceitos de utopia e distopia que as subjazem. Objetivamos demonstrar que o imaginário social discutido e delineado de forma colaborativa no texto de Le Guin, não é apenas uma problematização das matrizes e dos matizes que constituem os gêneros citados,

mas também uma exortação à reflexão sobre as sombras da desigualdade e do irracionalismo que cercam as luzes fugidias de uma estrutura societária potencialmente vista como desenvolvida e idílica.

Para o desenvolvimento da discussão proposta tomaremos com base conceitos e definições de intertextualidade e hipertextualidade que, apesar de divergentes em certos aspectos teóricos e metodológicos, confluem na narrativa de Le Guin, característica que ratifica o *status* do texto literário como mosaico de diferentes vozes e discursos, inclusive metatextuais.

Partiremos das noções de polissemia de unidades mínimas, presentes em obras de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, e alcançaremos reflexões que se estendem para as relações de obras do gênero utópico e distópico na diacronia literária e o papel do leitor na atualização do potencial crítico dos intertextos. Tal referencial teórico se coadunará com as discussões de pensadores e pensadoras que se dedicam especificamente ao estudo dos utopismos literários.

Ressaltamos uma vez mais que as explorações teóricas terão sempre como ponto de partida elementos presentes no texto ficcional que tomamos como *corpus* e terão como objetivo final a análise desses mesmos elementos, não configurando, portanto, uma abordagem essencialmente conceitual. Essa perspectiva de discussão da narrativa nos parece adequada para contemplar a pluralidade de formas de intertextualidade presentes nela e para evitar um reducionismo teórico que poderia desconsiderar facetas interessantes da obra.

Iniciamos com a palavra que atrai a atenção do leitor desde o título e se revela com um elemento intertextual, transcultural e metanarrativo: Omelas.

Preliminarmente, é importante salientar que Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e estética* (1975) enfatiza a polissemia imanente da palavra, característica que se manifesta quando um termo é utilizado em um contexto específico de enunciação e carrega as acepções semânticas que já recebeu em outras situações comunicativas. O fato de diferentes grupos sociais empregarem o mesmo sistema linguístico faz com que as palavras manifestem valores ideológicos contraditórios, tendo o seu sentido firmado pelo contexto em que ocorrem.

Deste modo, em cada momento de sua existência histórica, a linguagem é grandemente pluridiscursiva. Deve-se isso à coexistência de contradições sócio-ideológicas entre presente e passado, entre diferentes épocas do passado, entre diferentes grupos sócio-ideológicos, entre correntes, escolas, círculos, etc., etc (BAKHTIN, 1998, p. 98).

Essa multiplicidade de significados possíveis assume especial importância na escrita literária devido à ambivalência que tanto Mikhail Bakhtin quanto Julia Kristeva caracterizam como intrínseca ao uso estético da linguagem. É justamente essa manipulação estética, genérica, ideológica e formal que cria uma arquitetura textual única, mas essencialmente definida pela pluralidade.

A própria língua literária oral e escrita, única não só em relação aos seus índices gerais linguísticos abstratos, mas também nas suas formas de interpretação destes momentos abstratos, é estratificada e plurilíngüe no seu aspecto concreto, objetivamente semântico e expressivo (BAKHTIN, 1998, p. 96).

Para Kristeva, o entrecruzamento de significações desde as unidades lingüísticas mínimas até porções discursivas mais complexas cria uma rede de enunciados que a autora, com base no conceito bakhtiniano de dialogismo, define como intertextualidade. Segundo ela, Bakhtin “designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade” (Kristeva, 2005, p. 71). Essa dualidade resulta em uma negociação de sentidos entre os interlocutores e os diferentes textos referenciados de forma direta e indireta em uma escritura, aspecto que reafirma o caráter ativo e essencialmente dialógico de todo ato de leitura. Como veremos oportunamente, a participação do leitor é imprescindível no conto de Le Guin.

Em síntese, a palavra carrega consigo o histórico de das acepções semânticas assumidas em outros textos e discursos, o que faz com que o seu uso em um determinado contexto - ainda que permeado por uma intenção específica de significação -, seja caracteristicamente intertextual.

Compreendemos que, ainda que utilizados muitas vezes com essa conotação, os conceitos de dialogismo e intertextualidade, nas perspectivas dos autores citados, não são sinônimos, sendo esta noção derivada

daquela. Não obstante, aproximamos os dois termos por considerarmos que na análise da obra de Le Guin ambos podem ser mobilizados. Se, de um lado, as diferentes acepções semânticas de uma palavra ou passagem podem remeter ao outros enunciados, textos e discursos, caracterizando o dialogismo bakhtiniano. De outro lado, a escritora faz referências mais diretas a obras da tradição utópica que atravessam sua retórica. Ao contratar o fazer literário do poeta e do prosador, Bakhtin afirma que ‘o prosador, ao contrário, como veremos, tenta dizer, inclusive, o que lhe é próprio na linguagem de outrem [...] e frequentemente ele mede o seu mundo com escalas lingüísticas alheias’ (Bakhtin, 1998, p. 95).

E como analisar o potencial de significação de uma palavra quando se trata de um neologismo? Como defenderemos a seguir, a criatividade envolvida na proposição de um novo termo não está isenta de referências a outros discursos.

Na primeira edição de *The Wind's Twelve Quarters: Stories*, Le Guin dedicou uma breve introdução para cada um dos dezessete trabalhos nela contidos. No paratexto do conto de nosso *corpus*, a autora explica a origem do nome da cidade de Omelas. Segundo ela,

Eu me sentei e comecei uma história, simplesmente porque eu estava com vontade de fazê-lo, com nada na mente além da palavra “Omelas”. Ela me veio de uma placa de rodovia: Salem (Oregon) de trás para frente [...] Salem é o mesmo que *schelomo* que é o mesmo que *salaam* que é o mesmo que Paz. *Melas. O melas. Omelas. Homme hélas*¹ (LE GUIN, 2004, p. 276, tradução nossa).

Como é possível notar, o nome da cidade ficcional é o germe que dá origem ao desenvolvimento de toda a narrativa de Le Guin, o que, obviamente, enfatiza a importância não só do termo, mas também da invenção de espaços no processo criativo da autora. O pesquisador Anthony Burns enfatiza que

Tanto em sua literatura infantil quanto em sua ficção científica, Le Guin busca estimular e encorajar o desenvolvimento da imagina-

1. Do original: I sat down and started a story, just because I felt like it, with nothing but the word “Omelas” in mind. It came from a road sign: Salem (Oregon) backwards [...] Salem equals schelomo equals salaam equals Peace. *Melas. O melas. Omelas. Homme hélas*.

ção criativa: a habilidade que, na sua visão, todos os seres humanos possuem naturalmente de imaginar “mundos” que são radicalmente diferentes e eticamente superiores que o nosso. Encorajar isso é, obviamente, ao mesmo tempo sugerir que pode haver um futuro alternativo para o nosso próprio mundo² (Burns, 2004, p. 145, tradução nossa).

Além disso, a menção da cidade no título e a referência àqueles que a abandonam antecipam desdobramentos essenciais do conto em sua esfera temática e retórica. De acordo com o Gênesis bíblico, capítulo 14, versículo 18, Salém é a designação antiga de Jerusalém, terra considerada sagrada por judeus, cristãos e muçulmanos. A palavra em hebraico *Yerushaláyim*, é derivada da palavra *Yir’a*, que significa temor a Deus, acrescida do termo *Shalem*, que denota a ideia de perfeição. Trata-se, portanto, de um espaço utópico orientado essencialmente pela fé religiosa, ou seja, “o lugar da perfeição alcançado pela obediência à divindade”.

A associação fonética feita por Le Guin da palavra Salem com outros dois termos - respectivamente, um do hebraico e outro do árabe -, demonstra como as diferentes culturas apresentam pontos de convergência de ordem linguística e ética como, por exemplo, a valorização do ideal de paz, que é o significado tanto de *schelomo* quanto de *salaam*. Embora as projeções utópico-religiosas desses grupos não sejam idênticas, a perspectiva de um *ethos* pacífico e harmonioso as aproxima. Assim como na experiência da alteridade, distinções e semelhanças se firmam como parâmetros de contraste entre idílios sociais. Não obstante, é preciso considerar também que, como apontamos, as aspirações utópicas apresentam dinâmicas que contradizem os próprios anseios que as embasam. A terra santa tem sido por séculos o cenário de violentas disputas pelo seu domínio, contrariando a sublimação harmoniosa do espaço compartilhada por judeus (*schelomo*) e muçulmanos (*salaam*). Seriam então a guerra e o sofrimento as balizas do caminho para paz? Para a concretização de uma utopia, os fins sempre justificariam os meios? Essa livre associação de ideias levanta esses e outros

2. Do original: In both her ‘children’s’ literature and in her science fiction, Le Guin seeks to stimulate and encourage the development of the creative imagination: the ability that, in her view, all human beings natively possess to imagine entire ‘worlds’ that are radically different from and ethically superior to our own. To encourage this is, of course, at the same time to suggest that there might also be a possible alternative future for our own world.

questionamentos que reverberam ao longo da leitura do conto, fomentando, inclusive, a o estabelecimento de relações intertextuais críticas da obra com textos representativos do gênero utópico.

A curiosa inversão do nome da cidade de Salem³ redundando também na sugestão de aspectos importantes da obra. Como se percebe na passagem, o resultado desse processo é o termo *melas*, que, em sua etimologia grega, remete-se a diferentes personagens da mitologia clássica. Seu significado primário, todavia, pode ser expresso pelo adjetivo escuro ou pelo substantivo escuridão. Se considerarmos as formas de representação tradicionais da cultura ocidental, ambos os termos extraem suas significações de uma relação binária com seus opostos, ou seja, só podemos entender a escuridão a partir da ideia de iluminação e vice-versa, assim como só poderíamos compreender a imperfeição (universo experimental) por meio do vislumbre da perfeição (utopia). Na longa história das simbologias, esses contrários transcenderam suas denotações e passaram a representar concepções mais amplas como ignorância e conhecimento, alienação e consciência e, possivelmente, o dualismo mais recorrente de mal e bem. Notamos que nessa expansão semântica, a inserção de um caráter tipicamente maniqueísta na oposição entre os termos que possibilitaria, inclusive, associá-los às noções de guerra e paz.

Nesse sentido, aqueles se afastam de Omelas⁴ também se distanciariam da luz pacífica da cidade e adentrariam a escuridão ao redor, desenvolvendo um movimento simultaneamente espacial e ético. Contudo, esse trajeto não é tão simples como pode parecer em um primeiro olhar. Da mesma forma, também não é absoluta a polarização que supostamente o orienta. A distância entre os contrários não é tão simples de ser medida ou percorrida. É preciso lembrar que a palavra *melas* tem origem na in-

3. Ainda que haja a menção específica da capital do estado do Oregon, muitos leitores, ao se depararem com a referência a Salem, estabeleceriam uma conexão imediata com a cidade de Massachusetts que foi cenário dos famigerados julgamentos das bruxas, entre fevereiro de 1692 e maio de 1693. Nesse trágico episódio da história estadunidense, mais de duzentas pessoas foram acusadas de bruxaria, dentre as quais trinta foram condenadas e vinte foram executadas (catorze mulheres e seis homens). A histeria coletiva que fomentou essas prisões e esses veredictos se baseou, em grande medida, no ufanismo religioso puritano que almejava erigir uma utopia no Novo Mundo, a qual deveria ser purificada de todo e qualquer traço de maldade. Neste exemplo, os meios também são teoricamente legitimados pelos fins.

4. Compreendemos a presença da vogal “O” como aglutinação da interjeição de surpresa ou admiração, citada na passagem pela autora separada do radical.

versão do nome Salem, ou seja, é como sua imagem no espelho. Não se trata, portanto, da criação de um neologismo para designar o oposto da paz, mas da percepção desta no próprio elemento ao que ela se contrapõe. A escuridão não está separada da luz, mas submersa e subentendida em sua claridade. Ao inverter a palavra Salem, Le Guin demonstra como o seu inverso está imanente nela. E essa mesma imanência habita a cidade de Omelas. Não há necessariamente uma distância, mas complementaridade e mútua dependência entre os pólos. Tudo está sempre repleto do seu contrário. Mesmo os ideais de perfeição e imperfeição desenvolvem essa dinâmica, o que desconstrói a positividade absoluta da utopia e a negatividade incontestável da distopia. É exatamente essa linha de relativização que encontramos no conto de Le Guin e que nos faz novamente levantar a questão: do que se afastam aqueles que abandonam Omelas? Finalmente, a última expressão citada pela autora em seu paratexto (*homme hélas*) vem da Língua Francesa e, além da sua semelhança sonora com o nome da cidade do conto, aponta para aspectos relevantes da obra. O segundo termo é uma interjeição que expressa uma impressão repentina ou um sentimento profundo como, por exemplo, dor, admiração ou desconforto, podendo ainda ser utilizada para invocar o interlocutor, que, neste caso específico, é marcado pelo vocativo *homme*, cuja tradução pode ser homem ou o tratamento impessoal “cara”. Se as palavras citadas anteriormente por Le Guin em seu fluxo de ideias remetiam, a nosso ver, mais diretamente aos aspectos temáticos e retóricos do texto, essa locução parece se referir ao impacto da obra sobre o leitor, o qual é interpelado diretamente pelo foco narrativo e convidado a contribuir explicitamente para o desenvolvimento do enredo e a criação do espaço ficcional.

De acordo com Kristeva, a palavra poética – e a partir desse termo estendemos a compreensão da autora para a escritura poético-literária –, “pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário [...] orientada para o corpus literário anterior ou sincrônico” (Kristeva, 2005, p. 67).

As considerações da pensadora búlgaro-francesa nos indicam caminhos produtivos de análise da narrativa de Le Guin. Assim, discorreremos inicialmente sobre a já mencionada e fundamental interação dialógica do leitor com o texto e, em seguida, discutiremos o diálogo intertextual e diacrônico do conto com obras da literatura utópica.

Como salientado anteriormente, a escritora estadunidense convida seus leitores a participar ativamente da construção de suas narrativas não apenas em suas dimensões imagéticas e espaciais, mas também em suas perspectivas retóricas e éticas.

Le Guin deseja estimular e encorajar seus leitores a pensar em termos éticos mesmo se, no final, fique claro que eles fizeram julgamentos éticos que são diferentes dos dela [...] Ela encoraja seus leitores a pensarem por si mesmos e a se envolverem com as complexidades do dilema ético em questão, qualquer que ele seja... Le Guin estimula seus leitores a superarem as perspectivas parciais e limitadas do que é bem e mal ou certo e errado; e a ver os pontos fortes e fracos associados com “os dois lados” da história⁵ (Burns, 2004, p. 140, 143, *tradução nossa*).

Nas utopias literárias tradicionais, a figuração de um ou mais viajantes que adentram a sociedade modelar é arquetípica, incursão que promove a identificação do receptor com essas personagens que apreendem as especificidades desse *ethos* alternativo. Raymond Trousson comenta que

Simbolicamente, a viagem representaria o abandono dos antigos valores, seguido da descoberta e da aquisição de valores novos. Aventura heróica e itinerário espiritual, ela permite ao viajante criar um ponto de vista de fora, encarnar valores que são postos em discussão e é a sua presença, enfim, que cria a possibilidade de descoberta e do diálogo (Trousson, 2005, p. 131).

No conto de Le Guin, as descrições e explicações são apresentadas por um narrador em primeira pessoa, que parece desconhecer certas especificidades da organização social de Omelas. “Eu não conheço as regras e as leis de sua sociedade, mas suspeito que elas fossem singularmente poucas” (Le Guin, 2004, p. 275, *tradução nossa*). Essa estrutura narrativa coloca o leitor em contato direto com as características do universo ficcio-

5. Do original: Le Guin wishes to stimulate and encourage her readers to think in ethical terms even if, in the end, it should transpire that they make substantive ethical judgments that are different from her own [...] she encourages her readers to think for themselves, and to engage with the complexities of the ethical dilemma in question, whatever it might be... Le Guin enjoins her readers to rise above each of these limited and partial perspectives of what is good and evil or right and wrong, and to see the strengths and weaknesses associated with ‘both sides’ of the story

nal, sem a intermediação de um protagonista que poderia influenciar as reações e as reflexões daqueles que interagem com o texto. Dessa forma, o leitor assume a posição do viajante para quem a utopia é exposta, valorizando ainda mais as suas respostas às provocações do foco narrativo. Nessa dinâmica dialógica proposta pela obra, a intertextualidade se torna um aspecto importante, já que, de forma explícita ou implícita, o conhecimento de mundo e o repertório bibliográfico dos leitores são constantemente mobilizados.

Ainda que pareça ser apenas uma longa descrição de um festival de verão, o primeiro parágrafo do conto cria uma aura idílica que situa Omelas em uma esfera utópica de realização, isto é, como uma sociedade modelar organizada para o bem estar e a felicidade de seus habitantes. A percepção dessa idealização social no texto incita o imaginário dos leitores e também a recuperação de referências textuais, nas quais figurações semelhantes podem ser encontradas.

Com um clamor de sinos marcados pela elevação das andorinhas, deu-se o início ao Festival de Verão da cidade de Omelas, brilhantes torres à beira-mar. O equipamento dos barcos no porto brilhava com suas bandeiras. Nas ruas, entre as casas com telhados vermelhos e paredes pintadas, entre antigos jardins cobertos de musgo e sob avenidas de árvores, grandes parques do passado e edifícios públicos, as procissões se moviam. Algumas eram discretas: idosos em longas túnicas rígidas de malva e cinza, operários, mestres austeros, quietos, mulheres alegres carregando seus bebês a bater papo enquanto caminhavam. Em outras ruas, a música com batidas mais rápidas, um cintilante gongo e um pandeiro, as pessoas dançavam, a procissão era uma dança [...] No silêncio dos grandes prados verdes podia-se ouvir a música sinuosa pelas ruas da cidade, mais distante e mais próxima, uma alegre doçura leve do ar que, de vez em quando, tremia, aglomerava-se e, finalmente, estourava em um grande alarido festivo dos sinos.⁶ (Le Guin, 2004, p. 276-277)

6. Do original: With a clamor of bells that set the swallows soaring, the Festival of Summer came to the city Omelas, bright-towered by the sea. The rigging of the boats in harbor sparkled with flags. In the streets between houses with red roofs and painted walls, between old moss-grown gardens and under avenues of trees, past great parks and public buildings, processions moved. Some were decorous: old people in long stiff robes of mauve and grey, grave master workmen, quiet, merry women carrying their babies and chatting as they walked. In other streets the music beat faster, a shimmering

Obviamente, a obra não se restringe a um público leitor formado por especialistas ou estudiosos da literatura utópica, mas nos parece claro que as linhas iniciais da narrativa objetivam criar a imagem de um espaço social harmonioso e alegre, características basilares de uma utopia. Neste ponto, é importante ressaltar que tratamos nesta análise a figura do receptor tanto em seu empirismo como sujeito histórico e inserido em um *ethos* social quanto em sua dimensão virtual, cujo diálogo com o conto é, - até onde possível -, premeditado e orientado⁷. É justamente esse encontro do sujeito empírico e do leitor projetado pelo texto que é explorado por Le Guin para aprofundar problematizações na narrativa. O primeiro momento no qual essa estratégica retórica é utilizada é quando o foco narrativo se questiona como definir o sentimento de alegria que o parágrafo inicial do conto tanto enfatizara. “Alegre! Como é que se pode dizer algo sobre a alegria? Como descrever os cidadãos de Omelas?”⁸ (Le Guin, 2004, p. 277).

Percebemos que o narrador discute questões metalinguísticas do ato de contar, o que atribui uma dimensão autorreferencial e autoteorizante ao texto, ponderando, inclusive, sobre a forma com a felicidade é comumente entendida por artistas e leitores.

O problema é que temos um mau hábito, incentivado por pedantes e sofistas, de considerar a felicidade como algo muito estúpido. Só a dor é intelectual, só o mal é interessante. Essa é a traição do artista: a recusa em admitir a banalidade do mal e o terrível tédio da dor. Se você não pode vencer o inimigo, junte-se a eles. Se doer, repita. Mas, louvar o desespero é condenar o prazer. Abraçar a violência é perder o controle de todo o resto. Nós quase perdemos o controle; já não podemos descrever um homem feliz, nem fazer qualquer celebração

of gong and tambourine, and the people went dancing, the procession was a dance [...] In the silence of the broad green meadows one could hear the music winding through the city streets, farther and nearer and ever approaching, a cheerful faint sweetness of the air that from time to time trembled and gathered together and broke out into the great joyous clanging of the bells.

7. As máscaras atribuídas ao leitor empírico durante os processos de interação com o texto já receberam diferentes nomenclaturas como, por exemplo, narratário, leitor implícito, leitor virtual, leitante, leitor modelo, dentre outras. Neste artigo, não aprofundaremos as distinções entre esses modelos ou suas respectivas validações como instrumento teórico. Entendemos, no entanto, que o leitor empírico assume um papel definido pelo texto e essa identificação perdura ao longo de sua interação com ele. O que não significa que as percepções e ideias do receptor que segura os livros nas mãos não influenciem diretamente no ato da leitura.

8. Do original: Joyous! How is one to tell about joy? How describe the citizens of Omelas?

da alegria. Como é que eu posso descrever o povo de Omelas?⁹ (Le Guin, 2004, p. 277).

Considerando a estrutura do texto de Le Guin e os gêneros dentre os quais ele transita, a reflexão do narrador se torna ainda mais instigante. Em relação ao primeiro ponto, a voz narrativa, ao questionar um modo estabelecido de entender a felicidade, coloca em debate a forma pela qual o leitor vinha se comportando diante do texto, ou seja, como as descrições de alegria e harmonia poderiam lhe parecer idióticas e/ou superficiais. Ao fazer isso, o foco narrativo também rompe o pacto ficcional estabelecido até então e desnuda o caráter sintético do universo ficcional. O leitor então reafirma a sua posição de indivíduo real diante de uma obra de arte que demanda a sua participação ao mesmo tempo em que questiona protocolos específicos de interpretação.

Já o comentário sobre a mitificação intelectual da dor na arte pode ser relacionado com o movimento visível de diminuição na escrita de utopias e de multiplicação de cenários distópicos na literatura do século XX. Obviamente, as razões para essa mudança estatística são diversas, podendo incluir desde as duas grandes guerras e os movimentos totalitários do período até a formação de conglomerados econômicos multinacionais que agravam ainda mais a desigualdade global. Uma análise pormenorizada dessas influências extrapolaria o escopo desse estudo, mas é interessante considerar as palavras do estudioso Jerzy Szachi quando ele afirma que, por conta desses eventos e tendências históricas, “alguns são mesmo capazes de afirmar que as utopias negativas são, afinal de contas, as únicas utopias de nossos tempos, o que deve ilustrar o ceticismo e o pessimismo típicos do mundo de hoje” (Szachi, 1972, p. 112). Os utopistas seriam então vistos como ingênuos ou alienados enquanto o pessimismo típico das distopias tradicionais seria entendido como sinal de profunda criticidade. Na obra intitulada *Esperanças*, o filósofo Paolo Rossi apresenta um ponto de vista semelhante ao do narrador de Le Guin no conto:

9. Do original: The trouble is that we have a bad habit, encouraged by pedants and sophisticates, of considering happiness as something rather stupid. Only pain is intellectual, only evil interesting. This is the treason of the artist: a refusal to admit the banality of evil and the terrible boredom of pain. If you can't lick 'em, join 'em. If it hurts, repeat it. But to praise despair is to condemn delight, to embrace violence is to lose hold of everything else. We have almost lost hold; we can no longer describe a happy man, nor make any celebration of joy. How can I tell you about the people of Omelas?

Os intelectuais parecem ter uma irresistível vocação para indicar estados de decadência ambiental, política, econômica e moral. Amam mais a veste dos arautos do desespero que a dos anunciadores da esperança [...] O pessimismo parece sempre (muitas vezes de forma barata) mais nobre e profundo do que uma visão que se refira às razões da esperança [...] Por fim (mas esse é apenas um chiste), os pessimistas têm sempre aquele ar de serem otimistas melhor informados. (Rossi, 2013, p. 23, 24, 25)

Essa pretensa superioridade crítica do pessimismo e das distopias é retomada em um momento de grande importância na narrativa e dilui ainda mais os limites do gênero do conto. As provocações do narrador não se limitam, no entanto, à esfera teórica e estrutural do objeto literário. Ao discutir gêneros tão fortemente vinculados à crítica social como a utopia e a distopia, *Le Guin* convida o leitor a pensar também sobre o universo experimental a partir do qual as obras desses gêneros são produzidas.

Bakhtin reconhece o dialogismo como um fator preponderante para o não fechamento da obra literária como fenômeno de linguagem dissociado dos discursos anteriores e atuais que circulam pelas sociedades. É exatamente o que *Le Guin* realiza em seu texto: ao questionar os limites entre o utópico e o distópico, a autora também discute a realidade social e humana que lhe servem de base, conduzindo o leitor a se interrogar sobre o seu posicionamento e as suas possibilidades de agência nesse espaço além das páginas. Isso não quer dizer que a atuação dos receptores não seja uma característica ao mesmo tempo relevante e peculiar na narrativa.

O diálogo das linguagens não é somente o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas é também os diálogos dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce; aqui a coexistência e a evolução se fundem conjuntamente na unidade concreta e indissolúvel de uma diversidade contraditória e de linguagens diversas (Bakhtin, 1998, p. 161).

Como salientamos, as lacunas deixadas pelo narrador derivam da sua incerteza sobre certos aspectos de *Omelas*, o que nega a sua potencial onisciência. As particularidades desconhecidas pelo foco narrativo formam hiatos que devem ser preenchidos pelo leitor; A cooperação pode,

inclusive, fortalecer a identificação entre ambos, uma vez que narrador e interlocutor somam seus imaginários para a figuração do cenário utópico.

Ó maravilha! Mas eu gostaria de poder descrever melhor. Eu gostaria de poder convencê-lo. Omelas soa, em minhas palavras, como uma cidade em um conto de fadas, há muito tempo, em um lugar muito longe, *era uma vez...* Talvez fosse melhor se você imaginasse com seus próprios toques de fantasia, supondo que eles corresponderão às circunstâncias, **pois certamente eu não posso atender a todos vocês.** Por exemplo, o que falar sobre a tecnologia? Eu acho que não haveria carros nas ruas nem helicópteros acima delas; isso decorre do fato de que o povo de Omelas é de pessoas felizes.¹⁰ (Le Guin, 2004, p. 278, *grifo nosso, tradução nossa*)

Essa troca comunicativa entre o foco narrativo e o receptor é inerente a todas as interações com objetos textuais. Da mesma forma, os processos mentais motivados pelos vazios são as engrenagens que movimentam toda estrutura narrativa. O aspecto peculiar na obra de Le Guin, no entanto, é que essas dinâmicas são evidenciadas verbalmente no próprio texto, o que pode conduzir o leitor a uma percepção mais clara de suas capacidades imaginativas, de seus parâmetros ético-morais e de sua bagagem cultural.

Se considerarmos que todo texto é um cruzamento de diferentes escrituras e que a atuação do leitor é fundamental ao movimento de dialogar com esses discursos, percebemos como a intertextualidade é um aspecto inalienável da produção e da recepção de qualquer obra.

As interpelações e o diálogo direto com o leitor caracterizam um tipo específico de interlocutor que os teóricos da recepção designam de narratário interpelado. Todo texto narrativo prevê um *persona* que o lerá e para a qual toda a estrutura de signos é direcionada, incluindo os vazios e os múltiplos níveis de sentido da obra. Seja intra ou extradiegético, esse

10. Do original: O miracle! but I wish I could describe it better. I wish I could convince you. Omelas sounds in my words like a city in a fairy tale, long ago and far away, once upon a time. Perhaps it would be best if you imagined it as your own fancy bids, assuming it will rise to the occasion, for certainly I cannot suit you all. For instance, how about technology? I think that there would be no cars or helicopters in and above the streets; this follows from the fact that the people of Omelas are happy people. (Todas as traduções de passagens do conto são de nossa autoria com base na edição de 2014 de *The Wind's Twelve Quarters*)

receptor virtual pode ser caracterizado com maior ou menor detalhamento, assim como sua existência pode ser reconhecida pelo narrador de forma mais evidente ou mais sutil. No caso do narratário interpelado, esse reconhecimento não é apenas ostensivo, mas também um mecanismo retórico do texto.

Trata-se desse leitor anônimo, sem verdadeira identidade, interpelado pelo narrador durante a narrativa [...] Esse narratário interpelado não é uma personagem (não intervém como ator na história). Diderot o utiliza, com a intenção de parodiar, para evidenciar o caráter arbitrário das narrativas e tornar ridículas as expectativas codificadas do leitor (Jouve, 2002, p. 41).

O exemplo de Diderot lança luz sobre duas funções complementares do uso do narratário interpelado no conto de *Le Guin*. Em primeiro lugar, o desvelamento da participação ativa do leitor na caracterização da cidade de Omelas relativiza o suposto universalismo das utopias. Ao ser instigado a decidir sobre características da sociedade ficcional, o receptor percebe que suas escolhas são tão razoáveis quanto quaisquer outras. Em segundo lugar, a forma que o espaço utópico assume passa a ser conscientemente¹¹ percebida como uma arquitetura, em grande medida, criada pelo próprio leitor, ou seja, a utopia da obra de *Le Guin* também se torna sua obra utópica. Esse envolvimento do receptor na idealização do universo ficcional é fundamental para o impacto afetivo e retórico da obra.

Toda essa arquitetura dialógica do conto tem ainda outra faceta que potencializa a intertextualidade do texto: referências diretas a aspectos do pensamento utópico e/ou de sua literatura.

Já no terceiro parágrafo, o narrador, em suas suposições sobre as reações do leitor, já estabelece analogias do espaço de Omelas com outras figurações potencialmente utópicas. “Dada uma descrição como esta a tendência é a de procurar, nas proximidades, um rei, montado em um garanhão esplêndido e rodeado por seus nobres cavaleiros ou, talvez, em uma

11. Utilizamos aqui o termo ‘conscientemente’ porque toda caracterização textual de espaços depende do imaginário do leitor para a concretização do efeito mimético. Esses processos de preenchimento de vazios são comumente muito dinâmicos e, ainda que se baseiem em aspectos cognitivos, simbólicos e afetivos, não constituem matéria para reflexão específica durante o ato da leitura. No conto em questão, todavia, a atenção do leitor é atraída para a sua interação com o texto.

liteira dourada, sendo transportado por grandes e musculosos escravos”¹² (Le Guin, 2004, p. 275). Se a primeira associação pode suscitar à mente do leitor, todo um imaginário mitificador da monarquia¹³, figurado literariamente com certa aura utópica nas crônicas do Rei Arthur; a segunda parece apontar para a tradição oriental e a opulência também idealizada da vida de um sultão, como a de Shahriar de *As mil e uma noites*.

O narrador, entretanto, afirma que não há em Omelas tais posições de status e poder, assim como não há um sistema escravocrata. É interessante perceber que o foco narrativo estabelece conexões temporais entre aspectos do passado e da contemporaneidade para descrever a aparente estabilidade alcançada na cidade. “Eles conseguiram, sem monarquia e nem escravidão, e também sem a bolsa de valores, o anúncio, a polícia secreta e a bomba” (Le Guin, 2004, p. 275).

Essas referências ao capitalismo, a dispositivos de regimes totalitários e à bomba atômica criam uma possibilidade mais consistente de identificação e de participação do leitor na figuração do espaço ficcional, deslocando Omelas da esfera do conto de fadas¹⁴ para uma perspectiva de descrição e de criação mais próxima das sociedades do século XX. Na tradição literária, as características mencionadas na passagem podem ser relacionadas com obras importantes do gênero distópico, o que demonstra que a busca pela reestruturação social pode resultar em idílios, mas também em pesadelos marcados pela desigualdade e pela opressão. O capitalismo, por exemplo, é o sistema radicalizado por Aldous Huxley em *Admirável mundo novo*, publicada em 1932. Já organizações semelhantes à polícia secreta podem ser encontradas em narrativas como *Nós* (1921), de Eugene Zamiatin e *1984* (1949), de George Orwell. Algo interessante no processo dialógico de

12. Do original: Given a description such as this one tends to look next for the King, mounted on a splendid stallion and surrounded by his noble knights, or perhaps in a golden litter borne by great muscled slaves.

13. É digno de nota o fato de que na obra *Utopia* (1516), de Thomas More, o responsável pelo estabelecimento do regime modelar na ilha foi um rei mítico chamado Utopus que, mil setecentos e sessenta anos antes do momento do relato de Hítlodeu, impôs seu domínio sobre os nativos da região. Além disso, na sociedade utopiana há escravos, principalmente criminosos e prisioneiros de guerra.

14. Apesar das referências citadas, o narrador reconhece o caráter onírico da sua descrição e em certo momento do conto chega a afirmar: “Omelas sounds in my words like a city in a fairy tale, long ago and far away, once upon a time” (Le Guin, 2004, p. 276). Tradução nossa: “Omelas soa, em minhas palavras, como uma cidade em um conto de fadas, há muito tempo, em um lugar muito longe, *era uma vez...*”.

interação com o texto é que as associações se expandem diacronicamente e anacronicamente, isto é, ao ler o conto de Le Guin, um sujeito do século XXI pode reconhecer aspectos de obras que foram escritas posteriormente à publicação da narrativa¹⁵. A título de exemplificação, podemos citar *O conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood, no qual a vigilância e o controle dos indivíduos são permanentes; e *Einstein's Monsters* (1987), de Martin Amis, coletânea de contos ambientados após um holocausto nuclear. Na verdade, o foco narrativo prevê essa possibilidade de prospecção ou mesmo atualização da obra no momento de sua leitura:

Eles poderiam perfeitamente ter aquecimento central, trens de metrô, máquinas de lavar e todos os tipos de dispositivos maravilhosos que ainda não inventaram aqui, fontes de luz flutuantes, motores sem combustível, uma cura para o resfriado comum. Ou eles poderiam não ter nada disso; não importa, imagine o que você quiser.¹⁶ (Le Guin, 2004, p. 276)

Ainda que o narrador se mostre inseguro quanto a melhor forma de descrever Omelas de um modo verossímil e demande uma participação efetiva do leitor, há particularidades da cidade que são afirmados de forma categórica e em mais de um momento da narrativa, estratégia discursiva que ressalta a importância da informação. “No entanto, repito que estas não eram pessoas simplórias, nem pastores dóceis, nobres selvagens ou utópicos insossos. Eles não eram menos complexos do que nós”¹⁷ (Le Guin, 2004, p. 275).

Do ponto de vista retórico, o comentário do narrador ao mesmo tempo em que aproxima os cidadãos de Omelas do público leitor do século XX, previne que essas personagens sejam vistas como ignorantes e manipuláveis, delimitando uma caracterização que potencializa o efeito da situação da criança presa na escuridão que é revelada posteriormente.

15. Esclarecemos que nos referimos aqui ao ato de recepção do texto analisado e das potencialidades intertextuais inerentes a ele. Obviamente, uma análise crítica da obra teria que evitar tais anacronismos.

16. Do original: They could perfectly well have central heating, subway trains, washing machines, and all kinds of marvelous devices not yet invented here, floating light-sources, fuelless power, a cure for the common cold. Or they could have none of that: it doesn't matter. As you like it.

17. Do original: Yet I repeat that these were not simple folk, not dulcet shepherds, noble savages, bland Utopians. They were not less complex than us.

Na esfera intertextual podemos apreender da passagem a herança utópica do bucolismo arcade e da poesia pastoril, assim como a referência ao pensamento de Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) e a sua mitificação dos nativos americanos, que influenciou impulsos utópicos na literatura do Romantismo oitocentista e no século XX.

Já a direta menção a utópicos insossos denota uma reflexão ainda mais aprofundada do gênero em questão. Desde a obra de More, há um aspecto que perpassa a literatura utópica: como criar uma estrutura social considerada modelar e garantir que as pessoas cumpram suas obrigações para que esse sistema seja preservado. Em alguns casos, a individualidade desses habitantes é anulada ou cerceada por leis rígidas. O termo insosso parece se remeter ao primeiro caso. Não só não há protestos ou revoluções como as personagens demonstram um comportamento extremamente civilizado e colaborativo. Relembramos a passagem de *Utopia* na qual os depósitos repletos de bens de consumo são mantidos abertos a todos e ninguém se apropria de nada além do que necessita. Parece-nos que não apenas a sociedade utópica é idealizada, mas também o povo que nela habita, revelando uma perspectiva determinista implícita no utopismo.

Essa simplificação da organização do núcleo social elimina um fator sempre problemático na organização de qualquer núcleo social: a ação humana. Na obra *Palomar*, Ítalo Calvino figura uma personagem em uma busca pelo mais perfeito dos modelos, o qual é sempre destruído pela própria humanidade.

Por muito tempo o senhor Palomar se esforçou por atingir uma impassibilidade e um alheamento tais que só levavam em conta a harmonia serena das linhas do desenho: todas as lacerações e contorções e compressões que a realidade humana deve sofrer para identificar-se com o modelo deviam ser consideradas acidentes momentâneos e irrelevantes. Mas se por um instante ele deixava de fixar a harmoniosa figura geométrica desenhada no céu dos modelos ideais, saltava a seus olhos uma paisagem humana em que a monstruosidade e os desastres não eram de todo desaparecidos e as linhas do desenho surgiam deformadas e retorcidas (Calvino, 1997, p. 98).

Por outro lado, a imposição de leis arbitrárias e punições exemplares para a manutenção do regime utópico aproximam essas figurações de

regimes autoritários, tendência explorada pelos distopistas que desenvolvem uma retórica antiutópica como é o caso, a nosso ver, de *A máquina para* (1909), de E. M. Forster.

É preciso considerar que os dispositivos de controle e de normalização coletiva não são sempre violentos e punitivos na literatura utópica e distópica. Em alguns casos, a ampla distribuição de elementos compensatórios direcionados ao prazer físico e mental atua como uma forma de atenuar ou mesmo dissimular o regime disciplinar imposto. O gin e a loteria para os proles em *1984* e a *TV em Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, são itens exemplares desse processo de manipulação de um suposto bem-estar da população, que resulta em um estado generalizado de alienação sociopolítica.

No conto de Le Guin, o narrador provoca o leitor a inserir tais mecanismos na utopia em construção de Omelas, caso o receptor julgue que alguma felicidade pode ser alcançada por esses meios. A primeira sugestão aventada é a inclusão de orgias como práticas comuns na cidade.

Mas, mesmo que possua trens, temo que Omelas, até agora, pareça a alguns de vocês um lugar excessivamente “bonzinho”. Sorrisos, sinos, desfiles, cavalos, blá...Se assim for, por favor, adicione uma orgia. Se uma orgia for ajudar, não hesite¹⁸ (Le Guin, 2004, p. 276).

Nesta passagem, compreendemos que o foco narrativo novamente relativiza não só antes os pontos de vista individuais sobre a configuração de sociedades ideais, mas também os limites entre um tipo de hedonismo utópico e uma forma de alienação distópica.

Nesse contexto de discussão fronteira entre prazer e controle, utopia e distopia, a segunda possibilidade colocada pelo narrador é o uso de drogas psicotrópicas.

Pensei a princípio que não haveria drogas, mas isso é puritanismo. Para quem gosta, a doçura insistente e lânguida do *drooz* pode perfumar os caminhos da cidade. *Drooz* que, pela primeira vez, traz uma grande leveza e brilho para a mente e membros e, em seguida, depois de algumas horas, um sonho lânguido e visões maravilhosas dos úl-

18. Do original: But even granted trains, I fear that Omelas so far strikes some of you as goody-goody. Smiles, bells, parades, horses, bleh. If so, please add an orgy. If an orgy would help, don't hesitate.

timos arcanose os mais íntimos segredos próprios do universo, assim como um emocionante prazer do sexo para além da crença¹⁹ (Le Guin, 2004, p. 277).

Retomando o horizonte intertextual da obra, ambas as sugestões apresentadas parecem remeter ao já citado romance *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley. Na narrativa do escritor britânico a sexualidade é desvinculada de códigos morais tradicionais e instrumentalizada como uma dinâmica social que ocupa o tempo e as consciências das personagens. A constante preocupação com aparência física, o consumo de determinados produtos e o número de parceiro/as mergulha ainda mais os indivíduos em uma condição aparentemente libertária, mas essencialmente disciplinadora. Sessões regulares de orgias denominadas de Rituais de Solidariedade são inclusive institucionalizadas e se tornam compromissos sociais aos quais os sujeitos não podem se furtar.

Depois, em outro tom, de repente, sobressaltando-os: “Escutem!” trombeteou a Voz. “Escutem!” Eles escutaram. Depois de uma pausa, ela decresceu até não ser mais que um murmúrio, mas um murmúrio que, de algum modo, era mais penetrante que o grito mais agudo. “Os pés do Grande Ser”, disse; e repetiu: “Os pés do Grande Ser” [...] E subitamente uma profunda voz sintética de baixo ribombou as palavras que anunciavam o conagraçamento próximo e a final consumação da solidariedade, a chegada do Doze-em-Um, a encarnação do Ser Maior. “Orgia – bugia”, cantou, enquanto os tantãs continuaram a bater um rufar febril (Huxley, 1995, p. 110, 111, 112).

Nesses encontros, a submissão da consciência ao instinto individual e ao direcionamento coletivo ao mesmo tempo espelha e celebra os padrões de comportamento estabelecidos na sociedade ficcional, a qual se estabelece sob bases supostamente hedonistas, mas se revela fortemente controladora. Zygmunt Bauman afirma que o sexo continua, enquanto prática social, exercendo um papel fundamental na estrutura ideológica,

19. Do original: I thought at first there were no drugs, but that is puritanical. For those who like it, the faint insistent sweetness of *drooz* may perfume the ways of the city, *drooz* which first brings a great lightness and brilliance to the mind and limbs, and then after some hours a dreamy languor, and wonderful visions at last of the very arcana and in most secrets of the Universe, as well as exciting the pleasure of sex beyond all belief;

moral e econômica dos grupos humanos. “Como antes, o sexo ‘tem uma função’; como antes, é ‘instrumental’; só a função mudou, assim como a natureza do processo em que o sexo ‘redispósito’ desempenha seu papel instrumental” (Bauman, 1998, p. 183).

No Estado Mundial figurado por Huxley, se, apesar das formas de prazer promovidas pelo governo, a criticidade ou o tédio ameaçarem desestabilizar os cidadãos, uma droga sintética chamada soma mitiga os sintomas. O composto é distribuído para toda a população e o seu uso é a última salvaguarda para a sua existência feliz e alienada. Assim explica o Dirigente Mundial Mustafá Mond em determinada passagem da obra:

E se acontecer, por algum mau acaso, algo desagradável, então há sempre o soma para ajudá-lo a fugir dos fatos. E sempre há o soma para acalmar uma ira, para reconciliá-lo com os inimigos, para o tornar paciente e tolerante. Outrora só se podia conseguir isso com grande esforço, e após anos de intenso treinamento moral. Agora, toma-se dois ou três comprimidos de meio grama e pronto. Todos podem ser virtuosos hoje. Pode-se conduzir consigo pelo menos a metade da própria moralidade num frasco (Huxley, 1995, p. 287).

Diante do exposto, a proposição do narrador do conto de Le Guin de que esses dois elementos pudessem fazer parte da sociedade ideal de Omelas denota um vínculo intertextual com a narrativa de Huxley, que não se esgota na menção da realização de orgias e do uso de drogas, recuperando também as problematizações levantadas pelo autor na década de 30.

Há que se admitir, no entanto, que o foco narrativo por vezes delimita a amplitude das escolhas passíveis de serem feitas pelo leitor. Nas possibilidades da existência de orgias e do uso de drogas, é apresentada uma linha retórica que, de um lado, desvincula o ato sexual e a nudez de rituais religiosos institucionalizados e, de outro, desacredita a necessidade de consumo de compostos psicotrópicos pelos habitantes de Omelas.

Religião sim, clero não. Certamente os belos nus podem simplesmente vaguear, oferecendo-se como suflês divinos para a fome dos necessitados e do arrebatamento da carne [...] Uma satisfação ilimitada e generosa, um triunfo magnânimo sentido não contra um inimigo

externo, mas na comunhão com o melhor e mais justo nas almas de todos os homens em toda parte e no esplendor do verão do mundo: é o que enche os corações do povo de Omelas e a vitória que eles comemoram é a da vida. Eu realmente não acho que muitos deles precisam tomar *drooz*²⁰ (Le Guin, 2004, p. 276, 277).

Esse direcionamento do foco narrativo se justifica pela própria figuração do espaço ficcional que, apesar de veicular, como vimos, alguns questionamentos sobre os limites do idealismo utópico, deve caracterizar, com a ajuda do leitor, uma sociedade avançada e feliz. Essa aura paradisiaca que envolve Omelas até a metade do conto é de fundamental importância para a quebra de expectativas que ocorre na sua segunda parte.

Nesse sentido, a citação acima traz alguns aspectos que podem estabelecer uma relação intertextual com outro romance de Aldous Huxley: *A ilha*, publicada em 1962. Em sua última obra lançada em vida, o autor figura uma sociedade utópica conhecida como Pala, na qual o ato sexual é uma experiência ascética de alteridade e drogas naturais são utilizadas para a expansão da consciência e da sensibilidade. A comunhão mencionada na passagem é experimentada pelo palaneses cotidianamente no contato com a natureza e complementada pelo consumo de algumas das suas substâncias.

Acontece o mesmo com o tipo de experiência que se obtém com o moksha, seja através da oração, do jejum ou dos exercícios espirituais [...] E se você estiver preparado para a experiência e se decidir acompanhá-la, os resultados serão ainda mais terapêuticos e transformadores. Talvez tudo isso se passe dentro do cérebro de cada um. Talvez seja inteiramente particular e não haja conhecimento unificado de nada que vá além da fisiologia de cada indivíduo. Mas que importância tem isso? A verdade é que a experiência pode abrir os olhos das pessoas, tornando-as abençoadas e transformando-lhes as vidas (Huxley, 1967, p. 176).

20. Do original: Religion yes, clergy no. Surely the beautiful nudes can just wander about, offering themselves like divine soufflés to the hunger of the needy and the rapture of the flesh. A boundless and generous contentment, a magnanimous triumph felt not against some outer enemy but in communion with the finest and fairest in the souls of all men everywhere and the splendor of the world's summer: this is what swells the hearts of the people of Omelas, and the victory they celebrate is that of life. I really don't think many of them need to take *drooz*.

Notamos que o texto, assim como o conto analisado, valoriza noções de religiosidade e de espiritualidade ao invés de crenças derivadas de instituições religiosas específicas.

Uma vez mais, ressaltamos o potencial crítico da narrativa de Le Guin quando discutido sob a luz da intertextualidade. A problematização de aspectos do utopismo como linha de pensamento e como realização formal literária é complementada pela referência a outros textos que abordaram questões correlatas, expandindo o horizonte possível de reflexões. Salientamos que o conto não se restringe de forma alguma a um público iniciado na literatura utópica e distópica. Mas temos que admitir que os leitores que conhecerem parte dessa produção ficcional conseguirão mobilizar um repertório textual que valoriza ainda mais a obra como uma tessitura de linguagens, de vozes, de discursos e de pontos de vista.

Referências

- BAKTHIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética** – A teoria do romance. São Paulo, Editora UNESP, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BURNS, Tony. **Marxism and science fiction: a celebration of the work of Ursula K. Le Guin**. *Capital & Class*, 28, 2004, p. 139-148.
- CALVINO, Ítalo. **Palomar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- HUXLEY, Aldous Leonard. *A ilha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- HUXLEY, Aldous Leonard. **Admirável mundo novo**. São Paulo: Globo, 1995.
- JOUE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LE GUIN, Ursula K. **The Wind's Twelve Quarters: stories**. Second edition. New York: Harper Perennial, 2004.
- ROSSI, Paolo. **Esperanças**. Trad. Cristina Sarteschi. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- SZACHI, Jerzy. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- TROUSSON, Raymond. **Utopia e utopismo**. Trad. Ana Cláudia Romano Ribeiro. *Morus - Utopia e Renascimento*, Campinas, Unicamp, v. 02, p. 124 – 135, 2005.

Utopia e confluência com os bichos em Heliônia Ceres

Luciano Mendes Duarte Júnior

Paulo Petronilio Correia

*“Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco,
os besouros pensam que estão no incêndio.*

Quando o rio está começando um peixe,

Ele me coisa.

Ele me rã.

Ele me árvore.” Manuel de Barros

Introdução

Escritora, jornalista, professora e pesquisadora, Heliônia Ceres nasceu em Maceió, Alagoas, no ano de 1927 e faleceu na mesma cidade, em 1999. Começando a publicar a partir da década de 1960, aos quarenta anos, a autora aventurou-se em diversos gêneros, entre eles peças de teatro, ensaios, biografias, crônicas e contos. Este trabalho busca apresentar uma leitura acerca da presença animal no seu conto “Olho de besouro”, publicado no livro de mesmo nome - *Olho de besouro* (1998).

Heliônia Ceres publicou vários livros do gênero conto, tais como *Contos nº1* (1967), *Contos nº2* (1975), *Rosália das visões* (1984) e *Procissão dos encapuzados* (1989). De fato, eram nas narrativas curtas que a escritora parecia ficar mais à vontade. *Olho de besouro* (1998), obra na qual se encontra o conto escolhido como foco de análise principal deste trabalho, foi a última obra publicada pela autora em vida e reúne contos inéditos e outros já publicados em obras prévias. Também é neste livro no qual a presença da animalidade em Heliônia Ceres surge mais latente, embrenhando-se, além de no conto “Olho de besouro”, nas narrativas “Rosália das visões”, “Olavo”, “Os gatos”, “Querida Lucy” e “As bruxas? Elas existem, sim!”.

Dessa forma, vê-se como a presença animal na autora é consistente, como buscou-se mostrar em trabalho anterior (Duarte Júnior, 2021).

A noção de “confluência” acionada aqui é elaborada pelo escritor, professor, conferencista Antônio Bispo dos Santos em seu livro *A terra dá, a terra quer* (2023). Nascido no vale do rio Berlingas, no estado do Piauí, Nêgo Bispo, como também é conhecido, escreve seu livro em uma perspectiva contracolonizadora, confrontando a cultura ocidental com os modos de vida das comunidades quilombolas e apontando para formas outras de relação com o mundo à nossa volta. A escolha da “confluência” como fio condutor se dá pelo fato não somente trazer a leitura para mais próximo de nós, como a necessidade de descolonizar a crítica da animalidade que ainda é canônica e eurocentrada.

Ora, o mestre originário Ailton Krenak nos mobiliza e nos sensibiliza ao falar em adiar o fim do mundo, uma vez que, segundo ele, esse fim tem um esquema muito violento e a vontade do autor é que ele desaparecesse à meia noite e pudesse acordar em um novo mundo. Ao olhar de forma sensível a noção de confluência pensada pelo quilombola Antônio Bispo, Krenak endossa a sua importância para a instauração desse novo mundo:

No entanto, efetivamente, estamos atuando no sentido de uma transfiguração, desejando aquilo que Nêgo Bispo chama de *confluências*, e não essa exorbitante euforia da monocultura, que reúne os birutas que celebram a necropolítica sobre a vida plural dos povos deste planeta. Ao contrário do que estão fazendo, *confluências* evoca um contexto de mundos diversos que podem se afetar. É um termo talhado de maneira artesanal e local, por um homem quilombola, um brilhante pensador marginal neste universo colonial, um crítico sempre tranquilo e bem-humorado das tendências políticas (Krenak, 2022, p.40-41, grifos nossos).

Para o recorte bibliográfico, e no que diz respeito à presença animal, propõe-se uma latino-americanização teórica que visa a tentar descolonizar a noção de animalidade, fincando os pés em terras próximas, a partir de uma leitura na qual traremos para a conversa autores como Antônio Bispo dos Santos (2023), Maria Esther Maciel (2016; 2020) e Gabriel Giorgi (2016). Já em relação à Heliônia Ceres, trabalhos anteriores que receberam e debruçaram-se sobre sua fortuna crítica, como os das professoras e pes-

quisadoras alagoanas Maria de Lourdes do Nascimento, Vera Romariz Araújo e Izabel Brandão, servirão de direcionamentos iniciais para a análise aqui feita, que, aprofundando-se especificamente na questão animal, buscará empreender, em certa medida, uma análise própria.

Quando pertinente, outras narrativas da escritora alagoana serão apresentadas para ajudar a consolidar as discussões empreendidas, mas o foco recairá mais demoradamente no conto já mencionado, visto que ele pode ser tomado como um dos maiores exemplos da presença da animalidade em Heliônia Ceres. Assim, cabe-se perguntar: como se dá a ou como a autora desenha a animalidade em sua escrita? Para onde Helionia Ceres nos arrasta quando traz a cena da animalidade? Qual o estatuto da zoologia fantástica em sua narrativa? Como se dá essa confluência com os bichos em sua obra? Por fim, como se dá a aproximação com o mundo animal em “Olho de besouro”? São essas perguntas que irão movimentar essas linhas da escrita acerca da animalidade.

A primeira seção deste capítulo, intitulada “Zoologia fantástica em Heliônia Ceres”, busca situar a autora no contexto da escrita fantástica e demonstrar a pertinência das aproximações entre este gênero e a presença animal na literatura. Em seguida, no tópico “Do contato à confluência com os bichos”, é apresentado o ponto de vista quilombola de Bispo dos Santos (2023) da relação humana com a natureza, que serve de fio condutor principal para esta análise. Nessas duas primeiras seções, outras narrativas curtas de Heliônia Ceres serão trazidas para mostrar a versatilidade da autora ao tratar do tema animal e de forma a preparar o terreno para a discussão principal, tratada em “A aproximação com o mundo animal em ‘Olho de besouro’”, que propõe uma análise mais detida do conto de maior presença animal e de maior confluência da autora à luz das teorias aqui trazidas. Por fim, uma breve seção de considerações pretende amarrar as discussões aqui tratadas, apontando para as principais conclusões do trabalho.

Zoologia fantástica em Heliônia Ceres

Ora, o fantástico atravessa, até certo ponto, a narrativa zoológica de Heliônia Ceres. A fórmula de seu projeto ficcional busca, segundo a pes-

quisadora Maria de Lourdes do Nascimento, em seu livro *Conto: o ponto de encontro e do espanto na narrativa fantástica de Heliônia Ceres* (2011), a “ressurreição da tradição da literatura fantástica”, fazendo com que o conto surja como “o ponto de encontro da escritora alagoana com essa tradição que nomeou o fantástico como a estética que se afasta do regionalismo imediatista e do anedótico para abarcar os símbolos sociais de conteúdo universal” (Nascimento, 2011, p. 27). Desse modo, há na literatura da escritora alagoana um afastamento da carga regional e isso faz com que a obra atinja uma marca universal, transcendendo assim, o regionalismo local.

Mas, afinal o que se entende por fantástico? Qual sua característica? Explicamo-lo:

O fantástico tem como característica propor um conflito entre (nossa ideia de) real e impossível. A base para tal conflito gerar o efeito fantástico não é nem a dúvida nem a incerteza, um ponto sobre o qual muitos teóricos (desde o ensaio de Todorov) continuam se debruçando, mas a natureza inexplicável do fenômeno (Roas, 2018, p. 14-15).¹

De fato, pensar o fantástico a partir desse olhar, significa perceber que esse conflito entre real e impossível é justamente uma das propostas dos contos fantásticos de Heliônia Ceres, predominantes em *Olho de besouro* (1998). Nessas narrativas, as personagens veem-se incapazes de explicar os eventos que lhe acometem, muitas vezes oscilando entre a loucura e a razão. Dessa forma, a autora parte do cotidiano e, ao mesmo tempo, amplia a realidade referencial ao inseri-la em contextos fantásticos e com personagens insólitas.

Junto a isso, Heliônia Ceres insere o mundo animal e vegetal em papéis cruciais dentro de suas narrativas. Segundo a pesquisadora Izabel Brandão, que analisa os contos de Heliônia Ceres do ponto de vista da ecocrítica² em seu artigo “Heliônia Ceres: inquietações ecológicas”, é possível ver em suas narrativas “a questão da interconexão entre o mundo humano e o mundo natural, entre o mundo humano e o não humano, que

1. Tradução nossa.

2. Segundo a própria pesquisadora, a ecocrítica é uma categoria de análise “cuja leitura dos textos literários enfoca aspectos da natureza (interior e exterior)” (BRANDÃO, 2009, p. 103)

incorpora não apenas animais e insetos, mas também plantas e outros elementos” (Brandão, 2008, p. 106).

É animada com esse exercício de sensibilidade e pactuada com a visão animal na literatura, que a crítica da animalidade Maria Esther Maciel, em *Zoopoéticas contemporâneas* (2020), escreve que:

as tentativas de sondagem da outridade animal nunca deixaram de instigar a imaginação e a escrita de poetas e escritores de diferentes épocas e procedências, seja pelos artifícios da representação e da metáfora, seja pela evocação conscienciosa desses outros, seja pela investigação das complexas relações entre humano e não humano, entre humanidade e animalidade (Maciel, 2020, p. 40).

Ao nos atravessar com a outridade animal e instigar a nossa imaginação criadora, Maciel convoca-nos à reflexão ao nos colocar à altura dessa zoologia fantástica, pois, para ela, existe uma complexa simbiose entre o humano e o não humano, nessa “evocação conscienciosa” da alteridade radical. Portanto, são igualmente complexas as relações entre humanidade e animalidade em *Heliônia Ceres*, de forma que uma mesma relação interespecie pode ser encarada de maneiras opostas dentro uma mesma narrativa, a depender do ponto de vista daqueles que a observam e/ou do momento no qual estão situados. É “o exercício da animalidade que nos habita” (Maciel, 2016, p. 98).

Fino estilista da escrita, a partir de um olhar sensível diante dos signos que se erguem em seu olhar animal, ao buscar a zona de vizinhança que cruza o fantástico e a animalidade, o escritor argentino Gabriel Giorgi, que escreve sobre a presença animal na literatura latino-americana produzida a partir da década de 1960 em seu livro *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*, afirma que o fantástico serve de arquivo do animal virtual, visto que o gênero:

verifica o desaparecimento do animal selvagem da realidade, condensa sua potência em termos de ficção e de espectro, e a atribui a esse território literário que confronta as evidências da realidade. Desterritorializa o animal de suas molduras de referência prévias e o reterritorializa na ficção e no arquivo como espaço autônomo (Giorgi, 2016, p. 80).

Assim, o animal é posto no centro desse território literário e, por meio das ordens próprias do gênero fantástico, tem seus referenciais prévios ressignificados. Ou seja, ao mesmo tempo em que escapa à nossa concepção do real, o animal fantástico salta para além do texto e abocanha nossas concepções preexistentes acerca dele próprio, forçando-nos a um reposicionamento em relação aos viventes não-humanos que coabitam neste planeta.

A título de ilustração, um desses casos insólitos mais evidentes em Heliônia Ceres é o de “Alguns Outros Seres”, narrativa presente no livro de contos *Rosália das Visões* (1984) e que, já em seu título, traz a noção explícita de contato com a alteridade. O conto descreve o onírico encontro da narradora com figuras fantásticas designadas como “espíritos da mata”. Entre elas, um vivente animalesco, “a Figura de enorme bico e apenas um olho que brilhava negro” (Ceres, 1984, p. 38-39):

Em seguida vieram muitos, vieram mil e começaram a dançar. “Que balé, Santo Deus”!

Aquela estranha gente, aqueles outros seres pulavam e se balançavam sobre os finos galhos das árvores. “Quem toca para a Natureza dançar?” pensei apenas. “Os uirapurus e os anjos” todos, em coro, me responderam e eu descobri então que bastava pensar para eles ouvirem o que eu dizia [...] (Ceres, 1984, p. 39-40).

Como demonstrado acima, a alteridade animal – assim como a exploração do mundo vegetal – costuma surgir em Heliônia Ceres em contextos que enveredam pelo fantástico, lançando mão de elementos insólitos que geralmente insinuam um possível estado de desestabilização mental das personagens, fazendo da sugestão da loucura outro tema recorrente em seus textos curtos. Quando não aparece dessa forma, o animal surge de maneira mais discreta, mas de modo a estabelecer paralelos com os indivíduos retratados e as situações vivenciadas, como acontece no conto “Os morcegos”, publicado no livro *A procissão dos encapuzados e outros contos* (1989):

No porão legiões de morcegos prontos para nos agredirem, vampiros que se alimentavam de sangue para continuarem vivos e mais tarde quando soube que eles eram cegos e possuíam radares, dentro

de mim a imagem se agravou, nós nos defendíamos deles noite e dia porque dentro do porão era noite todas as horas, a mesma escuridão.

[...]

Caímos numa armadilha e eu me lembrava dos sabiás de minha infância que eu prendia somente porque sabiam cantar.

- Que vamos fazer?

- Temos que sair daqui.

Os três calados. Outros morcegos lá fora a nos esperar para beber nosso sangue e arrancar nossas unhas (Ceres, 1989, p. 18-19).

O conto retrata o medo e o perigo vivenciados por um grupo de jovens contrários a um regime ditatorial. As referências ao mundo animal ao longo da narrativa são muitas e ilustram a situação das personagens. Aqui, os morcegos são, primeiramente, animais reais (estão presentes no porão no qual se escondem), mas, logo em seguida, são também os agentes de um dos braços do regime, o Comando Especial (estão do lado de fora, caçando-os e igualmente sedentos pelo sangue do grupo): “os morcegos no porão, os morcegos da rua, os vampiros da morte” (Ceres, 1989, p. 20). Assim, mesmo com a ausência do fantástico no conto, a autora encontra espaço para a inserção do animal no retrato de uma sociedade autoritária tão familiar à história brasileira. Esse contato com o animal, como veremos, foi-se mostrando mais e mais intenso nas obras de Heliônia Ceres ao longo de sua produção, levando a relações cada vez mais próximas com a animalidade.

Do contato à confluência com os bichos.

Em que sentido falamos em confluência? Como se dá essa confluência com os bichos em Heliônia Ceres? Um recuo sensível à terra e ao quilombo leva-nos à escuta poética do líder quilombola Antônio Bispo dos Santos em seu livro *A terra dá, a terra quer* (2023). Nascido no vale do rio Berlangas, no estado do Piauí, Nêgo Bispo, como também é conhecido, escreve seu livro em uma perspectiva contracolonizadora, confrontando a cultura ocidental com os modos de vida das comunidades quilombolas e

apontando para formas outras de relação com o mundo à nossa volta. Essa perspectiva contracolonizadora é exemplificada na seguinte passagem:

Os indígenas viviam no Brasil em um sistema de cosmologia politeísta. Viviam integrados cosmologicamente, não viviam humanisticamente. Chegaram então os portugueses com as suas humanidades, e tentaram aplicá-las às cosmologias dos nossos povos. Não funcionou. Surgiu assim o contracolonialismo. O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo (Bispo dos Santos, 2023, p. 58).

O contracolonialismo, pois, seria um antídoto ao colonialismo, contexto de opressão visto como uma violência que o autor compara a uma forma de adestramento e no qual “Os humanos não se sentem como entes do ser animal” (Bispo dos Santos, 2023, p. 19), distanciados que estão da natureza. Nessa conjuntura, as relações resumem-se à ideia de utilidade e à exploração do mundo natural de maneira desenfreada, inconsequente e violenta.

Assim, é nessa perspectiva contracolonial que o autor apresenta a noção de confluência. Na obra, o escritor utiliza o termo para falar sobre o nosso compartilhamento com os viventes e o mundo ao nosso redor. Segundo ele:

[...] a confluência é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios. Ele se fortalece. Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida. (Bispo dos Santos, 2023, p. 15)

É desse contato à confluência com os bichos, arrastando-nos para uma compreensão filosófica do rio, onde se fortalece a confluência como força e energia que Antônio Bispo dos Santos nos desloca. Para ele, existe

uma confluência que faz com que o humano e o animal se reconheçam e ao mesmo tempo se fortalecem como um rio.

Outro exemplo pertinente do contato com o animal em Heliônia Ceres está no texto “Rosália das visões”, conto publicado primeiramente no livro homônimo de 1984 e incluído em *Olho de besouro* (1998). Na narrativa, a personagem narradora relata, ao visitar uma igreja, suas lembranças do velório de sua amiga – Rosália – naquele mesmo local, quando, de repente, é surpreendida por sons e sombras que a perturbam indefinidamente. Exemplo ficcional daquela oscilação já demarcada entre razão e loucura em Heliônia Ceres, a personagem volta-se ao contato com os animais como tentativa de lidar com uma de suas angústias: a solidão. Em uma das passagens nas quais se refere às outras pessoas na igreja, ela prossegue:

Seriam velhos? Ou estariam simplesmente à espera da ideia que os libertasse? Sim, minha ideia começara quando adotei na rua cães feridos e gatos sem lar. Logo logo, passei a ser suficiente, porque era responsável por eles. São como tochas dentro de minha casa e através deles posso ver que escapei dos ruídos (Ceres, 1998, p. 8).

Essa menção ao mundo animal soma-se a uma referência anterior feita no início do conto em uma comparação do ruído das pessoas da igreja ao zumbido de mil abelhas. A autora dá a entender, nessa segunda referência, que o contato com os animais com quem vivia detinha um poder de libertação. Da solidão? Da iminência da loucura? Do luto pela amiga morta? De qualquer forma, a aproximação com a animalidade surge como refúgio para a sua aflição.

Em mais uma narrativa exemplar do contato com o mundo animal, o conto “Os gatos” nos apresenta uma família que vive em um grande casarão afastado da cidade e que, aos poucos, passa a ser invadido por felinos; e isso acontece anos depois de os moradores terem expulsado a governanta, Anita, que também retorna misteriosamente à residência. Ao longo do conto, Anita e seus gatos são apresentados como um só, e é apenas o mais novo da família, Julinho, que parece abraçar o contato com essa animalidade felina:

Julinho teria, no máximo, quatro anos de idade quando a mandamos embora, por causa de sua prepotência. Mais precisamente, por causa de seus gatos. Havia sempre os que a acompanhavam, como Rico e Mimete, e outros que estavam sempre nas proximidades aguardando seus afagos ou restos de comida. O pelos e miados eram uma constante para nós e Julinho, seu preferido e menor de todos, já se misturava com eles, o que a nossa mãe absolutamente não aceitava (Ceres, 1998, p. 14).

Nessa passagem, fica evidente o desconforto da família em relação aos animais de estimação de Anita, principalmente no que diz respeito à aproximação do mais novo a eles. Havia o receio de que as crianças estabelecessem um vínculo muito forte com os felinos e com a governanta, que demonstrava delicadezas de espírito “difíceis de prever em pessoa semianalfabeta” (Ceres, 1998, p. 13).

Há, no conto, uma tentativa de delimitar uma distinção social entre Anita e os integrantes da família. A prepotência de Anita pode ser entendida através do seu excesso de aproximação e de cuidado com as crianças, visto que “intuía seu papel de ama com prerrogativas de mãe possessiva” (Ceres, 1998, p. 13). Contudo, a distinção também é feita quando a voz narrativa considera relevante destacar a escolaridade de Anita, mulher semianalfabeta.

O conto de Heliônia Ceres, pois, expõe os limites de classe no conflito da família burguesa que se depara com a figura de Anita e de seus gatos. Nas palavras de Giorgi (2016, p. 106-107), ao referir-se ao tratamento animal dado por autores latino-americanos, “o animal chega ‘junto’ ao trabalhador, ao empregado, ao explorado, ao escravizado, em seus corpos, como corpo”. Anita compõe, assim, esse grupo de corpos subalternizados que são frequentemente associados ao imaginário animal em uma tentativa de desumanização e marginalização. Daí que seria inadmissível para a família do conto ver o seu filho mais novo em contato tão estreito com Anita e seus felinos. Um contato que, quem sabe, poderia resultar em algo mais intenso, o que este trabalho trata como confluência.

Os dois contos mencionados trazem, pois, um compartilhamento entre humano e animal que não suprime nenhum dos lados, ao mesmo tempo em que cria um elemento novo fruto dessa interação. A narradora-per-

sonagem de “Rosália das visões” se reconhece nos bichos que resgatara e, assim, liberta-se do sofrimento que a afligia. Já Julinho, em seu respeito pelos felinos de “Os gatos”, é o único a não ver a presença animal e àquela associada a ela – Anita – como uma ameaça, sendo capaz de experimentar uma convivência harmoniosa com sua animalidade. Em ambos os casos, a partir do respeito e do compartilhamento para com o mundo animal, as relações entre as personagens humanas e não-humanas transformam as primeiras, uma vez que elas são capazes de acessar percepções diferentes e muito além daqueles fornecidas pela visão humana.

Nos dois exemplos, ainda, as personagens humanas veem os animais nos termos que Bispo dos Santos (2023) define ainda como “compartilhantes”, ou seja, enquanto viventes que interagem no mesmo espaço e que potencializam uns aos outros por meio de afetos e de reciprocidade. E é no conto “Olho de besouro” que essa relação de compartilhamento fica mais evidente e atinge o ápice em Heliônia Ceres, como veremos a seguir.

A aproximação com o mundo animal em “Olho de Besouro”

Enquanto mais uma entre as diversas narrativas fantásticas escritas por Heliônia Ceres, “Olho de besouro” diferencia-se pela ausência da insinuação da loucura previamente referida, mas explora magistralmente as fronteiras da nossa relação com a animalidade e, como mencionado, pode ser analisada pelas perspectivas contracoloniais postas por Bispo dos Santos (2023). O conto apresenta parte de uma comunidade que vive no meio da selva e que mantém uma forte conexão com a vida animal que a circunda. Essa conexão, fruto da relação com os animais, teria como efeito o desenvolvimento de certas habilidades sobre-humanas na linhagem de um clã do Vale. A narrativa aborda um tema central à autora: “a integração do homem ao espaço natural” (Nascimento, 2011, p. 105).

Segundo a história narrada no conto, tudo teria começado com uma única pessoa, Ubaldo, que se interessara pelos segredos dos bichos:

De conviver nas matas, Ubaldo fora lá, nos mistérios dos bichos. Ele mesmo contara à Mariana, e Mariana me contara, que o segredo de tudo vinha de tempos em que apenas se alimentava de ovas de pei-

xe, queria enxergar no escuro, parar no meio das ondas sem medo das águas. Então, procurava e conversava com morcegos amoitados nas fendas das grutas e com besouros, que se multiplicavam à vista da pequena luz dos pirilampos, eram muitos, escondidos nas árvores centenárias que nasceram e cresceram no silêncio (Ceres, 1998, p. 20-21).

O fato de alimentar-se somente das ovas de peixe não se trata apenas de um mero ato de alimentação, mas também de união com o outro, de modo que este permanece vivo naquele que o devora. Desse modo, é possível olhar para a forma com a qual Ubaldo e seus parentes relacionam-se com a natureza e, principalmente, com os bichos do vale onde moram enquanto uma confluência de seres, para usar o termo de Bispo dos Santos (2023). Essa ideia é indicada em outro momento da narrativa, quando a narradora menciona um trecho do diário de Ubaldo “no qual ele conta que vivia nos casulos das borboletas do Vale e em cada uma delas que nascia ele renascia e se multiplicaria no espaço, para sempre, igual à energia, capaz de empurrar as ondas ou fazer o olho ver” (Ceres, 1998, p. 24).

Essa aproximação de Ubaldo com os bichos ocorre de forma definitiva a partir do episódio referido como “a madrugada vermelha”:

Ela [Mariana] contou também que em uma certa madrugada muito densa, quando ele [Ubaldo] estava vigiando os besouros ou coisas assim, deu-se um estalido e a eletricidade do ar acendeu uma luz vermelha que tomou seus olhos e fê-los ver na escuridão, bem como levou-os a ouvir até mesmo o ruído das asas de um mosquito no meio da tempestade. Fora uma madrugada vermelha, sem nuvens e sem estrelas (Ceres, 1998, p. 21).

É comum que o contato com a natureza em Heliônia Ceres seja acompanhado de um aprimoramento dos sentidos, “notadamente, a visão e a audição” (Nascimento, 2011, p. 19), tal como acontece com Ubaldo, que passa a ser capaz de ver na escuridão e a ouvir o ruído das asas de um mosquito. Portanto, “Olho de besouro” pode ser tido também como um grande representante dessa importância dos sentidos na obra ficcional de Heliônia Ceres, como demonstrado no levantamento dos trechos a seguir, alguns deles presentes em outros momentos desta análise: “[...] como os

bichos, via e sentia mais do que todos. Não eram letras o que ela conhecia. Seu olho de besouro. Redondo. Todo facetado.” (p. 20); “[...] eu passaria a ver mais do que ela via e a sentir mais ainda [...]” (p. 20); “[...] até que se transformou numa espécie de gente misteriosa capaz de tudo perceber, divisar no escuro [...]” (p. 21); “[...] deu-se um estalido e a eletricidade do ar acendeu uma luz vermelha que tomou seus olhos e fê-los ver na escuridão, bem como levou-os a ouvir até mesmo o ruído das asas de um mosquito no meio da tempestade.” (p. 21); “[...] eu sentia e ouvia mais do que todos os habitantes do Vale reunidos, à exceção de Mariana. Era uma espécie de amplificador instalado no corpo e nos meus sentidos o que me levava a perceber as chuvas ou os gafanhotos que vinham de longe [...]” (p. 22-23); “Particularmente, eu gostava de ouvir o ruflar das asas das aves [...]” (p. 23); “[...] eu ouvia o amarfanhar das folhas onde pisavam, bem como o deslizar das cobras que se deslocavam em sua direção.” (p. 23); “[...] e se multiplicaria no espaço, para sempre, igual à energia, capaz de empurrar as ondas ou fazer o olho ver. Nem falava de seu olho de besouro. Que olhava em todas as direções [...]” (p. 24).

O próprio título do conto é explícito, no sentido de chamar a atenção para um olho que enxerga em todas as direções, visto que multifacetado. A constante do conto, em relação aos sentidos, é que o contato com os animais e com a natureza em geral amplia as percepções sensoriais das personagens humanas, levando a uma transcendência que vai além dos limites dos sentidos e alcança as fronteiras do que é tomado como realidade, como escreve Vera Romariz Araújo em seu texto “A estranha narrativa de Heliônia Ceres”:

A metáfora central do livro, um olho que tudo vê, é configurada já na apresentação do protagonista Ubaldo como uma visão ampliadora dos limites do Real.

[...]

Neste livro, a escritora exercita uma narrativa insólita, em que o tom dominante parece ser o da perplexidade que contamina o cotidiano, reinventando-o e renovando-o na linguagem (Araújo, 2007, p. 91-92).

O relato, inserido no gênero fantástico, é repleto de besouros, peixes, morcegos, borboletas etc. Nascimento (2011, p. 73-74) afirma que esse processo de animalização é “a volta ao mundo animal. [...] E, dessa convivência com os bichos, a metamorfose.” Ressaltamos, porém, que acreditamos que não se trate de uma metamorfose convencional como aquela kafkiana, mas sim um desdobramento do processo de confluência (Bispo dos Santos, 2023) e que leva a uma ampliação dos próprios seres que participam desse compartilhamento recíproco. Assim, um ser passa a existir no outro, potencializando suas existências.

Ainda ao falar de Heliônia Ceres, Nascimento (2011) também afirma que “natureza e sobrenatural se mesclam: o homem, o animal e a natureza integrados: originando um ser híbrido: “homem-bicho”, representado em seres sobrenaturais: homem-besouro, homem-morcego, homem-peixe [...]” (Nascimento, 2011, p. 74). Para a pesquisadora, o bestiário contido em “Olho de besouro” “aponta para a condição animal do ser humano” (Nascimento, 2011, p. 75). Desse modo, a narradora, Mariana e Ubaldo ocupam posição especial na zooficção de Heliônia Ceres, visto que se tratam de homens-besouros, mulheres-besouros. É que “a voz narradora e as falas das personagens enunciam essa vida animal e humana: Ubaldo é besouro, morcego, peixe, borboleta. Enfim, um homem-bicho, dotado de poderes oriundos de sua estranha convivência com os animais” (Nascimento, 2011, p. 75). No conto, a perplexidade perante os acontecimentos fantásticos e desse convívio tão próximo com os animais não parte da voz narrativa, e sim daqueles que enxergam a relação entre humanidade e animalidade de fora. A prole de Ubaldo encara tudo de maneira casual, convictos de que o aconteceu com Ubaldo na “noite vermelha” fora real. Dessa forma, “Olho de besouro” é um ponto fora da curva entre as narrativas insólitas de Heliônia Ceres, visto que a autora costuma trabalhar em cima da incapacidade de explicação por parte das próprias personagens narradoras em relação aos acontecimentos insólitos que lhes acometem. Embora seja narrado em primeira pessoa, como a maior parte de seus contos fantásticos, a voz narrativa não hesita em crer nos acontecimentos tidos como insólitos. Aqui, a dúvida parte exclusivamente daqueles que vêm – e veem – de fora.

Após a experiência onírica de Ubaldo, fora estabelecido que a fórmula dos poderes obtidos por ele não deveria ser completamente entendida por uma única pessoa. Segundo a narradora do conto, bisneta de Ubaldo,

os segredos haviam sido escritos no diário-de-capade-couro-de-jacaré, que Ubaldo havia preparado e escondido, com a ordem de que:

[...] metade da fórmula só seria entregue a cada primogênita que nascesse na família, quando completasse vinte e um anos, e, se houvesse duas, três ou mais primogênitãs nascidas dos vinte ou trinta filhos ou descendentes espalhados pelo Vale, cada uma delas ficaria somente com uma parte dos escritos para que não possuísse todos os poderes (Ceres, 1998, p. 21-22).

Como de hábito para a autora, Heliônia Ceres traz personagens femininas para o protagonismo de sua narrativa, aqui dividido com Ubaldo, que achava que os seres humanos não saberiam lidar com todos os poderes e havia escolhido primogênitãs mulheres porque, para ele, além da cabeça, elas “pensavam com o coração” (Ceres, 1998, p. 22). Curiosamente, em seu clã, nasciam exclusivamente homens, e a narradora e Mariana – sua parente e neta de Ubaldo – são as únicas a terem acesso à fórmula no momento. Mariana³ é descrita como:

[...] a que tocava piano na igreja das Santas Almas sem jamais haver aprendido, cuidava da casa, da fazenda e da farmácia, às vésperas dos setenta anos e como os bichos, via e sentia mais do que todos. Não eram letras o que conhecia. Seu olho de besouro. Redondo. Todo facetado (Ceres, 1988, p. 20).

Já os demais descendentes de Ubaldo usufruíam de habilidades aparentemente mais sutis, mas ainda assim perceptíveis: “apesar das restrições feitas a Ubaldo por haver tido tantas mulheres e quantos filhos, todos aqueles por ele gerados, após a madrugada vermelha em que lhe deu poderes, possuíam dotes diversos cujas razões eram atribuídas à estranha convivência com os animais” (Ceres, 1998, p. 22). Trata-se, pois, do resultado potencializador da confluência com os bichos. Contudo, por causa dessas habilidades, segundo a narradora, os descendentes de sua família eram chamados de “vampiros” pelos demais moradores do Vale, o que ajuda a demonstrar como essa aproximação à animalidade, apesar de tra-

3. Mariana é o nome de uma personagem de outro conto fantástico de Heliônia Ceres, “A campanha”, presente no mesmo livro.

zer consigo capacidades que poderiam ser consideradas como benéficas, desperta o receio e o medo de outras pessoas, que poderiam considerar esse estreitamento de relações com os animais e com a natureza em geral como algo perigoso.

Há, contudo, por parte da narradora, uma ambição em ter acesso a todos os escritos presentes no diário-de-capa-de-couro-de-jacaré, pois ela comenta “que, se ela [Mariana] morresse, sem haver na família outra primogênita, já de posse da fórmula completa, eu passaria a ver mais do que ela via e a sentir mais ainda, penetraria nos mistérios que ela penetrara e eu ainda não” (Ceres, 1998, p. 20, grifo nosso). A convivência pacífica – apesar das intenções ambiciosas da narradora – é perturbada quando a universidade central do Vale surge com o objetivo de estudar a narradora-personagem e suas estranhas habilidades: “Foi quando me vieram buscar para ser pesquisada na universidade central do Vale. Ofereceram-me muito dinheiro e, se nossa família não se interessou por isso, eu me interessei. Queria saber muitas coisas mais” (Ceres, 1998, p. 23). O pensamento científico, neste caso, atua como representação da racionalidade humana – e humanista.

Esse paralelo entre ciência e natureza é evidente em “Olho de be-souro”. A primeira é considerada na narrativa como maléfica, impõe medo e perigo; a segunda, por sua vez, – que inclui o contato com os animais – é benéfica e traz consigo a ideia de uma comunidade utópica, como demonstrado na última passagem do conto:

[...] nem devia falar dos que viviam no Vale e lá eram felizes com seus bichos e seus insetos, a esvoaçarem as margens do rio de águas transparentes, cujos peixes os olhavam em muda convivência e as areias, tão brancas quanto as pedras gigantes que as margeavam, escondiam os segredos que havia por ali (Ceres, 1998, p. 24-25).

A noção de equilíbrio entre a comunidade e a animalidade, além da descrição do Vale como um espaço quase que intocável, com “árvores centenárias que nasceram e cresceram no silêncio” (Ceres, 1998, p. 21), ajuda a contrastar o estilo de vida dos descendentes de Ubaldo com as suposições científicas dos pesquisadores universitários, interpretando a proximidade com a natureza e o mundo animal como uma condição menos humana, em oposição à cultura, noção que, para Bispo dos Santos (2023, p. 23), diz respeito a “uma coisa padronizada, mercantilizada, colonial. Os colonia-

listas dizem que não temos cultura quando não nos comportamos do jeito deles”. Em oposição à cultura, o escritor quilombola utiliza as noções de modos: “modos de ver, de sentir, de fazer as coisas, modos de vida. E os modos podem ser modificados” (Bispo dos Santos, 2023, p. 23).

Essa oposição entre natureza e cultura presente no conto traça um conflito no qual a singularidade da personagem – associada ao mundo animal – é tomada como algo destoante do pensamento científico e antropocêntrico. Conforme escreve Maria Esther Maciel em seu livro mais recente *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano* (2023), “o antropocentrismo logocêntrico só vem tornar cada vez mais manifesta e cruel a progressiva conversão do discurso dominante sobre os animais em discurso dominador, deflagrando práticas de violência contra esses e outros viventes” (MACIEL, 2023, p. 21). Podemos notar essa tentativa de enquadramento logocêntrico quando a narradora relata os experimentos aos quais ela é submetida pelos cientistas da universidade local:

Eles me anunciavam como pregoeiro em leilão faz e eu me assombrava com o que diziam de mim, eu era um estranho ser, talvez um macaco que sofrera um imenso sortilégio e lá um dia passara a ser humano, e me propusera a fazer coisas que até então ninguém fazia. Eis o que eu era.

[...]

Em seguida, eles me cercaram de perguntas cujas respostas eu não sabia dar e passaram a colocar fios nos meu cérebro e ligações elétricas nos meus pulsos. Em dramáticas e perigosas buscas eles me esmiuçavam de dentro para fora e, aos poucos eu fui compreendendo que as pessoas não podem admitir suas diferenças sob o risco de perderem a própria identidade e pagarem com a vida, aquilo que o outro quer saber (Ceres, 1998, p. 23-24).

Vista como diferente, a personagem é tratada como não-humana e os cientistas tentam a todo custo decifrar as razões para as suas habilidades sobre-humanas. Contudo, a alteridade – assim como o animal – foge de tais tentativas de ordenamento, ou seja, foge do pensamento racional humano de teor classificatório. Aqui, a natureza é vista como inexplicavelmente perigosa e tratada como algo que deve estar preferivelmente dis-

tante de nós. Bispo dos Santos (2023) define esse afastamento e medo humanos da natureza como cosmofobia, “a grande doença da humanidade” (Bispo dos Santos, 2023, p. 29), estreitamente relacionada a uma visão de mundo colonialista que busca a unificação ao eliminar o que é diferente e o que não se encaixa em seus moldes humanistas.

Tendo isso em vista, a narradora-personagem do conto vivencia duas interpretações distintas do seu contato com o mundo animal. A primeira, majoritariamente promissora e que nasce do seu próprio ponto de vista enquanto aquela que narra a própria história, diz respeito às habilidades provenientes da convivência com os animais para si e para sua família. Aqui, a animalidade é vista como uma dádiva que deve ser buscada e abraçada a fim de alcançar aquela transcendência e aquela plenitude mencionadas anteriormente. A segunda interpretação – aquela que parte dos cientistas, ou seja, de um ponto de vista colonial –, porém, vê essa relação como prejudicial e inferioriza a personagem, abordando o contato com a animalidade de maneira pejorativa, em vista da incapacidade de compreender e aceitar os poderes advindos dos bichos.

Nesse segundo momento, embora a animalidade ainda esteja em evidência, as referências ao mundo animal dizem respeito ao rebaixamento da condição de humana da personagem em relação àqueles que a estudam. Estes são tidos por pregoeiros em leilão e aquela é considerada um “macaco que sofrera um imenso sortilégio”. Trata-se da construção de uma relação colonialista assimétrica em que, de um lado, tem-se os sujeitos pensantes e científicos e, do outro, há o objeto de suas averiguações, esvaziada da sua condição de ser humana.

Esse processo de desumanização acontece tanto pelo julgamento dos demais moradores da região, ao chamarem a narradora e seus familiares de “vampiros”, como também por meio desse pensamento científico, representado pela universidade central do Vale que, neste caso, desmerece as habilidades obtidas por Ubaldo e seus descendentes e trata a alteridade animal como algo inferior e monstruoso. Tal processo também evidencia as relações de poder entre a ciência e a personagem, pois o que acontece por parte dos cientistas do conto é não apenas uma tentativa de estudo, mas também de repressão da natureza na narradora, um esforço de adestramento do exercício da sua animalidade.

Após essa compreensão por parte da personagem dos cientistas da universidade do Vale, ela passa a entender que não poderia contar-lhes o que queriam saber, pois aquilo poderia colocar todos da sua família “sob o risco de perderem a própria identidade”. Sua preocupação é demonstrada na seguinte passagem:

Depois disso, eu sequer pensava mais em referir-me a Mariana ou falar sobre o diário de Ubaldo, imagine tratar daquele trecho no qual ele conta que vivia nos casulos das borboletas do Vale e em cada uma delas que nascia ele renascia e se multiplicaria no espaço, para sempre, igual à energia, capaz de empurrar as ondas ou fazer o olho ver. Nem fala de seu olho de besouro. Que olhava em todas as direções, porque eles iriam dizer que eu era doida ou mentirosa. Quem sabe, iriam tirar Mariana de seu piano, descobrir o diário de Ubaldo e teriam todos os poderes (Ceres, 1998, p. 24).

A narradora expõe seu receio de que os pesquisadores descobrissem o diário de Ubaldo e tivessem acesso a todos os poderes a ele conferidos, pois sabia que, diferentemente de sua família, os pesquisadores da universidade estabeleceriam uma relação diferente com a natureza daquela região caso tivessem acesso aos seus mistérios. Acontece que, como lembrado por Bispo dos Santos (2023) e já mencionado nesta análise, a visão científica é colonialista e busca a universalização por meio da exclusão daquilo e daqueles considerados diferentes.

É nesse contexto que o conceito de compartilhamento mencionado por Bispo dos Santos (2023), estreitamente relacionado com a noção de confluência, mostra-se pertinente. O autor o exemplifica como “uma ação por outra ação, um gesto por outro gesto, um afeto por outro afeto. E afetos não se trocam, se compartilham. Quando me relaciono com afeto com alguém, recebo uma recíproca desse afeto. O afeto vai e vem” (Bispo dos Santos, 2023, p. 36). A família de Ubaldo vê os animais e os outros integrantes da natureza como compartilhantes. Dessa forma, não há hierarquia entre os seres e todos podem beneficiar-se das existências uns dos outros simplesmente sendo quem são e compartilhando afetos.

Ao fim do conto, não é possível saber o que acontece com a personagem levada para ser estudada, apenas de sua decisão em não relevar os segredos de seu grupo. Seu destino fica em aberto, como é comum em

Heliônia Ceres. Essa seria uma das características que a distanciaria dos padrões realistas e regionalistas de sua época (ARAÚJO, 2007).

Considerações

O que se propôs aqui foi uma leitura acerca da presença da animidade no conto “Olho de besouro”, da escritora alagoana Heliônia Ceres. Sua zoologia fantástica traz um mundo onírico no qual o Vale surge como um espaço utópico de comunhão entre humanos e animais, um entre-mundo (Nascimento, 2011).

A narrativa fantástica que emerge sob o signo da confluência com os bichos traz diversos exemplos de um convívio intenso com a natureza que resulta não apenas no reconhecimento da alteridade, mas também na comunhão e na confluência de mundos. São personagens humanas que abraçam o chamado animal. Difícil, contudo, para quem assiste de fora e de um raciocínio antropocêntrico e colonialista, entender e encarar essa estreiteza de vínculos como algo aceitável e benéfico.

Para dar conta desse movimento foi articulada a noção confluência trazida pelo quilombola e intelectual brasileiro Antônio Bispo dos Santos (2023). O contato de proximidade com os animais leva Ubaldo a incorporar o outro em si e a si mesmo no outro, resultando em uma união entre humano e animal na direção do compartilhamento e da confluência elaboradas do ponto de vista quilombola. Daí o vale de Ubaldo ser o seu espaço utópico, no qual seus segredos e seus familiares poderiam ficar a salvo – até a chegada dos estudiosos da universidade local, ou seja, da cultura científica colonialista que não consegue ver o diferente enquanto compartilhante.

Assim, apesar das consequências benéficas experimentadas pela família de Ubaldo a partir do contato com os bichos, os pesquisadores da universidade do Vale surgem não apenas de modo a expor o conflito entre o mundo humano e do mundo animal, entre cultura e natureza, mas também como uma ameaça a essa experiência utópica experimentada pela família do homem-besouro. Seria, portanto, uma tentativa de colonização da família de Ubaldo, que conflui com a natureza em seu modo de vida contracolonial.

Desse modo, podemos repensar, nessa confluência com os bichos, em novas sociabilidades, onde possamos incluir os humanos e não humanos nessa constelação de mestres, tal como nos ensinou o intelectual originário Ailton Krenak:

Nossa sociabilidade tem que ser repensada para além dos seres humanos, tem que incluir abelhas, tatus, baleias, golfinhos. Meus grandes mestres da vida são uma constelação de seres-humanos e não humanos” (Krenak, 2022, p.101).

Por fim, podemos evidenciar que de cada interação entre humanidade e animalidade construída pela autora em seus contos, uma nova conjuntura de coisas apresenta-se, cada uma diferente por si só. Ao invés de domar a animalidade em seus textos, Heliônia Ceres procura abraçá-la e potencializá-la por meio do fantástico, levando-nos a reflexões acerca da nossa maneira de interagir com as vidas outras que nos cercam e das nossas possibilidades de confluência.

Referências

ARAÚJO, Vera R. C. de. **Só ou bem acompanhado?** Reflexões sobre literatura e cultura. Maceió: Edufal, 2007.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

BRANDÃO, Izabel. Os contos de Heliônia Ceres: inquietações ecológicas. **Terceira margem**, n. 20. p. 101-111, 2009.

CERES, Heliônia. **Rosália das visões:** contos. São Paulo: Canopus Editora, 1984.

CERES, Heliônia. **A procissão dos encapuzados e outros contos.** Maceió: Edufal, 1989.

CERES, Heliônia. **Olho de besouro.** Curitiba: HD Livros, 1998.

DUARTE JÚNIOR, Luciano M. **O animal biopolítico em Clarice Lispector e em Heliônia Ceres.** 114 f. Dissertação (mestrado em Letras: Estudos Literários) - Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte – MG, 2021.

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns:** animalidade, literatura, biopolítica. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MACIEL, Maria E. **Literatura e Animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MACIEL, Maria E. **Zoopoéticas contemporâneas**. Lisboa, Oca Editorial, 2020.

MACIEL, Maria E. **Animalidades**: zooliteratura e os limites do humano. São Paulo: Editora Instante, 2023.

NASCIMENTO, Maria de L. do. **Conto**: o ponto de encontro e do espanto na narrativa fantástica de Heliônia Ceres. Maceió: Edufal, 2011.

ROAS, David. **Behind the Frontiers of the Real**: A Definition of the Fantastic. Translated by Simon Breden. London: Palgrave Macmillan, 2018.

Alguns apontamentos sobre o imaginário do fim na Literatura Brasileira Contemporânea¹

André Cabral de Almeida Cardoso

*porque exumar os fósseis
cavar sulcos na memória
para encontrar terra sobre terra
ossos sobre ossos
uma história que germina
entre os dentes
Prisca Agustoni, “O gosto dos metais”
Este país te mata lentamente
País que tu chamaste e não responde
País que tu nomeias e não nasce*

Sophia de Mello Breyner Andresen, “Camões e a tença”

“O fim do mundo está do outro lado da porta, mas isso ele ainda não sabe.” A primeira frase do romance *A cada quinhentos uma alma* (2021), de Ana Paula Maia, expressa – com sua mescla de urgência e expectativa – muito do tom com que certos tropos da ficção apocalíptica são retomados na literatura brasileira contemporânea. A imagem da porta que se abre para o fim do mundo coloca o apocalipse em um futuro iminente – a porta ainda está fechada, mas pode girar em suas dobradiças a qualquer momento. No entanto, ao dar uma representação espacial a essa transição, o texto dá a entender que o fim do mundo já está aqui, esperando do outro lado da porta. Basta uma mudança de perspectiva para se dar conta disso: abrir a porta significa remover um obstáculo para o olhar e reconhecer que a realidade já está passando por um processo de desintegração.

1. “Este trabalho é resultado de pesquisa financiada por bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2”.

Nos últimos anos, houve uma verdadeira onda de narrativas distópicas e apocalípticas no Brasil,² em grande parte como reação à pandemia de covid-19 e à virada autoritária na política brasileira representada pelo governo Jair Bolsonaro. Essas ficções fazem parte de um conjunto de discursos contemporâneos que propõem “experiências de pensamento acerca da virada da aventura antropológica ocidental para o declínio” (Danowski; Castro, 2017, p. 21). Para Danowski e Castro, trata-se de um esforço para dar um sentido a uma época – identificada pela apelação de Antropoceno e suas variantes – em que nos vemos confrontados com a possibilidade concreta da extinção não só da sociedade humana, mas também de grande parte das espécies com que compartilhamos o planeta, numa crise inédita que põe em xeque as modalidades de pensamento que se tornaram dominantes desde pelo menos o Iluminismo. O imaginário do fim assume, então, o caráter de uma perspectiva epistemológica através da qual seria possível uma melhor compreensão do presente, ao mesmo tempo que serve de estímulo para ações políticas voltadas para a preservação do meio ambiente e da reformulação de relações socioeconômicas a nível global.

No entanto, embora se enquadrem nesse movimento cultural mais amplo, as narrativas do fim produzidas no Brasil apresentam particularidades próprias, seja na maneira como adaptam ao contexto local questões de alcance global, ou na forma como se apropriam das convenções da tradição hegemônica da ficção apocalíptica em língua inglesa. A fim de discutir algumas dessas particularidades, parto da comparação de dois trechos significativos. O primeiro é uma passagem do romance *A máquina do tempo*, de H. G. Wells. Nela, o Viajante no Tempo entra no Palácio de Porcelana, que até então ele vira apenas à distância:

— Encontrei o Palácio de Porcelana Verde, onde chegamos por volta do meio-dia, abandonado e parcialmente em ruínas. Nas suas janelas restavam apenas cacos irregulares de vidro, e enormes placas do seu revestimento verde tinham se desprendido dos suportes de metal corroídos. (...) Era evidente que estávamos nas ruínas de um descendente remoto do Museu de South Kensington! Aquela devia ser a Seção Paleontológica, e devia ter existido ali uma esplêndida co-

2. Ou ficções preditivas negativas, termo proposto por Pedro Sasse (2020) para se referir tanto às distopias quanto às ficções apocalípticas.

leção de fósseis, embora o inevitável processo de decomposição (que tinha sido detido por algum tempo, uma vez que, pela extinção das bactérias e dos fungos, perdera noventa e nove por cento de sua força) estivesse ainda agindo lentamente sobre aqueles tesouros. (...) A poeira abafava nossos passos. (...) E de início eu estava tão surpreso de encontrar esse antigo monumento de uma era intelectual que não liguei muito para as possibilidades que ele me sugeria. Até mesmo a preocupação com a Máquina do Tempo passou para segundo plano em minha mente (Wells, 2011).³

Nesse trecho, vemos o estabelecimento de um espaço paradigmático da ficção pós-apocalíptica: a construção em ruínas, vestígio de uma época anterior à catástrofe que serve de contraponto ao estado devastado de um mundo reduzido. O Palácio de Porcelana Verde remete a um período mais civilizado, seguro e familiar (afinal, ele lembra o museu de South Kensington) que serve de referência tanto para o personagem quanto para o leitor. Como costuma ocorrer na ficção apocalíptica em língua inglesa, a ruína oferece um espelho invertido em que a imagem do passado surge como alternativa positiva ao mundo representado na narrativa. A lógica nostálgica desse jogo de espelhamento é particularmente clara no texto de Wells, pois o fato de estarmos diante da ruína de um museu é um lembrete do ocaso do conhecimento científico e do acervo cultural da modernidade ocidental, reduzidos a um arquivo mudo e danificado.

Por outro lado, a visita a esse monumento de um saber perdido culmina numa celebração do espírito racional, autossuficiente e empreendedor do Viajante no Tempo. Apesar da sua surpresa inicial, ele logo passa a “resgatar” os itens em exposição que poderiam ser úteis à sua sobrevivência e ao retorno a seu próprio tempo, numa pronta instrumentalização do arquivo. Essa apropriação dos vestígios do passado como estratégia de

3. *Do original*: “I found the Palace of Green Porcelain, when we approached it about noon, deserted and falling into ruin. Only ragged vestiges of glass remained in its windows, and great sheets of the green facing had fallen away from the corroded metallic framework. (...) Clearly we stood among the ruins of some latter-day South Kensington! Here, apparently, was the Paleontological Section, and a very splendid array of fossils it must have been, though the inevitable process of decay that had been staved off for a time, and had, through the extinction of bacteria and fungi, lost ninety-nine hundredths of its force, was nevertheless, with extreme sureness if with extreme slowness at work again upon all its treasures. (...) The thick dust deadened out footsteps. (...) And at first I was so surprised by this ancient monument of an intellectual age, that I gave no thought to the possibilities it presented. Even my preoccupation about the Time Machine receded a little from my mind” (WELLS, 2002, p. 74-76).

sobrevivência ou como meio de obter controle sobre um território a ser colonizado é um indício de que a ficção apocalíptica moderna faz parte de uma longa tradição cultural de afirmação do individualismo burguês, que tem no *Robinson Crusoe* de Defoe um de seus textos fundadores.⁴

Vejam agora um outro trecho, desta vez retirado do romance *O riso dos ratos*, de Joca Reiners Terron:

A cerração permitia ver que, para além do perímetro delimitado pelos rios, a cidade se amontoava em ruínas. A mata encobriu o entulho a partir de um grande parque cujo nome, mesmo com esforço, não conseguiu lembrar. Ao ultrapassarem o monumento que persistia ali, ainda que carcomido pela erosão, uma estátua enorme em homenagem aos próceres e fundadores da cidade, talvez tenha sido o único a perceber que o séquito imitava o monumento: em montarias, homens armados conduziam outros homens, acorrentados, percorrendo sua sombra (Terron, 2021, p. 162).

A estátua em questão é o Monumento às Bandeiras no parque Ibirapuera, e a menção ao nevoeiro e à cidade em ruínas dá o tom de todo o episódio, que narra a viagem do protagonista em um comboio rumo ao litoral, onde ele será embarcado em um navio de escravos. Em *O riso dos ratos*, uma misteriosa epidemia – mais uma vez, um reflexo da pandemia de covid-19 – dizima a maior parte da população de forma quase instantânea. Mas em vez do retorno a um estado pré-civilizacional que seria de esperar, o que ocorre é uma reencenação de trás para frente da história do Brasil, partindo do período industrial até chegar a uma reconstituição simbólica da travessia do Atlântico, porém em sentido invertido e do ponto de vista dos escravizados. A progressiva degeneração da cidade de São Paulo equivale, então, a uma regressão no tempo, dando a entender que a cidade mais rica e moderna do Brasil deve sua prosperidade à exploração do trabalho escravo no passado – durante a maior parte do romance, São Paulo é dividida em grandes plantações cultivadas com mão de obra escravizada.

A marcha do protagonista do interior para o litoral reverte a expansão histórica do território brasileiro do litoral para o interior. Ao ser

4. Baseio-me aqui na tese de Heather Hicks (2016), segundo a qual a ficção pós-apocalíptica seria uma descendente direta de duas obras de Defoe, o já mencionado *Robinson Crusoe* e o *Diário do ano da peste*.

igualado ao comboio de escravos, o Monumento às Bandeiras deixa de ser a celebração de um passado heróico para se tornar uma metonímia da brutalidade do processo de colonização como um todo. Ao contrário do que ocorre em *A máquina do tempo*, o passado não oferece um contraponto positivo ao mundo devastado da narrativa, nem uma fuga através da lembrança de dias melhores. Assim como a névoa que cobre a paisagem barra a visão do protagonista, uma densa obscuridade envolve o passado, tornando-o confuso e ameaçador. Além disso, a imagem da névoa dá à cena uma atmosfera onírica, e a sensação de irrealidade é reforçada pelo esquecimento inexplicável do personagem, que não consegue se lembrar do nome de um dos pontos turísticos mais famosos de São Paulo. Por sua vez, o tropo da metrópole retomada pela natureza, um dos clichês da ficção pós-apocalíptica, não assinala o retorno a um estado de inocência edênica e da possibilidade de um novo começo sem o fardo da história. Em vez disso, ele recria um cenário colonial em que a história é revivida como trauma. Finalmente, longe de apontar para o triunfo do indivíduo autônomo sobre o meio, o trecho reforça a subordinação do protagonista, que se identifica não com os “próceres e fundadores da cidade”, mas sim com aqueles que estão “acorrentados, percorrendo sua sombra”.

Como Júlio França (2016, p. 2493) observa, a manifestação de uma visão desencantada do mundo através de expressões artísticas altamente estetizadas, simbólicas e convencionais é uma característica definidora do gótico. Se a tradição do romance de aventuras *à la Robinson Crusoe* fornece a estrutura básica do enredo das narrativas pós-apocalípticas, é muitas vezes a poética gótica que oferece os elementos formais através dos quais os incidentes do relato e o ambiente em que estes se desenrolam adquirem uma simbologia própria, ligada à decadência, ao ocultamento, ao medo e à ilusão.⁵

França (2016, p. 2493) identifica três grandes convenções cuja conjugação definiria o gótico: o *locus horribilis*, o personagem monstruoso e a volta do passado para assombrar o presente. Todas também estão presentes, em maior ou menor grau, nas distopias e narrativas do fim, ainda que modificadas: o *locus horribilis* não é mais um enclave cuidadosamente delimitado, como o monastério medieval e o castelo labiríntico da tradição gó-

5. Para uma discussão mais detalhada da relação entre o gótico e as ficções preditivas negativas, ver Schäfer (1979) e Cardoso (2021).

tica, mas se expande para englobar a sociedade ou o mundo natural como um todo; personagens monstruosos tornam-se a encarnação simbólica de forças opressoras, como no caso do líder autoritário, mas frequentemente é a própria sociedade ou o mundo pós-civilizacional que se tornam monstruosos; finalmente, os mundos ficcionais conjurados por esses textos são sempre assombrados pelo seu passado – na verdade, o presente referencial do autor, cuja projeção distorcida é o futuro imaginário da narrativa (Hilário, 2013; Tally Jr., 2019; Cardoso, 2021).

É fácil perceber a presença de imagens, figuras de linguagem e tropos oriundos da poética gótica no trecho de *O riso dos ratos* citado acima. Já me referi à neblina que cobre a paisagem e que, como já vimos, ajuda a definir a percepção que o protagonista tem do passado. Além disso, toda a passagem gira em torno da imagem das ruínas, um dos principais ícones da poética gótica. Postas em conjunto, essas imagens se reforçam mutuamente, tornando a cidade de São Paulo uma manifestação espectral de seu próprio passado. No que diz respeito ao Monumento às Bandeiras, o aspecto desolador da ruína gótica contamina os eventos históricos que ele representa, enquanto a atmosfera de irrealidade que o envolve chama atenção para o caráter fantasioso do relato oficial desses mesmos eventos.

Táticas semelhantes são empregadas com enorme frequência em outras narrativas brasileiras que evocam o imaginário do fim:

No princípio era o caos e a urgência; vieram então as semanas do medo, mergulhando aos poucos num silêncio moribundo; reina agora a paz na cidade morta. Da janela de seu quarto no hospital, Mateus olha São Paulo pensando que, no fundo, a cidade foi feita para se tornar ruína. Há beleza nisso (Geisler; Ferroni; Polesso; Machado, 2020, P. 7).

As primeiras linhas de *Corpos secos* remetem ao relato bíblico da criação apenas para convertê-lo numa narração sobre o início do fim. Nessa descrição em que o fim é projetado de volta para o princípio, o uso de um vocabulário associado à morte transforma a cidade em um corpo gigantesco. O romance *Sob os pés, meu corpo inteiro* (2018), de Marcia Tiburi, também é dominado pela imagem da morte, que novamente projeta sua sombra para o passado – não à toa, o ponto de partida para a trama e

para a tentativa da protagonista de fazer as pazes com seu próprio passado é um cemitério. Desta vez, São Paulo é simultaneamente uma cidade moribunda e um labirinto: “À frente, a cidade opressa entre paredes infinitas é um labirinto do qual não se pode fugir senão para entrar em outro” (Tiburi, 2018, p. 142). Além disso, muitas das símeles empregadas no romance derivam diretamente da poética gótica, de modo que revisitar o passado é como “(...) voltar a um arquivo cheio de mofo, como abrir um túmulo e olhar para a face hipocrática da história”, enquanto as coisas que ficaram para trás, “mesmo desaparecidas, e mortas porque desaparecidas, retornam mais vivas do que nunca, porque o que está no passado nunca está exatamente morto” (Tiburi, 2018, p. 116, 137).

O que esses trechos indicam é que a poética gótica não é acionada apenas para criar uma atmosfera sombria e ameaçadora, mas também como ferramenta retórica, marcando como objeto de horror tudo aquilo que é alvo de sua crítica.⁶ No entanto, mais do que isso, o gótico estabelece os termos em que essa crítica será conduzida.

O uso de uma retórica gótica associada à morte e à decomposição, por exemplo, revela uma profunda ansiedade a respeito da integridade do corpo social. Se na maioria das narrativas de que trato aqui o presente já é distópico, isso não se deve tanto ao controle excessivo exercido por um Estado totalitário, como nas distopias clássicas, mas sim a uma enorme instabilidade que mantém a sociedade desde sempre à beira da dissolução. Em *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (2018), de Ignácio de Loyola Brandão, por exemplo, o território nacional literalmente se fragmenta em pequenas porções de terra que flutuam no Atlântico, enquanto em “Tóquio”, a segunda novela da coletânea *O deus das avencas* (2021), de Daniel Galera, o centro de São Paulo, ainda relativamente funcional, coexiste com a dura paisagem apocalíptica que se estende para além dos muros da cidade. O contraste entre um enclave protegido e o caos que domina o mundo exterior é um traço comum da ficção distópica anglófona. Contudo, ao descrever a visita do protagonista a essa área degradada nas últimas páginas de “Tóquio”, Galera reforça a marcha inexorável rumo ao apocalipse que caracteriza a sociedade representada

6. Para uma caracterização do gótico como um efeito retórico, ver Sá (2010, p. 19-20), que também chama atenção para o uso de tropos góticos em *O Guarani* para delimitar aquilo que Alencar julgava que deveria ser excluído da imagem desejada da nação.

na novela, já prefigurada pela patente fragilidade do centro, duramente atingido pelos efeitos da crise climática e por sucessivas epidemias. O texto insinua que é apenas uma questão de tempo até que ele se torne indistinguível da periferia.

Nas narrativas do fim, de modo geral, um evento catastrófico provoca uma súbita ruptura do tecido social, de modo que cada indivíduo entra numa disputa acirrada pela própria sobrevivência em que é preciso se defender constantemente do ataque dos outros. Esse retorno de um estado de natureza hobbesiano é resumido de forma contundente na imagem que encerra a narrativa de “Tóquio”: “uma pequena matilha de cães se alimentava do cadáver de uma mulher, enquanto ao lado, não muito distante, a apenas alguns metros, uma mulher se alimentava do cadáver de um cão” (Galera, 2021, p. 168-169).

Nas narrativas pós-apocalípticas paradigmáticas, porém, esse apagamento da civilização reproduz a situação em que se daria o estabelecimento do contrato social:

As condições que servem de ponto de partida para o relato pós-apocalíptico são uma espécie de estado de natureza fabricado, a partir do qual podemos pensar do zero sobre a direção que vamos tomar se “não vamos mais voltar para casa”. O início em si é a premissa por trás daquilo que os pensadores do contrato social imaginam a respeito do estado de natureza. Para os teóricos do estado de natureza, o “início” é sempre fruto de um olhar que busca no passado uma justificativa para o presente. A ficção pós-apocalíptica, por outro lado, pode ser uma visão imaginária do que poderia ser, mas voltada para o futuro (seja como um aviso ou como uma expressão do impulso utópico)⁷ (Curtis, 2010, p. 4, *tradução nossa*).

Nas narrativas do fim brasileiras, por outro lado, a ideia do contrato social está praticamente ausente, e há pouco espaço para uma refundação da sociedade a partir de princípios mais justos. Nos casos em que a narra-

7. *Do original* “The conditions from which the postapocalyptic account starts over is a kind of created state of nature from which and out of which we can think anew about where we are going if ‘we’ll not go home again’. Starting itself is the premise behind the social contract thinkers’ imaginings about the state of nature. The ‘starting’ of the state of nature theorists is always a backward looking justification for the present. Postapocalyptic fiction, on the other hand, can be a forward looking imagination of what might be (both as a warning and as a utopian impulse)”.

tiva não se encerra com um cataclisma aniquilador, como em *A morte e o metro* (2019), de Joca Reiners Terron, o processo de esgarçamento do tecido social segue adiante indefinidamente. O horror que se segue à catástrofe ou o interminável processo de degradação apenas revelam de forma mais clara os processos de dominação e marginalização que caracterizaram a formação da sociedade brasileira. Nessas condições, qualquer tentativa de imaginar a criação de um contrato social é de fato impossível.⁸

Sendo assim, apesar de ainda estar localizado no futuro, o evento apocalíptico não está voltado para o porvir, como os seus equivalentes anglófonos. Na verdade, ele introduz uma temporalidade mais complexa, na qual o retorno fantasmagórico do passado desempenha um papel fundamental. Enquanto flutua em um dos fragmentos que restam depois da desintegração do país, o protagonista de *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra ela* encontra Pedro Álvares Cabral, ainda em sua viagem para tomar posse dos novos territórios para a coroa portuguesa. Assim, o ponto de dissolução da nação se justapõe ao seu ponto de origem, como se esses dois momentos, separados por mais de quinhentos anos, na verdade fossem indistinguíveis. Como na primeira frase de *Corpos secos*, o fim já está contido no início, que retorna como uma espécie de presença espectral. Como comenta o protagonista de *O riso dos ratos*, em resposta à pergunta de sua filha sobre o que havia no fundo de um lago durante uma de suas visitas ao Ibirapuera: “o que tem lá bem no fundo do lago é o passado, um lugar antigo que a gente deve evitar. Mas às vezes, quando chove forte, (...) o lago transborda e o passado volta, entornando do fundo do lago” (Terron, 2021, p. 162).

Nas lembranças desse personagem, duas imagens fantasmagóricas do lago – seu estado deteriorado no presente e sua versão idealizada no passado – se superpõem para formar uma alegoria em que a história está relacionada à corrupção, ao perigo e à interdição. O passado já é apocalíptico, e nem mesmo a brincadeira inocente do pai com a filha à beira do lago pode impedir que o lodo e a podridão em seu fundo transbordem para contaminar o presente. Nessa visão da história, não há possibilidade de progresso; ao contrário, a história se apresenta como uma regres-

8. Uma exceção é “Bugônia”, a novela que se segue a “Tóquio” em *O deus das avenças*, onde um equivalente do contrato social é estabelecido entre uma comunidade de humanos e a própria natureza, representada por um enxame de abelhas.

são e uma série de repetições, desorientadora como um labirinto do qual os personagens não conseguem encontrar a saída. A história deixa de ser o registro de fenômenos ligados a contextos específicos (e que, portanto, nunca podem ser efetivamente reproduzidos), para se tornar uma espécie de alegoria da impossibilidade de interromper esse ciclo de repetições e de deixar para trás a dor causada por mecanismos de dominação que teimam em se manter inalterados.⁹

Mas se a lembrança é dolorosa, o esquecimento não é uma opção viável:

Ruía uma sorradeira chuva de metal sobre o que restava da cidade. Cinzas se esparramavam nas ruas onde o asfalto se retraía, dando lugar a tufos de capim que iam encobrendo calçadas arruinadas e entulhos, muros arriados e rachaduras nas lajes, ervas daninhas revestindo marquises e pontos de ônibus, e os miasmas do esgoto subindo com a chuva irritavam os olhos. Caso os fechasse por um instante a mais do que o necessário para uma piscadela, ao reabri-los a cidade que um dia existiu certamente teria desaparecido de vez, restando somente sua sombra e a dos antigos habitantes, resumida à matéria orgânica circum-navegando a tubulação dos esgotos, retida nos intestinos da terra e que agora vazava só nas enchentes, como um coqueiro lançando a última pá de cal sobre o túmulo do mundo (Terron, 2021, p. 134).

O aniquilamento físico da cidade leva ao apagamento de sua memória. A imagem do coqueiro lançando a última pá de cal sobre o túmulo do mundo torna o esquecimento análogo à morte. Essa retórica gótica da morte converte a abstração do corpo social na presença física de um corpo em decomposição. A ênfase nas funções excretoras e na digestão de dejetos pela terra criam a sensação de um todo orgânico, não como uma promessa de revitalização e da permanência de um ordenamento fundamental, mas como um índice de doença e contaminação.

Se o esquecimento é motivo de horror por causa de sua associação com a degradação e a morte, ele também é temível por fazer parte de um mecanismo de subjugação:

9. Quanto ao processo de alegorização da história através da estética gótica, ver Barros (2020).

Difícil no Brasil era haver quem soubesse de qualquer nome anterior ao dos seus avós. Às vezes nem isso; às vezes nem o do pai. Era uma terra de árvores genealógicas curtas feito arbustos, de gente que brotava da terra, quase. Como mandiocas. Sem passado, sem memória, arrancadas da terra e depois aparadas com golpes de facão (Valek, 2020, p. 231).

Nesse trecho de *Cidades afundam em dias normais*, de Aline Valek, o desconhecimento das origens familiares causa vulnerabilidade e perda de valor. Ser privado do passado é descrito como um tipo de violência que leva a novos ataques contra a integridade do indivíduo. A ausência de uma ancestralidade ou mesmo de uma filiação bem definidas corrói qualquer senso de pertencimento, obstruindo a formação de laços coletivos e minando a própria noção de corpo social. Como consequência, o romance inteiro se estrutura em torno de uma alegoria que representa de forma concreta o ressurgimento do passado: a volta à superfície da cidade ficcional de Alto do Oeste depois de permanecer submersa no fundo de um lago durante dezesseis anos. Ao tematizar a necessidade de reencontrar o passado, *Cidades afundam em dias normais* promove uma discussão sobre a natureza da memória como uma construção que exige uma reação emocional e política.

As pessoas que voltam à cidade se mostram obcecadas com a formação de arquivos, recolhendo objetos que acabam se tornando pequenos testemunhos do passado – enquanto a cidade, tendo restaurada a sua presença física, se converte em um museu de si mesma. Esse esforço de resgate é menos uma tentativa de recriar os fundamentos simbólicos da civilização moderna,¹⁰ do que de dar visibilidade ao passado e, mais importante, àqueles que o viveram. Quando as águas do lago começam a subir, uma das personagens do romance confessa sua esperança de que esse apocalipse local seja noticiado pela mídia, fazendo com que todos finalmente enxerguem os habitantes de Alto do Oeste (Valek, 2020, p. 156).

A narrativa, então, oscila entre a revelação e o ocultamento, como indica a inundação e posterior reaparecimento da cidade. Se, por um lado, esse movimento traz à superfície problemas sociais que passavam desper-

10. Hicks (2016) lê as narrativas do fim contemporâneas como uma tentativa de reforçar ou questionar o projeto da modernidade.

cebidos antes do desastre – como violência, isolamento e discriminação – a exploração das ruínas cobertas de lama da cidade levanta dúvidas sobre o significado dos vestígios deixados pelos habitantes em fuga e sobre a possibilidade de criar uma narrativa coerente do passado. Essas dúvidas acabam fazendo com que a validade da memória seja questionada:

Submersas por muito tempo, as memórias ganham a mesma consistência dos sonhos.

A realidade se borra, a lógica do como e dos porquês escorrega, as motivações se perdem. Ler a história que as fotografias contam, então, torna-se a tarefa de um bêbado tentando ler um papel amolecido e disforme que ficou tempo demais debaixo d'água (Valek, 2020, p. 123).

Mais do que uma ruptura civilizacional, a experiência do fim causa uma quebra da realidade, que se torna indistinguível dos sonhos ou da ilusão. O fato de que isso é descrito como uma crise de legibilidade faz com que a memória e a sua relação com o presente se tornem objeto de um exercício interminável de interpretação, e aponta para instabilidade fundamental de noções como visibilidade, significado e verdade histórica.

Tanto em *O riso dos ratos* quanto em *Cidades afundam em dias normais*, a dissolução apocalíptica, inseparável da distopia concreta do passado,¹¹ revela o sofrimento por trás dos mitos heróicos da historiografia oficial (e, por extensão, denuncia o caráter espúrio de qualquer imagem de harmonia social no Brasil). Ao mesmo tempo, retém um certo senso de irrealidade decorrente de sua franca associação com o sonho e do uso de uma retórica gótica para descrevê-la.

Uma das funções principais do gótico é borrar a distinção entre a realidade e a ilusão, a fim de

revelar algo sobre as possibilidades e a profundidade da capacidade humana para o falso reconhecimento, algo sobre como a vida é conduzida “à luz de” um certo grau de inverdade, de mal-entendido,

11. Uso aqui o termo cunhado por Maria Varsam (2003), que define as distopias concretas como aqueles momentos do passado em que formas opressivas de organização social de fato se realizaram. A Alemanha nazista, o regime estalinista e a instituição da escravidão nos Estados Unidos são exemplos de distopias concretas mencionados por Varsam.

seja de nós mesmos ou dos outros, ou das percepções que regem as nossas relações com os outros¹² (Punter; Byron, 2004, p. 295-296, *tradução nossa*).

Ou, como Agnieszka Soltysik Monnet sugere, o gótico “é quase uma metaficção que quebra com frequência a ilusão do realismo para explorar os limites da narrativa e várias possibilidades estilísticas”¹³ (2010, p. 2-3, *tradução nossa*). Para Monnet, o prazer que um texto gótico oferece não está ligado primordialmente à experiência do medo, mas em “contemplar um dilema e se dar ao luxo de não ter de decidir. Há, então, o prazer de exercer a capacidade de julgar, mas também de mantê-la em suspenso”¹⁴ (2010, p. 20, *tradução nossa*), numa experiência de leitura que promove a incerteza epistemológica. O gótico, então, representaria a crise de julgamento gerada pela modernidade ocidental, quando a autoridade monolítica da Igreja – que fornecia uma visão de mundo estável e uma base sólida para a capacidade de julgar – perdeu sua hegemonia, provocando uma fragmentação da autoridade epistemológica (Monnet, 2010, p. 20).

Esse estado de incerteza é um componente comum das obras brasileiras que trabalham com o imaginário do fim. A primeira seção do romance *A extinção das abelhas* (2021), de Natalia Borges Polessio, que apresenta uma sociedade distópica muito parecida com a nossa realidade empírica, é seguida por uma segunda seção em que a narrativa se quebra, e uma sucessão de pequenos capítulos em diferentes modalidades textuais introduz um evento apocalíptico de alcance indeterminado, uma vez que é distorcido pelo delírio da protagonista, causado por uma série de traumas do passado, uma diabetes sem tratamento e o desastre cósmico da explosão de Betelgeuse. Ao ser encontrada por uma amiga no início da terceira e última seção do romance, ela resume sua situação

12. *Do original* “(...) to reveal something about the possibilities and depths of human misrecognition, something about the degree to which life is pursued ‘in the light of’ a certain degree of untruth, of misunderstanding, whether of ourselves or of others, or of the perceptions that govern our relations with others.”

13. *Do original* “(...) is almost a meta-fiction, frequently breaking the illusion of realism in order to explore the limits of narrative and stylistic possibilities.”

14. *Do original* “(...) contemplating dilemmas and having the luxury of not having to decide. They are the pleasures of exercising judgment, but also of suspending it.”

da seguinte forma: “– Teve o fim, eu vi. Acabou tudo. Isso aqui não existe mais” (Polesso, 2021, p. 255).¹⁵

No caso específico das narrativas do fim produzidas no Brasil, a desestabilização radical da realidade e o sentimento avassalador de dúvida epistemológica estão relacionados a uma ansiedade a respeito do papel da sociedade brasileira na modernidade ocidental, cujo esquema conceitual – que inclui noções como a prevalência da razão, o contrato social como princípio fundador do Estado e o estabelecimento de um projeto civilizacional sob a tutela da nação – parece insuficiente para organizar a realidade local num todo dotado de significado. Apontam também para a adoção de uma perspectiva descentralizada e desencantada a partir da qual essa estrutura de pensamento se mostra falsa ou mesmo espúria.

Isso implica outra oscilação, desta vez entre o realismo e a fantasia, ou entre a notação referencial e o emprego de estratégias narrativas que chamam atenção para a ficcionalidade do relato. *A morte e o meteoro* é um bom exemplo de como se isso se dá. Ambientado em um futuro próximo em que a Amazônia está passando por um rápido processo de desertificação, o romance tem seu ponto de partida nos esforços para realocar os remanescentes da tribo kaajapukugi, que ainda viviam em isolamento na região, para uma reserva ecológica mexicana. Esse empreendimento é liderado pelo misterioso Boaventura, um antropólogo que passara décadas estudando os kaajapukugi e protegendo-os dos ataques de madeireiros e mineradores ilegais. No entanto, ele está condenado ao fracasso desde o início: os cinquenta kaajapukugi que restam são todos homens e, privados de seu território ancestral e dos meios necessários para fabricar o tinsáanhán, a droga alucinógena utilizada em seus rituais religiosos, cometem suicídio logo após chegarem ao México.

Essa derrota é descrita como o “epílogo irrevogável da psicose colonial nas Américas” (Terron, 2019, p. 11), e como tal concentra em si todo o processo histórico da colonização do continente. Esse processo é explorado em mais detalhes no longo depoimento de Boaventura sobre os seus primeiros contatos com os kaajapukugi, registrado em um vídeo que ele

15. O mesmo se aplica a *O riso dos ratos*, cujo protagonista tem dificuldade de distinguir aquilo que vive dos delírios causados também por uma grave doença crônica. Já em *Rio acima* (2016), de Pedro Cesarino, a visão do apocalipse pode ser uma profecia autêntica, ou o efeito do uso de drogas psicoativas durante rituais indígenas.

envia para o seu contato junto ao governo mexicano, que narra o resto do romance. Nesse relato, Boaventura surge como uma espécie de camaleão que desempenha os diferentes papéis assumidos pelos europeus em sua relação com as populações originárias, desde aquele de etnógrafo dedicado ao avanço da ciência até o de defensor humanitário, passando pelo de explorador colonial – uma carreira que lhe vale o epíteto de “Grande Mal” (ou “Hen-zaogao”, na língua dos kaajapukugi). O testemunho de Boaventura deixa claro que todos esses papéis estão interconectados, e a passagem de um para o outro traz a marca da necessidade histórica.

Em sua primeira tentativa de se aproximar dos indígenas, Boaventura é ferido no rosto por uma flecha, e, na segunda, o seu guia é morto de forma brutal e ele próprio é capturado. Apesar de ser prisioneiro dos kaajapukugi, ele é mantido longe da aldeia, recebendo apenas os cuidados de uma jovem grávida, a última mulher da tribo. Porém, em sua sanha para aprender mais sobre a cultura kaajapukugi, Boaventura rapta e jovem e a leva de barco até uma pequena cidade mais abaixo no rio. Em consequência desse ato de agressão, a jovem sofre um aborto ainda a bordo do barco, o que elimina a última esperança de reprodução da tribo. O episódio marca o início da deterioração moral de Boaventura, que acaba estuprando sua prisioneira e depois a prostitui para saldar sua dívida com traficantes e jogadores profissionais. Sua posterior dedicação à proteção dos kaajapukugi é uma busca por redenção.

Esse breve resumo da história de Boaventura já deve dar alguma ideia das tensões textuais que permeiam o romance. De um lado, ele se apoia nas convenções estilísticas do confessional, que geram um efeito de verossimilhança e dão acesso ao tipo de introspecção que costumamos associar ao romance modernista e ao realismo psicológico. De outro, ele reproduz o enredo convencional do romance de aventura oitocentista, pelo menos até o ponto em que a jovem kaajapukugi é estuprada e prostituída. Esses eventos, por sua vez, são uma versão desencantada do relacionamento amoroso entre colonizador europeu e mulher indígena tão comum na literatura romântica, mas que aqui surge à luz da exploração sexual que historicamente caracterizou esse tipo de encontro. Na verdade, todo o episódio envolvendo a jovem kaajapukugi soa como uma paródia mais realista (e cruel) de *Iracema*. Como que para confirmar esse exercício de apropriação, *A morte e o meteoro* se encerra com a retomada paródica de

outra obra de José de Alencar. No final do romance, o narrador anônimo das seções que servem de moldura para o relato de Boaventura voa para o Brasil escoltando os corpos dos kaajapukugi mortos no México. Durante a viagem, um meteoro atinge a terra, que se transforma em um mar de lava. Trata-se de um eco das últimas páginas de *O Guarani*, em que uma enchente dá um fim abrupto à narrativa, deixando os dois protagonistas – desta vez a europeia Ceci e o nativo Peri – flutuando rumo ao horizonte na copa de uma palmeira. Ao mesmo tempo em que capta e amplifica o absurdo do final de *O Guarani*, o romance de Terron novamente inverte o seu modelo: enquanto a enchente de Alencar abre a possibilidade de um novo começo e insinua que a miscigenação está na origem do povo brasileiro, a leitura paródica de Terron deixa pouca esperança para o futuro.

Essa brincadeira com diferentes modelos literários é uma constante no romance, que chama atenção para a artificialidade de qualquer narrativa do passado. Este se constitui – no mesmo grau – de eventos reais e de mitos culturais criados em torno das noções de identidade nacional, progresso científico e herança colonial. Assim, a releitura de *Iracema* e *O Guarani* chama atenção para o seu conteúdo ideológico ao mesmo tempo em que reconhece sua importância como mitos fundadores que devem ser levados a sério apesar de seu caráter ficcional.

Na lógica narrativa de *A morte e o meteoro*, a tessitura do real é inseparável da rede de referências culturais que ora lhe dão uma representação artística, ora a influenciam diretamente. Desse modo, ao mesmo tempo em que denuncia a violência por trás dos construtos ideológicos que justificam as práticas colonialistas, o romance adota como modelo textos que ajudaram a sedimentar a imagem cultural da colonização do ponto de vista europeu. Dentre eles, destaca-se a novela *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, da qual deriva boa parte do simbolismo ligado à viagem rio acima, rumo a um território não civilizado. A influência de *Heart of Darkness* também se faz sentir no uso do sublime gótico para descrever a natureza, na associação entre alteridade e monstruosidade, assim como na representação do indígena como um ser misterioso ou mesmo inescrutável, elementos que vão na contramão do viés anticolonialista da narrativa.

Claudete Daflon argumenta que a identidade europeia se consolidou no início da era moderna, com a colonização das Américas. Ela dependia da afirmação da alteridade radical dos povos americanos e de sua

associação com a barbárie e o estado de natureza. Foi através do contraste com esse Outro “primitivo” que a cultura ocidental pôde atribuir a si mesma a posição mais avançada na progressão da selvageria até a civilização, relegando as populações indígenas aos seus estágios mais iniciais. Ao longo desse processo foram postuladas algumas das dicotomias que serviram de base conceitual para o estabelecimento da modernidade ocidental, como a oposição entre humano e não-humano, cultura e natureza, razão e irracionalidade, sujeito e objeto (Daflon, 2022, p. 51-78). Essas distinções, portanto, seriam construtos artificiais que, mesmo assim, passaram a ser vistas como aspectos quase inquestionáveis do real.

Apesar de sua forte ligação com uma visão de mundo colonialista, a noção de alteridade, aliada à de autenticidade, foi um fator importante no empenho de criar uma identidade nacional nas décadas que se seguiram à independência política do Brasil. Trata-se, é claro, de uma alteridade relativa, uma vez que se insistia na originalidade da nova nação ao mesmo tempo em que se buscava reafirmar seu pertencimento a uma cultura moderna europeizada. Como sabemos, o registro da cor local tornou-se preponderante na busca de uma autenticidade nacional, em detrimento da inovação formal. A obra de José de Alencar desempenhou um papel importante nesse esforço ao identificar na natureza e nos costumes da população rural os traços legitimadores da identidade brasileira. Como França e Nestarez (2022, p. 14-22) argumentam, Alencar defendia um projeto literário que influenciou a literatura brasileira até boa parte do século XX. Esse programa privilegiava o registro mimético e o realismo documental, tendência que já se fazia sentir mesmo no período romântico. Isso levou a crítica literária brasileira a desprezar vertentes não realistas como o gótico e o fantástico, consideradas esteticamente pobres e alienadas, apesar de sua forte presença na ficção brasileira, incluindo a obra do próprio Alencar (ver também Sá, 2010).

Ao se apropriar de *Iracema* e *O Guarani*, ao mesmo tempo que franqueia a entrada de elementos típicos de gêneros não realistas, *A morte e o meteoro* problematiza a noção de autenticidade como forma de legitimação ou resistência. Os kaajapukugi são apresentados no início do romance como um símbolo de todas as populações nativas vitimadas pelas práticas de exploração colonial que ainda vigoram no continente americano. Sua recusa a se comunicar com os homens brancos dá a entender que a sua cul-

tura permanece livre da influência da civilização ocidental, servindo como exemplo de uma comunidade indígena que mantém sua independência e autenticidade. São os valores derivados de sua cosmogonia – incluindo seu espírito anárquico, que lhes faz rejeitar qualquer tipo de hierarquia – que os legitimam como uma alternativa ao pensamento ocidental e como um foco de resistência.

Entretanto, o leitor logo percebe que os kaajapukugi são criados a partir de uma série de referências literárias e de íconos da cultura *pop*. A expedição de Boaventura rio acima é, na verdade, uma viagem para dentro do imaginário coletivo. Por intermédio das descrições da selva em *Heart of Darkness*, a Floresta Amazônica se torna uma paisagem gótica, cujo centro simbólico é a ilha sagrada dos kaajapukugi, uma reprodução de tantos outros espaços sagrados que povoam as narrativas de aventura. São lugares que sinalizam o fim da jornada do herói e que acenam com a possibilidade de transcendência, mas também com o risco da dissolução do indivíduo.¹⁶ É nessa ilha que Boaventura encontra a tumba onde está sepultado o primeiro ancestral dos kaajapukugi e descobre o segredo por trás de sua droga cerimonial – ela é produzida por besouros chupadores de sangue que se alimentam dos corpos dos kaajapukugi que se suicidam em seus rituais religiosos. Perto do fim do romance, descobrimos que os kaajapukugi na verdade são descendentes de um casal de astronautas chineses cujo foguete havia sido atirado para o passado, provavelmente por causa de uma fissura temporal aberta com a aproximação do meteoro – o que explica por que a língua falada pela tribo soa como uma versão adulterada do mandarim e também por que o corpo mumificado guardado dentro da tumba veste um traje espacial.

Esse mergulho entusiasmado nas convenções dos filmes B, dos quadrinhos de horror e das vertentes mais comerciais da ficção-científica é desconcertante, pois levanta sérias dúvidas quanto à possibilidade de interpretar o romance, já que ele pode não passar de uma brincadeira com fórmulas consagradas, sem nenhum compromisso além da diversão e sem qualquer significado para além disso – uma espécie de armadilha para o leitor, que agora se vê confrontado com a necessidade de reavaliar a serie-

16. A mina do rei Salomão e a cidade de Kôr, dos romances *King Solomon's mines* (1885) e *She* (1887), de H. Rider Haggard, são lugares desse tipo, bem como as diversas câmaras secretas que abrigam relíquias de grande poder nos filmes de Indiana Jones.

dade do relato. No entanto, o trabalho simbólico realizado pelo romance não chega a ser ameaçado pelo caráter lúdico da articulação desses elementos convencionais, apesar de seu possível esvaziamento de significado. De novo estamos diante de uma suspensão da necessidade de decidir entre duas possibilidades conflitantes: o romance desenvolve uma crítica enfática aos processos de dominação colonialista *ao mesmo tempo* em que não passa de uma grande brincadeira.

Em *A morte e o meteoro*, nos deparamos mais uma vez com o embaralhamento do passado com o futuro, desta vez através da inversão do elo causal entre os dois, de modo que o fim se torna a força que provoca o início, inserindo a progressão temporal em um circuito fechado. Por outro lado, a sugestão de uma temporalidade circular representa uma fuga da demanda por um progresso ilimitado embutida na noção de tempo linear, que por sua vez implica a expansão constante das práticas de exploração capitalistas que já causaram tantos danos ao meio ambiente e às populações menos favorecidas. Essa concepção de tempo é o ponto central da cosmogonia ficcional dos kaajapukugi, que assumem o caráter de um símbolo instável, funcionando ao mesmo tempo como o outro utópico do capitalismo tardio e como uma encarnação dos produtos culturais desse mesmo sistema. Todo o romance, portanto, se organiza em torno de mais uma suspensão do julgamento – traço que talvez já estejamos em condição de atribuir ao grosso das ficções brasileiras contemporâneas ligadas ao imaginário do fim. Nesse sentido, a poética gótica, com sua desestabilização das distinções entre diferentes categorias, oferece uma solução formal para expressar a desconfiança em relação a certos conceitos fundadores da cultura ocidental e à sua capacidade de explicar – e justificar – uma estrutura social que se caracteriza mais pelas suas contradições do que pelo consenso.

Como Daflon (2022, p. 65) observa, isso significa que a ação política é indissociável da revisão epistemológica. O que está em jogo em muitas das narrativas que discuti aqui não é só a busca das maneiras mais adequadas de se escrever sobre passado e sua conexão com o presente, mas também a própria natureza da representação. O uso recorrente de tropos da tradição gótica e da cultura *pop* aponta para as limitações do realismo para expressar, com todo o seu impacto simbólico e emocional, as contradições de um contexto sociocultural que resiste a uma representação coe-

rente. Além disso, o recurso a esses tropos introduz na própria estrutura do texto uma crítica a hierarquias convencionais através do choque entre arte elevada e cultura de massas, seriedade e brincadeira ou bom gosto e mau gosto. O fato de que isso se baseia em um processo de apropriação muitas vezes paródico é sinal de um certo ceticismo em relação a paradigmas de pensamento e sistemas ideológicos que têm a pretensão de dar um sentido coerente à realidade. Por sua vez, a hierarquia implícita na relação entre sujeito observador e objeto observado também é questionada, já que a percepção não é vista como o resultado do olhar racional de um sujeito autônomo, mas como uma negociação entre o ponto de vista pessoal e as ficções coletivas que dão forma ao próprio sujeito.

As narrativas do fim produzidas no Brasil nos últimos anos diferem de suas versões mais hegemônicas ao apresentar a degradação e o colapso civilizacional como parte da experiência vivida historicamente, em vez de serem a projeção para o futuro de certas ansiedades sociais. Se essas narrativas parecem incapazes de imaginar um futuro radicalmente novo, isso não se deve à dificuldade de conceber uma alternativa para o capitalismo neoliberal, ou a uma arraigada aversão a qualquer tipo de transformação mais profunda, mas sim ao fato de que o passado nunca chegou a ser elaborado de forma satisfatória. É só a partir de uma discussão dos conflitos do passado que este poderá deixar de ser um trauma para adquirir um sentido capaz de embasar a concepção de novas alternativas para o futuro. Ou, como Joca Reiners Terron declarou na época da publicação de *O riso dos ratos*: “O futuro do Brasil está no passado, nas dívidas sociais históricas a serem saldadas, na condenação de torturadores e militares. Sem isso, novas ideias de futuro não vão surgir”.

Referências

- BARROS, F. M. de. O gótico e a vampirização da história. **Organon**, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1-14, 2020.
- BRANDÃO, I. de L. **Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela**. São Paulo: Global, 2018. (Edição Kindle).
- CARDOSO, A. C. de A. Distopia. In: JOBIM, J. L.; ARAÚJO, N.; SASSE, P. P. (orgs.). **(Novas) Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Makunaima, 2021. p. 104-141.
- CESARINO, P. **Rio acima**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CURTIS, C. P. **Postapocalyptic fiction and the social contract: "We'll not go home again"**. Lanham (MD); Plymouth (UK): Lexington, 2010.
- DANOWSKI, D.; CASTRO, E. V. de. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. 2 ed. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2017.
- DAFLON, C. **Meu país é um corpo que dói**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.
- FRANÇA, J. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: **XV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada: Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC**, 19 a 23 de setembro de 2016, 1. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 2492-2502.
- FRANÇA, J.; NESTAREZ, O. Apresentação: uma tradição obscura. In: FRANÇA, J.; NESTAREZ, O. (orgs.). **Tênebra: narrativas brasileiras de horror (1839-1899)**. São Paulo: Fósforo, 2022. p. 7-39.
- GALERA, D. **O deus das avencas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- GEISLER, L.; FERRONI, M.; POLESSO, N. B.; MACHADO, S. M. de. **Corpos secos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.
- HICKS, H. J. **The post-apocalyptic novel in the twenty-first century: Modernity beyond salvage**. Basingstoke (UK): Palgrave Macmillan, 2016.
- HILÁRIO, L. C. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**, v.18, n. 2, p. 201-215, 2013.
- MAIA, A. P. **De cada quinhentos uma alma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- MONNET, A. S. **The poetics and politics of the American gothic: Gender and slavery in nineteenth-century American Literature**. Farnham (UK); Burlington (EUA): Ashgate, 2010.
- POLESSO, N. B. **A extinção das abelhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- PUNTER, D.; BYRON, G. **The Gothic**. Malden (MA); Oxford: Blackwell, 2004.

SÁ, D. S. de. **Gótico tropical**: o sublime e o demoníaco em *O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SASSE, P. Monstruosidades na ficção distópica e pós-apocalíptica. In: CARDOSO, A. C. de A.; SASSE, P. (orgs.). **Distopia e monstruosidade**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020. p. 172-196. Disponível em: <https://www.dialogarts.uerj.br/distopia-e-monstruosidade/>. Acesso em: 16 mar. 2024.

SCHÄFER, M. The Rise and Fall of Antiutopia: Utopia, Gothic Romance, Dystopia. **Science Fiction Studies**, v. 6, n. 3, p. 287-295, 1979.

TALLY JR., R. T. The end-of-the-world as world system. In: FERDINAND, S.; VILLAESCUSA-ILLÁN, I.; PEEREN, E. (orgs.). **Other globes**: past and peripheral imaginations of globalization. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. p. 267-283.

TERRON, J. R. **A morte e o meteoro**. São Paulo: Todavia, 2019.

TERRON, J. R. **O riso dos ratos**. São Paulo: Todavia, 2021.

TERRON, J. R. Joca Reiners Terron: “Minha obsessão é sobreviver”. Entrevista com Carlos Marcelo e Paulo Nogueira. *Estado de Minas*, 11 jun. 2021. Edição online. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2021/06/11/interna_pensar,1275575/joca-reiners-terron-minha-obsessao-e-sobreviver.shtml. Acesso em: 12 jan. 2023.

TIBURI, M. **Sob os pés, meu corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

VALEK, Aline. **Cidades afundam em dias normais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

VARSAM, M. Concrete dystopia: Slavery and its others. In: BACCOLINI, R.; MOYLAN, T. (orgs.). **Dark Horizons**: Science fiction and the dystopian imagination. Nova York; Londres: Routledge, 2003. p. 203-224.

WELLS, H. G. **The time machine**. Nova York: Signet Classic, 2002.

WELLS, H. G. **A máquina do tempo**. Tradução de Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. (E-book).

“Climate Change Fiction”: a ficção especulativa que vaticina a sorte do nosso planeta

Sueli Meira Liebig

“O homem é a espécie mais insana: adora um Deus invisível e destrói uma natureza visível sem saber que essa natureza que ele está destruindo é esse Deus que ele está adorando”.
(Hubert Reeves)



Fig.1 Ilustração: Sebastian Rubiano. <https://worldoftopia.com/climate-change-fiction-eco-utopia/>



Fig. 2 Viver sob a temperatura do fim do mundo: a condição humana no Antropoceno ¹

1. <https://antropofagias.com.br/2021/08/28/viver-sob-a-temperatura-do-fim-do-mundo-a-condicao-humana-no-antropoceno/>. Acesso em : 28/08/23

Introdução

O fim da vida no planeta Terra se avizinha, a não ser que tivéssemos reduzido drasticamente a média de emissão de gases estufa nos últimos anos e 2020 poderia ser a década perfeita para iniciar o processo. Os comentários brigantes do Painel Científico sobre os Impactos do Aquecimento Global das Nações Unidas de 1018 (IPCC Special Report on the impacts of global warming of 1.5°C- 2018) revelam continuamente, para nosso espanto, o que muitos estudiosos e pesquisadores da comunidade científica vêm afirmando há anos: que as consequências imediatas das mudanças climáticas serão muito mais devastadoras do que se imaginava antes. O meu propósito neste estudo é discutir o papel que tem a leitura literária da ficção especulativa de procurar possíveis soluções para mitigar tais efeitos. Ou seja, especular sobre o potencial que tem a literatura de mudar corações e mentes, proporcionar mudanças e inspirar ou energizar os jovens a enfrentar o problema da mudança do clima global. Desde a segunda metade do Século XX, um novo gênero ficcional vem surgindo no cenário da Literatura Anglófona: o romance de mudanças climáticas, frequentemente referido pelo *portmanteau cli-fi (climate-fiction – ficção climática)*. O gênero junta estas tendências para descrever uma mudança histriônica no clima terrestre em determinados locais e uma visão das opções disponíveis para uma população que procura adaptar-se ou mitigar seus efeitos. *Cli-fi* é, portanto, o gênero literário primordial da nossa era, sendo o tema do Apocalipse usado para representar um devir nebuloso.

Stephen Hawking (2023), um dos físicos mais brilhantes e respeitados do mundo, decretou o fim da vida na Terra em até mil anos, em virtude da fragilidade do nosso planeta. De acordo com ele, só será possível prolongar a vida humana se formos capazes de explorar outros mundos. Em palestra realizada na Britain's Oxford University Union, Hawking conclamou os jovens a olharem mais para as estrelas e menos para os próprios pés, metáfora que remete ao cuidado que devem ter para com a saúde da terra. ²

2. Disponível em :<https://gq.globo.com/Prazeres/Poder/noticia/2016/11/stephen-hawking-preve-data-para-o-fim-da-vida-na-terra.html> . Acesso em : 28/08/23



Fig.3 Stephen Hawking (Jemal Countess /Getty Images)

Devemos observar na literatura passada o modo como alguns dos escritores mais criativos e proféticos imaginaram as mais diversas sortes de futuros tenebrosos que estariam nos esperando se acaso insistíssemos em permanecer com as mesmas atitudes frente ao meio ambiente: enchentes, secas, derretimento das geleiras, superpopulação, aumento previsível da temperatura que aumenta as marés, Submersão das nações Ilhoas e das Cidades Costeiras. Todos nós já ouvimos estas más notícias.

Ted Howell (2019) observa que este gênero é condizente com a verdade que pode ser vivida ou experimentada. Sarah Stankorb (2019), por sua vez, assegura que a verdade da mudança climática, seja na vida real ou na ficção, é tão terrível quanto fascinante: escrever sobre um mundo abalado por mudanças climáticas sempre resulta em uma visão distópica. Portanto, — O que se há de fazer com aquela sensação de destino virtualmente inescapável? — Como calcular o peso da devastação global pela qual nós todos somos responsáveis em maior ou menor grau? — Que mudanças sociais seriam necessárias para a solução do problema? O editor judeu Dan Bloom (2019), ex-jornalista e ativista Ambiental cujas plataformas digitais (*blog* e *Twitter*) dão várias dicas sobre romancistas que usam a sua arte para denunciar as implicações das mudanças climáticas sobre o meio ambiente, foi o primeiro a cunhar a abreviação “cli-fi”. Absolutamente convencido da importância deste novo “gênero literário”, Bloom o usa para criticar os que rejeitam o termo ou o tratam como simples subgênero³ da ficção científica. Ele acredita que a *Cli-fi* tem o potencial de mudar as mentes das pessoas e

3. Particularmente, considero o termo “intergênero” mais apropriado por vir desprovido da carga negativa associada ao prefixo “sub”, que denota dependência a uma categoria supostamente mais importante.

cita uma grande quantidade de turmas de estudantes universitários que vêm assumindo o assunto como foco de pesquisa. A sala de aula das universidades seria o termômetro perfeito para mensurar a importância para e o impacto das questões climáticas sobre os jovens. A escritora canadense Margaret Atwood adotou o termo no *tweeter* em 2012, popularizando a designação desse intergênero mais amplamente e desde então a *Cli-fi* continua em ascensão, tornando-se assunto de um crescente número *syllabuses* e conferências. Muitos autores de ficção de sucesso, como J. G. Ballard, Octavia Butler, a própria Margaret Atwood, T. C. Boyle, Harry Harrison, Paolo Bacigalupi, Amitav Ghosh, Barbara Kingsolver, Claire Vaye Watkins, N. K. Jemisin, Ursula Le Guin, Kim Stanley Robinson, Omar El Akkad, Megan Hunter e dezenas de outros e outras têm contribuído com os esforços deste novo gênero para compreender as causas, os efeitos, e o comportamento do aquecimento global. — Estariam Atwood, Bloom e todos estes outros e outras certos em duvidar se os leitores que se deparam com a *Cli-fi* conseguem reeducar-se sobre as mudanças climáticas? - é o que iremos discutir ao longo deste texto.

Muitos ensaios sobre a *cli-fi* especulam sobre o potencial que a literatura tem de mudar corações e mentes, irromper mudanças e inspirar ou energizar os jovens a atacar o problema da mudança climática global. Margaret Atwood, por exemplo, questiona em seu texto “It’s Not Climate Change, It’s Everything Change”⁴ (Atwood, 2015, p.1), publicado em um jornal alemão, se a *Cli-fi* seria capaz de educar os jovens sobre os perigos que os rodeiam, e ajudá-los a pensar meditativamente sobre esses problemas e suas soluções divinas. A *Oxford Research Encyclopedia of Literature* (2018) diz que narrativas como estas colocam este tipo de ficção especulativa ativista em contato com rigorosa descrição e assenta especificidade sobre a escrita romântica da natureza. A *Cli-fi* aglutina estas tendências na descrição dos efeitos de uma mudança histriônica no clima da Terra sobre uma localidade em particular e uma visão das possíveis opções disponíveis à sua população para procurar se adaptar a tais efeitos e mitigá-los. Todos estes assuntos direcionados, especificamente a obras que abordam os problemas climáticos, serão aqui resumidos através de alguns romances anglófonos com tal desdobramento, o que aponta para forte uma tendência desse intergênero nas últimas décadas.

4. “Não é só mudança climática, é mudança de tudo” (*tradução minha*)

A importância social da ficção climática



Fig4 mudança climática: parte dos seus feitos pode ser irreversível.
Fonte: <https://www.google.com/search?client=firefox-> Acesso em 17/11/23

Um aspecto importante a se observar é que as narrativas de *Cli-fi* estão ainda mais proeminentes nos Estudos Americanos. Como a América do Norte é uma das principais consumidoras de combustíveis fósseis de influência política global, esta fração do Continente Americano está na linha de frente da onda recente de livros de *Cli-fi*, especialmente os Estados Unidos, os mais prolíficos produtores, disseminadores, e conversores de textos literários e culturais. Sarah Stankorb (2023), ganhadora do prêmio Excelência em Jornalismo da *Society of Professional Journalists*, nos dá a chave para o entendimento da *Climate change fiction* e das possíveis maneiras pelas quais podemos nos adaptar às suas novas realidades. Ela diz que a resposta para isto está em uma das quatro mais antigas práticas da humanidade: a contação de histórias. O crítico literário brasileiro Antonio Candido (2002), por sua vez, foca nos detalhes sociais que envolvem a vida artística e a literária nos seus diferentes momentos. Na sua opinião, a Sociologia não seria mais do que uma disciplina auxiliar: não pretende explicar o fenômeno literário ou artístico, mas apenas esclarecer alguns dos seus aspectos. Nesta esteira, eu diria que a obra de arte molda o meio ambiente, cria o seu público e os seus veículos de disseminação, agindo na contramão das influências externas.

Este apaixonante “novo gênero”, como querem alguns, considerado por outros como uma vertente da *Sci-fi* (ficção científica), por mim como um intergênero do romance e por outros mais como uma catego-

ria à parte, tornou-se o assunto literário do dia: dos programas dos cursos e seminários das Universidades de Temple, Vanderbilt, Oregon, Idaho, California em LA, e Cambridge, dentre muitas outras. Trabalhar sob este guarda-chuva nos proporciona a visão de um futuro muito próximo. Ellen Briana Szabo, autora de *Saving the World One Word at a Time: Writing Cli-Fi*⁵ (2015), observa que “Nós temos que nos voltar para a ficção, porque as pessoas estão tão assustadas que elas entram em negação. Elas não querem saber por que se sentem impotentes”⁶ (Idem, p. 58 – *tradução nossa*). A obra de arte depende de aspectos do meio ambiente e produz um efeito prático sobre os indivíduos que, ou modificam o seu comportamento e cosmovisão, ou neles reforçam os seus valores sociais. A *Cli-fi* nos oferece aparatos que vão além da visão persuasiva da observação científica ou da premonição. Um dos grandes dons deste tipo de ficção pode ser a sua capacidade de fazer o impensável mais próximo e até mais íntimo. Ela nos revela a verdade sobre as mudanças climáticas de uma nova maneira, criando um espaço onde podemos questionar as forças que definem a nossa cultura e o mundo em constante mudança.



Fig.5 Romances do gênero *Cli-fi*:

Disponível em <https://www.google.com.br/search?q+=romances+de+Cli-> Acesso em 17/11/23

Qual seria o papel das narrativas climáticas para combater ou mitigar o efeito letal do aquecimento global visando à sobrevivência dos seres vivos do planeta? Como observa Szabo (2015), a verdade enquanto valor possui um peso diferente do da investigação científica. A grande maioria das pessoas sequer imagina o que essas mudanças no clima podem significar para nós individualmente pelo conhecimento científico do que elas significam através da literatura. Por este motivo algumas “verdades” per-

5. *Salvando o Mundo com uma palavra de cada vez: Escrevendo a Cli-Fi*. (SZABO, 2015 – *tradução minha*)

6. “We have to turn to fiction, because people get so freaked out, they go into denial. They don’t want to know because they feel helpless.”

manecem alheias às maneiras como elas mudarão o que nós comemos, o que fazemos, onde vivemos, quem nós amamos e quem perdemos. O que significa ser uma boa pessoa em uma era de devastação climática? Como descobriremos e redefiniremos a essência das coisas? Ao entrarmos em um mundo ficcional diferente e imaginarmos a vida diária em um planeta extremamente mais quente e mais politicamente inquieto, nós leitores poderemos entender a força das mudanças climáticas por um prisma que vai além dos dados e dos gráficos.



Fig6 Mudanças Climáticas.

Disponível em : <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&sca> Acesso em 28/12/23

Os estudiosos deste gênero literário têm publicado visões bem aproximadas a respeito da questão. Como coloca Ted Howell em “*Cli-fi: Science Fiction, Climate Change, and Apocalypse*”, este novo gênero diz respeito à verdade que pode ser vivida ou experienciada, acrescentando que “... ver como as pessoas vivem e se ajustam tem o potencial de impactar mais” (Howell, 2019, p.2- *tradução nossa*).⁷ Na esteira de Howell, Dan Bloom (2019) acredita estar em uma posição confortável para responder a estas questões por ter ministrado um curso sobre a *Cli-Fi* a um grupo de 25 alunos da Universidade de Temple e observa que eles aprenderam bastante com os livros que leram no período. Como professor, ele confessa ter ficado particularmente orgulhoso das resenhas que os alunos escreveram, já que representavam um leque de discussões consistentemente amplo e bem fundamentado de respostas ao “mini cânone” de textos sobre *Cli-fi* por ele apresentado e o desejo de decifrar as principais inquições sobre o potencial da ficção sobre mudanças climáticas. Bloom afirma que

7. “seeing how people live and adjust has the potential for a larger impact”.

todos aprenderam muito com aquele tipo de leitura e pôde observar que ela havia mudado seus corações e suas mentes e/ou os inspiraram a se tornarem ativistas contra as mudanças climáticas, tornando-se finalmente capazes de pensar cuidadosamente e criativamente sobre o seu futuro. Sarah Stankorb (2023), por sua vez, argumenta que a verdade sobre as mudanças climáticas, seja ela na vida real ou na ficção, é tão terrível quanto fascinante porque um mundo por elas devastado sempre resulta em uma visão distópica. Adicione-se a isto o fato de que os autores de ficção de mudanças climáticas certamente querem advertir os leitores, e esse aviso pode ser dado de duas maneiras: através do medo, de uma visão apocalíptica do futuro ou, ao invés disso, pela constatação do cenário de um mundo real que se apresenta em constante estado de mutação. A *Cli-fi* oferece os meios - aquela contemplativa e esperada redenção tanto quanto todas as temerosas advertências — necessários para que uma humanidade fatalmente predestinada aprenda a viver no iminente abismo de um mundo em devastação. Finalmente, é importante ressaltar que apesar da influência da *Cli-fi*, os principais textos divulgados pela mídia em suas diversas modalidades de expressão ainda se ressentem da falta de uma compilação compreensível das fontes secundárias que ensejem algum engajamento com a ficção de mudanças climáticas dentro das Humanidades Ambientais. Até o momento presente, não há um consenso a respeito de como o termo será definido, como também sobre as suas bases conceituais, teorias e abordagens metodológicas. Mormente compreendida como uma simples abreviação para a expressão “ficção climática”, um “subgênero”⁸ da ficção científica ou uma definição racional para acessar a produção cultural do Antropoceno, o *portmanteau* “*Cli-fi*” parece um impulso em direção a novas discussões nos estudos culturais e sociais onde quer que se apresente.

8. Como abordei no início deste estudo, o termo “subgênero” dá a ideia de subordinação de um gênero ao outro, motivo pelo qual prefiro o uso do termo “intergênero”, utilizado por alguns teóricos em *Cli-fi*.

O que podem fazer os pesquisadores em *cli-fi* para disseminar as suas ideias



Fig.7 “Cli-fi — 9 Livros de Ficção Climática Que Alertam Sobre as Mudanças Climáticas”. Disponível em <https://escritaselvagem.com.br/dicas-de-leitura/cli-fi-livros-ficcao-climatica/> Acesso em 17/10/23

Antes de qualquer coisa, os estudiosos e pesquisadores da ficção de mudanças climáticas deveriam: a) investigar o papel dos romances de *Cli-Fi* em mitigar os efeitos letais do Aquecimento Global; b) ressaltar o *background* e a significância deste gênero literário emergente dentro dos estudos ecocríticos; c) apresentar aos leitores e demais pesquisadores os escritores mais representativos da Ficção de Mudanças Climáticas, particularmente os que tratam das narrativas utópicas e distópicas ligadas ao Aquecimento Global; d) estabelecer comparações entre este tipo de ficção especulativa ativista e uma intensa descrição da especificidade dos escritos de natureza romântica; e) enfatizar a predominância dos Estados Unidos como produtores e disseminadores desta recente onda de *Cli-fi* e f) registrar a falta de um consenso geral sobre o termo, suas bases conceituais, abordagens metodológicas e as teorias a serem repensadas e redefinidas.



Fig. 6 Ranjit Kumar⁹

9. Foto disponível em <https://www.google.com/search?q=ranjit+kumar&tbm=isch&vedQQ2-> cesso em 17/11/23

O professor Ranjit Kumar (2014) considera que a análise literária traz clareza e foco a uma investigação científica, melhorando a metodologia da pesquisa e ampliando a sua base de conhecimento. Levando em consideração este aspecto, o pesquisador que tem esse direcionamento deveria procurar por livros, artigos e outras fontes, principalmente na área de Ecocrítica e seus conceitos-chave, o que finalmente culminaria com uma abordagem mais precisa das técnicas e teorias empregadas pelas narrativas de mudanças climáticas. As investigações sob esta perspectiva propo-riam o estudo da teoria literária (Ecocrítica) e da interpretação e aplicação da teoria ao corpus (alguns romances de *Cli-fi*) para conferir as listas de livros publicados sobre o assunto e a exploração de todas as análises dessas obras. Portanto, o pesquisador lograria vantagem de todos os recursos bibliográficos e das fontes eletrônicas necessárias a uma abordagem madura da pesquisa literária, inclusive dos livros de referência, trabalhos, glossários específicos, a consulta dos catálogos das bibliotecas e o uso de dados sobre os textos literários e periódicos mais relevantes nesta área de estudos.

Considerações finais

Quando lidamos com o tema da importância social da obra de arte ou sobre a abordagem dos problemas pelos quais uma certa sociedade ou mesmo o Planeta como um todo passa, devemos tentar discutir as perguntas e respostas tais como: O que é a literatura? Qual é a função da literatura? A sociedade precisa da literatura? Há uma porção de questionamentos que afloram à mente humana. É através deste método de perguntas e respostas que o autor pretende cinematografar alguns aspectos da literatura e da sociedade. Todos sabemos que a narrativa literária espelha a sociedade, na medida em que o que acontece em uma sociedade se reflete nas obras por ela produzidas de um modo ou de outro. Tomado no seu sentido amplo, significado literal da literatura traduz-se pela arte da obra escrita em gêneros diferentes, como a poesia, a prosa, o drama, a ficção, etc., mas ele pode efetivamente constituir-se tanto da informação quanto da imaginação. Como a sociedade é um grupo de pessoas que se interrelacionam contínua e ininterruptamente, ela também se apresenta como um grupo de pessoas que compartilham das

mesmas opiniões, amplamente guiadas pelas suas próprias normas e valores e é observada e caracterizada pelos padrões de relacionamento entre indivíduos que compartilham da mesma cultura, tradições e crenças. Se observarmos a história das sociedades, veremos que a natureza vem passando por mudanças desde o período Paleolítico até os dias atuais, era da Tecnologia da Informação. Os estilos e vida das pessoas, as crenças, e as culturas, etc. nunca permaneceram uniformemente consistentes. Com o passar do tempo, devido às mudanças ocorridas no meio-ambiente e à emergência de novas tecnologias, percebemos que as sociedades não teimam mais contra as suas normas e valores e isto se reflete nas diferentes formas de literatura. Percebemos que a Literatura tem de fato sofrido mudanças quanto aos seus temas e estilos. Os assuntos ligados a ela vêm se diversificando na medida em que cobrem múltiplas esferas da vida e da sociedade e assim tem sido também no caso da linguagem literária. Esta última é uma das ferramentas ou meios de expressar pensamentos, ideias e convicções, tanto oral quanto graficamente. Diferentes sociedades usaram e continuam a usar várias linguagens para atender às suas aspirações coletivas e individuais, notando-se que, algumas vezes, muitas mudanças acontecem nas duas searas, a da literatura e a da sociedade. Como argumenta Rinaldo Walcott,

Uma obra literária é banida porque determinada fração da sociedade considera que ela espelha crenças, normas e valores contrários ao daquela sociedade, mas não apenas neste caso: ela é algumas vezes marginalizada ou veementemente rechaçada devido à forma de linguagem em que é escrita e que difere do padrão que as pessoas costumam usar. Dentro deste contexto, retratar a épica em uma linguagem comumente usada pelas pessoas durante aquele período provoca forte oposição por uma parcela da sociedade que não apenas usa a forma convencional ou tradicional da linguagem, mas se orgulha de pertencer a uma elite, o que pode ser constatado no mundo todo. As palavras são como armas se algumas podem ser tão ameaçadoras quanto balestras e motosserras para os chefes do capital internacional, os líderes dos países mais poderosos do mundo e os seus administradores locais na força policial. Isto não quer dizer que todas as palavras em todas as configurações tenham tal poder, mas a questão fundamental aqui é quando e como o fazem. Muitos intelectuais politicamente ativos da contemporaneidade sabem que o uso da linguagem tem eficácia política :“a nossa missão

enquanto acadêmicos, artistas, ativistas e trabalhadores culturais de forma mais ampla é pensar este momento de uma forma que exija mais ação e menos sentimento”¹⁰ Walcott (2015, p.110 - *tradução nossa*)

Desta forma, fica evidente que a sociedade atua como um suporte para a cultura, a tradição das pessoas que reflete e os componentes de um grupo social compartilham de certas semelhanças em relação às suas convicções, crenças, castas, credos, mitos, religião, etc. A literatura quando atrelada à cultura e outras facetas (tanto abstratas quanto concretas da sociedade), não apenas apresenta assuntos impalpáveis como alienação, assimilação e transformação social, mas também reflete questões palpáveis tais como a história, a política e os fatos sociais, demonstrando a sua capacidade de proporcionar mudanças sociais e novos comportamentos políticos.

Referências

AKKAD, Omar el : **American war**. New York: Alfred A. Knopf, 2017

ALLEN, M. R. et Alii.: **Framing and context: Global Warming of 1.5°C**. IPCC Special Report on the impacts of global warming, 2018

ATWOOD, Margaret: **Oryx and Crake**. New York: Anchor Books, 2003

ATWOOD, Margaret: It's not climate change – It's everything change. Disponível em:<https://medium.com/matter/it-s-not-climate-change-it-s-everything-change-8fd9aa671804>. Acesso em 21 de agosto de 2019

10. *Do original* “A literary writing is banned because an opposite section of society finds it mirroring beliefs and norms against that society. Literature in a society is not only banned or attempted to be banned because of mirroring the norms and values, not found in conformity with that society, it is sometime marginalized or vehemently opposed due to another form of language it is written by, and which is different from what people have been using. In the context of depicting or portraying the Epics in a language commonly used by the people during that period, examples of strong opposition by a different section of society, who not only use conventional or traditional form of language, but they feel proud of it considering themselves as elite group, can be seen the world over. Words are like weapons. If some of them can be as threatening as crossbows and chainsaws to the heads of international capital, the leaders of the world's most powerful states, and their local stewards on the police force. That is not to say that all words in all settings have this power but the fundamental problematic with which this article is concerned is when and how they do. Many politically active intellectuals in contemporaneity are aware that language usage has political efficacy: “our task as scholars, artists, activists, and cultural workers more broadly is to think this moment in a fashion that requires more action and less sentiment”.

BACIGALUPI, Paolo: **The Drowned cities**. New York: Little, Brown Books for Young Readers, 2012

BALLARD, J. G.: **The Drowned World**. London: Liveright Publishing, 2013

BOYLE, T.C.: **A friend of the Earth**. New York: Penguin Books, 2000

BLOOM, Dan: Can “Cli-Fi” help keep our planet livable? Disponível em <https://medium.com/@clificentral/can-cli-fi-help-keep-our-planet-livable-8b053bd4aa35> Acesso em 8 de julho de 2019.

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária, 8ª Ed. São Paulo: T. A. Queiroz, ed., 2002

GOSH, Amitav. **Rio De Fumaça**. Trad. Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Alfabeta Brasil, 2013.

HARRISSON, Hary. SOYLNT Green - br: NO MUNDO de 2020. Direção de Richard Fleischer. EUA: Metro Goldwin-Mayer (MGM); Twenty Century Fox, 1973. Vídeo HD (97 min.)

HOWEL, Ted : Cli-fi: Science fiction, climate change, and apocalypse. Disponível em: Course Syllabus / entrevista disponível em <https://sites.temple.edu/clifi/about/> .Acesso em 8 de julho de 2019.

HUNTER, Megan: **The End we Start From**. UK: Pan Macmillan , 2017.

JEMISIN, Nora K. : **The fifth season**. New York: Orbit, 2015.

KINGSOLVER, Barbara. **Flight Behavior**. New York: Harper Collins Publishers Inc, (2012).

KUMAR, Ranjit. **Research Methodology**: a Step-by-Step Guide for Beginners. London: SAGE publications , 2014.

WALCOTT, Rinaldo. After Ferguson: Defend the Dead. Disponível em: <http://rabble.ca/news/2014/11/after-ferguson-defenddead?> Acesso em 12/03/2015.

LE GUIN, Ursula. **The Left Hand of Darkness**. New York: Gateway , 2017.

ROBINSON, Kim S. **New York 2140**. New York: Orbit, 2017.

STANKORB, Sarah. Climate fiction, or Cli-fi, is the hottest literary genre. Disponível em <https://www.good.is/articles/climatefictiongenre>. Acesso em 18/05/2023.

SZABO, Helen B. **Saving the World One Word at a Time**: Writing Cli-Fi. Create Space Independent Publishing Platform, 2015.

The Oxford Research Encyclopedias: Literature. Editora: Paula Rabinowitz, Copyright © Oxford University Press, 2018.

WATKINS, Claire Vaye. **Gold Fame Citrus**. New York: Riverhead Books, 2015.

E se as abelhas desaparecessem?: A narrativa distópica de Natalia Borges Polesso

Felipe Kalinoski Ribas
Gisele de Fátima do Prado

“O tempo estragava toda a matéria. E como a divindade não lhe fora apresentada conscientemente, tudo parecia em invenções. Com extremo cuidado, Deus tomou sua obra nas mãos e, como se inventasse um brinquedo e sua inutilidade, colocou-a debaixo do braço de quem o criara e, antes que pudesse inventar a palavra sonho para terminar seu sono, já estava longe de tudo. Desertor.”

Natalia Borges Polesso, A extinção das abelhas, 2021

Introdução

Esse artigo busca discutir e analisar a obra da escritora gaúcha Natalia Borges Polesso, *A extinção das abelhas*, à luz do recente gênero literário intitulado cli-fi. Para tanto, ancoramo-nos em trabalhos tanto de crítica e interpretação literária como em textos que trazem questões climáticas e ambientais, sobretudo com relação as abelhas, a importância e o desaparecimento prematuro e irresponsável desses animais que auxiliam no equilíbrio natural do planeta.

Proposto em 2007 pelo professor, jornalista e escritor norte-americano Dan Bloom, o gênero cli-fi, sigla para *climate-fiction*, ou em tradução para o português ‘ficção climática’, surge com o intuito de inserir na literatura escrita e/ou visual temas que abordem principalmente questões climáticas, entre outros temas secundários que podem aparecer vinculados à mudança climática e seu impacto no mundo. Sendo assim, colocamos o romance *A extinção das abelhas* nesse leque. A cli-fi não surge de imediato como um gênero literário, mas amalgamado à ficção científica e à distopia, como bem ressalta Penteadó (2022), se popularizando no meio acadêmico mais recentemente ainda, em 2013 (Penteadó, 2022, p. 1). Sua origem como

gênero literário, como o próprio criador do termo comenta, em uma entrevista para o também escritor David Thorpe em um canal eletrônico¹, surge como um ‘primo’ da ficção científica, pois utiliza-se desse gênero, mas por um viés ligado ao clima, suas mudanças e as consequências no (não) cuidado do planeta, tornando-se assim, ficção climática.

A cli-fi comporta, segundo Bloom, “romances e filmes em que a mudança climática é um tema importante, embora nem sempre o tema principal.”² (tradução nossa). Sendo assim, achamos pertinente inserir o romance *A extinção das abelhas* nesse panorama.

Apesar de ter surgido como gênero literário apenas no século XXI, as questões recorrentes da cli-fi são abordadas desde a década de 90 como o próprio Boom ressalta em seu site ‘Cli-Fi Report Global’. Entretanto, os textos que trazem esse tipo de narrativa eram inseridos no gênero de ficção científica, mais exatamente ligados única e exclusivamente à distopia. Todavia, na mesma entrevista citada acima, Bloom ressalta que não vê a cli-fi apenas ligada à narrativas distópicas, mas também utópicas, no sentido de que a narrativa pode não necessariamente acabar em desastre e caos, cenários comuns nas distopias, mas ter uma narrativa esperançosa, idealizadora e conscientizadora, ligando-se assim à utopia também.

Os desastres ambientais estão cada vez mais frequentes: enchentes em determinadas áreas, secas em outras, aumento de temperaturas que resultam no derretimento das geleiras que, por sua vez, aumenta o nível do mar e que podem resultar na destruição de cidades litorâneas, além de proporcionar a extinção de animais tanto aquáticos como terrestres, ou seja, tudo envolve a questão climática. Nesse sentido então, a autora e jornalista Sarah Stankorb propõe a importância e a urgência desse novo gênero, pois, para a autora, o meio literário torna-se um dos mais eficientes para a conscientização dos desastres causados pela mudança climática proporcionada por nós, humanos, tornando o gênero cli-fi, de modo geral, verossímil e conscientizador:

1. INTERVIEW: Dan Bloom on CliFi and Imagining the Cities of the Future. Disponível em: < <https://www.smartcitiesdive.com/ex/sustainablecitiescollective/interview-dan-bloom-clifi-and-imagining-cities-future/1037731/>>. Acesso em: 21 AGO 2023.

2. “novels and movies where climate change is a major theme, although not always the main theme.”

Uma ferramenta para enfrentar as alterações climáticas — e talvez conceber formas de adaptação pessoal às suas novas realidades — pode ser uma das nossas práticas humanas mais antigas: contar histórias. [...] O trabalho sob esse guarda-chuva oferece uma visão (muitas vezes não tão distante) do futuro; ao entrar num mundo fictício, alterado e imaginar a vida quotidiana num planeta mais quente, politicamente turbulento e extremo, os leitores podem enfrentar as alterações climáticas de formas que vão além dos dados e dos gráficos³ (Stankorb, 2016, s.p. Tradução nossa).

Nesse sentido concordamos integralmente com Stankorb (2016), já que ao ler obras fictícias que possuem como cenário o mundo em que vivemos em caos e colapsando tende a influenciar, pelo menos uma parte dos leitores, a mudarem de hábitos, a se conscientizarem. A literatura carrega esse poder de mudança e esperança consigo.

Assim, o trabalho partirá, primeiramente, de uma análise e interpretação intrínsecas da narrativa de Polesso, seguindo para uma análise extrínseca do entorno ambiental e da realidade que nos encontramos no mundo fora da ficção. Vale ressaltar que a obra não se resume apenas à questão climática, apesar de ser um dos grandes focos da narrativa, entretanto, esse foi apenas um dos tópicos escolhidos para o desenvolvimento deste trabalho. Ainda na obra há outros temas que valem ser, ressaltados, como: representatividade lésbica, quebra de padrões estéticos entre outros assuntos recorrentes.

A narrativa distópica e a questão climática em *A extinção das abelhas*

No romance de Polesso, acompanhamos as histórias das personagens Regina (a protagonista) e Guadalupe (mãe da protagonista), num mundo pré e pós colapso, devido ao uso desenfreado de pesticidas agrícolas que resulta na extinção das abelhas, que, por sua vez, reflete no (des)

3. “One tool for coming to terms with climate change—and perhaps conceiving ways to personally adapt to its new realities—might be one of our oldest human practices: storytelling. [...] Work under this umbrella offers a peek into the (often not so distant) future; by entering a fictional, altered world and imagining everyday life in a hotter, more politically fractious, extreme planet, readers can come to grips with climate change in ways that extend beyond data and charts.”

equilíbrio climático do planeta, gerando um colapso mundial: aumento da temperatura, alimentos e produtos de consumo com preços exorbitantes, governos ditatoriais, perseguições, etc., processo que torna o mundo um lugar apocalíptico que caminha para o fim da humanidade. Assim, a narrativa se aproxima da distopia, que “caracteriza-se pela antevisão de um lugar imaginário onde reinaria o caos, a desordem, a anarquia, a tirania [...]” (Moisés, 2013, p. 131). A definição feita por Moisés (2013) traz exatamente o cenário de desordem que se encontra o ambiente retratado na obra, apesar de não se passar em um lugar imaginário como ele pontua, mas sim no próprio mundo em que vivemos, em décadas futuras, após a pandemia da COVID 19. Apesar de os termos utopias e distopia serem tratados como antônimos (o próprio Moisés (2013) utiliza-se do termo ‘antiutopia’ para descrever a distopia), alguns autores como Moylan (2016) e Bloom⁴ ponderam sobre a confluência de ambos os gêneros, ou seja, que é possível uma obra ser distópica e utópica ao mesmo tempo, e é exatamente por essa perspectiva que entendemos e analisamos *A extinção das abelhas* (2021), pois ao final do romance, como veremos mais a frente nesse capítulo, deparamo-nos com uma esperança, uma ideia de recomeço, de reconstrução mundial, uma, não tão longe, utopia.

O romance é dividido em quatro partes: a primeira, que possui capítulos narrados em primeira pessoa pela protagonista Regina, ora no presente, ora no passado, lembrando momentos e, outros capítulos narrados em terceira pessoa, narrando as andanças de Guadalupe, mãe de Regina, que a deixou ainda criança para viver seus sonhos e conhecer o mundo. A segunda, que é um compilado de notícias sobre o mundo em caos, espécies de manchetes de jornais e relatos tratando sobre tudo que estava ocorrendo: a extinção efetiva das abelhas, o meio ambiente deteriorando, confrontos entre nações, etc. buscando evidenciar a desordem em que o mundo se encontrava. A terceira, que vem a ser uma espécie de gêneses, narra desde a criação do mundo por Deus, até este aniquilar a sua criação. E a quarta e última parte, com capítulos curtos, narrados em terceira pessoa, que acompanham o grupo de mulheres no qual a protagonista faz parte, fugindo do Brasil caótico para um lugar tido como seguro.

4. INTERVIEW: Dan Bloom on CliFi and Imagining the Cities of the Future. Disponível em: < <https://www.smartcitiesdive.com/ex/sustainablecitiescollective/interview-dan-bloom-clifi-and-imagining-cities-future/1037731/>>. Acesso em: 21 AGO 2023.

A questão climática faz-se presente desde o início da obra, mas é explicitada quando a protagonista narra o lançamento de um equipamento que viria a medir o grau de colapso no mundo, o chamado “colapsômetro”:

No dia que anunciaram o colapsômetro como “medida de proteção e segurança planetária”, eu ri e chorei. Montaram um circo em Davos, a gente acompanhou pelas redes. Todos os palhaços, doidos e leões decrépitos que mandavam no mundo estavam lá. Sem mágicos, no entanto. Ninguém tiraria da lapela uma solução. Sem equilibristas. Ninguém ponderou prós e contras com os números sistematicamente apresentados pelas pesquisas. Nem faquires. Ninguém estaria disposto a se deitar em chão duro ou engolir o metal que a gente sentia na garganta. Só aquela gente para a qual você tem nojo de olhar. Gente de terno com tecido liso e sapato lustro. A mulher sueca foi proibida de pisar na cidade. Fez greve de fome e um pronunciamento on-line. Derrubaram. Seguiram com a transmissão oficial (Polessó, 2021, p. 25).

A personagem equipara o evento de lançamento do equipamento com a tenda de um circo, no qual é possível sentir um grau de desorganização e que tudo não passa de um show, um espetáculo, uma performance por parte dos governantes e responsáveis. É possível notar muitos traços da realidade no texto de Polessó, uma vez que a autora joga com descrições tão ricas e fidedignas de personagens que proporcionam a aproximação com certas personalidades. Por exemplo, ‘a mulher sueca’ da citação acima, se pensarmos que a narrativa distópica/utópica se passaria nas décadas seguintes da pandemia da COVID, ou seja, 2030/2040, é possível fazer a aproximação com a ativista e ambientalista sueca Greta Thunberg. Além desse exemplo, o presidente do Brasil que é descrito como um apresentador de programa de tevê e a primeira dama, uma ex apresentadora infantil: “Tem o presidente, que eu não sei se tu sabe quem é. Eu adorava a mulher dele quando era pequena.” (Polessó, 2021, p. 181), claramente uma associação às personalidades Luciano Huck e sua esposa Angélica.

A extinção das abelhas na obra provocada pelo uso desenfreado de agrotóxicos pela empresa nomeada ‘Agrotech’ resulta numa espécie de efeito dominó no mundo narrado, desequilibrando o meio ambiente, e fa-

zendo com que o caos comece a se refletir em vários setores: alimentício, econômico, educacional, na segurança, etc.

Os valores de produtos têm uma alta exorbitante, sobretudo aqueles de origem natural que acabam sendo escassos e de má qualidade: “a água tá podre. A comida é puro veneno” (Polessso, 2021, p. 176). Os produtos disponibilizados na mercearia do bairro de Regina, também não chegam com a qualidade que deveriam, pois os produtos ‘bons’ *são reservados para os mercados maiores, como pode ser evidenciado no excerto abaixo:*

Botei as laranjas na balança e encarei o homem velho [...]. Era um mercadinho do tamanho de uma garagem, sempre cheio. Cheio de gente e cheio de frutas, verduras, folhas queijos, embutidos caseiros, massas, caldos, cogumelos que eles colhiam, entre outras mercadorias de conveniência. Agora estava realmente vazio. O refrigerador onde ficavam as folhas e os temperos tinha sido ocupado pelos refrigerantes. Os caixotes variados, coloridos e sempre abarrotados, agora eram poucos e se empilhavam vazios pelos cantos. [...] Dá vinte e três (Polessso, 2021, p. 33).

Outro exemplo é a empresa de cosméticos das vizinhas de Regina, Eugenia e Denise, que, ao se depararem com a extinção das abelhas e consequentemente com o fim do mel, veem uma oportunidade de alavancar as vendas dos produtos que contém o suplemento em sua composição e são atingidas pelo negacionismo na narrativa, como é possível notar no trecho a seguir:

Regina, tu não entende nada de business, minha filha. Se o produto tem mel, então tem abelha. Se o produto tem mel, se precisamos usar as abelhas, então quer dizer que nós cuidamos delas. [...] **E se tem escassez de produto, é aí que as pessoas querem passar veneno e mel até no olho! E vão pagar muito bem** (Polessso, 2021, p. 43, grifo nosso).

Nesse excerto é possível verificar claramente a negação da extinção das abelhas, além de expor nos trechos grifados, a questão de alavancamento de vendas por ser um produto escasso e que terá uma procura

maior, o que é verossímil, pois quanto mais escasso ou quando há a probabilidade de escassez de um produto, aumenta a sua procura e venda⁵.

Logo a economia começa a decair, a pobreza vai ganhando destaque e atinge a protagonista do romance. Regina, que decidiu levar uma moradora de rua para viver em sua casa e (tentar) cuidar da senhora, acaba se deparando com uma situação que se torna inescrutável e descontrolada: a fome. Desempregada, sem dinheiro e com fome, Regina saí distribuir currículos pela cidade e esse episódio se torna um dos mais chocantes do livro, a protagonista diz:

Sentei para descansar sobre uma pedra, num canteiro entre uma BR e uma caçamba de lixo, e vi uma sacolinha plástica pendurada do lado de fora. Tava separada. Pendurada do lado de fora. Cheguei perto. Olhei. Parecia estar quente. Não era do sol. O dia estava frio, deviam ter recém-posto ali. Peguei e voltei à pedra. Abri. Era arroz com carne. O cheiro estava maravilhoso. Quem põe comida boa no lixo? Olhei ao redor. Portões altos e prédios ainda mais altos ou portões altos que escondiam, atrás de árvores mais altas, casas brancas com escadarias, piscinas e carrões. Peguei uns grãos. O gosto era compatível com o cheiro. Fiz da mão uma concha e enfiei uma, duas, três vezes na boca, e aquilo era o paraíso. Fazia dias que eu não comia uma boa refeição, estava passando a bolachinha e pão. Não cagava havia dias. A mulher na parada de ônibus me olhava aterrorizada. Larguei a sacola plástica no chão e saí (Polesso, 2021, p. 166-167).

A diferença econômica é gritante dentro da obra. A casa da protagonista e o bairro eram relativamente bons, entretanto, um dos mercados de rede que a personagem tem a chance de visitar a deixa espantada pela qualidade, a distância, os valores, a construção, a segurança, enfim, a separação de classes e de tratamentos reflete nos estabelecimentos e nas pessoas que os frequentam:

5. Um bom exemplo disso é o episódio da falta de gasolina nos postos de combustíveis em 2018 por conta da greve dos caminhoneiros. Isso gerou um aumento absurdo no valor do produto, ademais de haver escolta em caminhões que estavam carregados com combustíveis e filas quilométricas em postos. Ver: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2018/05/falta-de-combustivel-atinge-postos-por-todo-o-pais.html>>

Bossa nova. Assepsia. Corredores bem iluminados. Era o paraíso. Ali não existia colapsômetro, apenas abundância. Mas custava caro. E precisava dirigir dez quilômetros. [...] O mercado sobrevivia dentro dos muros de um condomínio que emulava um pequeno paraíso no meio do caos (Polessso, 2021, p. 111).

Toda narrativa então, narra o colapso mundial, encaminhando para um fim desastroso e, de certa forma, distópico, com o uso desenfreado de agrotóxicos em lavouras: “O glifosato, o herbicida mais utilizados no mundo, encontra-se em noventa por cento das lavouras de soja. É usado em jardins, na limpeza de estradas e ruas, na plantação caseira.” (Polessso, 2021, p. 212), que resulta na extinção das abelhas que, por sua vez, corrobora no caos instaurado no mundo, pois há então o desequilíbrio ambiental que as abelhas mantinham, tanto que um dos índices que o equipamento ‘colapsômetro’ media era exatamente as abelhas; como foi exposto no início desse trabalho, o texto de Polessso apesar de se desenvolver com a ideia inicial de distopia, de um final apocalíptico, não se encerra desta forma, adquirindo um viés utópico, assumindo, como escrevem Ibsen e Matias (2013), ancorados na concepção de Moylan (2016), “um caráter movente, negociando um espaço intermediário entre a utopia e a anti-utopia, ora pendendo mais para uma, ora para a outra.” (Moylan, 2016, *apud* Ibsen; Matias, 2023, P. 20).

Assim sendo, na parte quatro, as personagens que nesse nível no livro são um grupo composto por cinco mulheres, buscam lugares em que essa espécie de “fim de mundo” ainda não chegou, sendo um desses refúgios é Santa Cruz de la Sierra, na Bolívia. Porém, alguns acontecimentos da narrativa fazem com que o grupo se separe e que as personagens que estavam seguindo o caminho para a cidade boliviana se estabeleçam no meio do trajeto, na cidade de Caá Catí, na Argentina, mais exatamente na área de Balneario El Rincón. Nessa parte do trajeto em que fincam morada, encontram uma gata a qual dão o nome de ‘Mel’, pela coloração dos olhos do animal e por remeter ao alimento que se tornou “[...] tão raro. Uma impossibilidade quase” (Polessso, 2021, p. 294). E ali descobrem um novo início, como pode ser visto no diálogo que encaminha para o final do romance:

- Acho que tem abelhas ali num cupinzeiro um pouco mais para a direita do poço – Lu disse, e se deitou também, olhando pro teto.
- Deve ter uma rainha por aqui. [...]
- É o que temos.
- Ao menos por enquanto.
- E agora? (Polesso, 2021, p. 297).

Desta forma, a obra termina de forma esperançosa, utópica, mostrando um final aberto tal qual foi pensado por Bloom ao criar o gênero cli-fi para não ser fechado ao distópico, mas com uma probabilidade de utopia.

A seguir, tem-se então a realidade mundial acerca do cuidado (ou não) das abelhas, e o resultado que isso pode apontar no ambiente e no planeta caso desaparecessem.

E se as abelhas desaparecessem? A tragédia sobre as abelhas

As abelhas desempenham um papel fundamental no ecossistema, prestando inestimáveis serviços ambientais, como a polinização de uma vasta variedade de culturas que sustentam a humanidade. No entanto, esses polinizadores vitais enfrentam uma ameaça existencial devido a fatores como agrotóxicos, monocultura e manejo inadequado.

As abelhas são as principais responsáveis pela “polinização de 71 dos 100 tipos de culturas que alimentam e vestem a humanidade, conforme relatado pela ONU em 2010” (Castilho, 2013). Castilho também menciona que o trabalho incansável das abelhas, não só nos fornece mel, própolis e cera, mas também é crucial para a produção de alimentos e matérias-primas, como aspargos, óleo de canola, fibras têxteis de linho e algodão, entre outros. A indústria de vinhos, a produção de maçãs, morangos, tomates e amêndoas também dependem fortemente da polinização das abelhas.

Nos últimos anos, testemunhamos um declínio acentuado das populações de abelhas, destacado pelo fenômeno conhecido como Colony Collapse Disorder (CCD), ou Desordem de Colapso da Colônia. Um

exemplo chocante desse declínio é a cultura de amêndoas, que agora requer 60% das colmeias remanescentes nos Estados Unidos para a polinização. A CCD “dizimou cerca de 10 milhões de colmeias nos últimos seis anos, resultando em uma taxa de mortalidade de colônias de 30% ao ano” (Castilho, 2013). Também chamado de “**desastre global**”, o declínio das abelhas, ainda segundo Castilho (2013) foi observado pela primeira vez nos Estados Unidos em 2006 e se espalhou para a Europa, Canadá, Austrália, Brasil e Taiwan. Na Espanha, algumas regiões relatam perdas de até 90%.

Baseando nosso pensamento nessas questões é que certificamos a importância da Cli-Fi para pensarmos como as narrativas abordam questões ambientais, por vezes não refletidas, mas que diante de uma realidade na qual somos bombardeados por notícias a todo instante, ainda carecem de uma maior reflexão. Concordamos com Bloom (2013) quando menciona que a Cli-Fi permite que os leitores se envolvam brevemente, mas intensamente, com a ideia de que o caos climático está cada vez mais próximo, lembrando-nos da urgência da situação. O gênero permite que os leitores mergulhem em um mundo fictício, mas plausível, e imaginem a vida cotidiana em um planeta em decadência, politicamente instável e extremo.

Mas a primeira coisa que ela disse quando me viu foi que, se as abelhas entrassem mesmo em extinção, o mundo ia acabar. As abelhas eram um dos principais índices que o colapsômetro contabilizava (Polessio, 2021, p. 30).

Em nível nacional, de acordo com um artigo publicado pela Agência Pública⁶, e o artigo a morte em massa de abelhas no Brasil tem se tornado um problema crítico nas últimas décadas. A situação atingiu um ponto alarmante, com mais de meio bilhão de abelhas mortas em apenas três meses, em estados como o Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo e Mato Grosso do Sul. Este documento aborda os principais aspectos desse problema, suas causas, impactos e desafios associados, além de destacar a

6. Disponível em: Apicultores brasileiros encontram meio bilhão de abelhas mortas em três meses - Agência Pública (apublica.org). Acesso em: 16 OUT. 2023.

importância das abelhas como polinizadores essenciais para a biodiversidade e a produção de alimentos.

— Esse negócio das abelhas, eu acho que é mentira, porque a Agrotech já se manifestou, dizendo que não vai faltar nada, que é tudo mentira, que não tem como acabar as abelhas.

— Já tá faltando. Não é mentira. Faz anos que elas tão morrendo. Lembra de 2018? Tão morrendo principalmente por causa dos agrotóxicos e das políticas da *Agrotech*. E podem se preparar que vai faltar mais coisa [...] (Polessio, 2021, p. 44, grifo no original).

No Brasil, há mais de 300 espécies de abelhas nativas — entre elas *Melipona scutellaris*, *Melipona quadrifasciata*, *Melipona fasciculata*, *Melipona rufiventris*, *Nannotrigona testaceicornis*, *Tetragonisca angustula*. Em todo país, contando com as estrangeiras, há cerca de 1,6 mil espécies do inseto, segundo relatório do Ibama (Grigori, 2013).

A crise das abelhas no Brasil é um fenômeno preocupante que tem sido observado desde 2005. No entanto, nos últimos três meses, uma escalada na mortalidade desses insetos foi registrada, com números alarmantes em diversos estados brasileiros. Segundo a reportagem realizada por Grigori, “entre dezembro do ano passado e fevereiro de 2019, pelo menos 500 milhões de abelhas foram encontradas mortas apenas nos estados de Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo e Mato Grosso do Sul”.

A autora Inês Castilho (2013), menciona que existem várias causas propostas para o declínio das abelhas e entre elas podemos incluir: o uso de agrotóxicos e fungicidas, especialmente os neonicotinoides como clotidianidina, imidacloprida e tiametoxan, fabricados por empresas como Bayer e Syngenta, que têm um impacto devastador no sistema nervoso das abelhas; déficit Nutricional que tem a ver com a falta de flora natural devido ao avanço das monoculturas deixa as abelhas mal nutridas e suscetíveis a patógenos e parasitas; as mudanças climáticas que afetam a disponibilidade de recursos para as abelhas; o manejo intensivo de colmeias que podem enfraquecer as colônias; baixa variabilidade genética que torna as abelhas mais vulneráveis; infecções por patógenos (vírus, fungos, bactérias e ácaros) também contribuem para o declínio; emissões eletromagnéticas, pois de acordo com alguns estudos, a influência das emissões de

celulares também colabora para o declínio das abelhas, embora os resultados sejam inconclusivos.

Numa pesquisa, abelhas saudáveis foram expostas a níveis da substância normalmente encontrados em plantações e jardins. Pequenas manchas no dorso as diferenciavam quanto a esses níveis de exposição. Quando recapturadas, elas já não estavam saudáveis. Eventualmente, as abelhas deixaram de existir. Os homens e as mulheres que trabalhavam nessas plantações já não eram saudáveis, mas, ao contrário das abelhas, continuaram morrendo para sempre, continuariam morrendo enquanto preciso fosse, tinham manchas nas costas e por dentro, nos órgãos, manchas, feridas, febres intestinais, doenças pulmonares, e continuavam morrendo (Polesso, 2021, p. 237).

De acordo com os artigos estudados para basearmos nossa pesquisa, mas principalmente, segundo o Dossiê Agrotóxico⁷, publicado pela Rolnews, o principal responsável pela morte das abelhas, o “elixir da morte” segundo Canson (2020), são os agrotóxicos.

Entre os agrotóxicos encontrados, destacam-se aqueles à base de neonicotinoides e o Fipronil, que já foram proibidos na Europa devido aos riscos que representam para os insetos. Um estudo conduzido pelo Colmeia Viva, em parceria com universidades brasileiras, revelou que a maioria das mortes de abelhas causadas por agrotóxicos ocorreu devido ao uso inadequado desses produtos ou à aplicação fora das áreas de cultivo. Além disso, mesmo em doses não letais, os agrotóxicos podem alterar o comportamento e encurtar a vida das abelhas em até 50%.

Depois da morte das abelhas, colmeias artificiais foram criadas. Elas têm o formato clássico por motivos comerciais e afetivos. (...) Dizem que um zumbido constante atravessa os campos-fábricas e que os funcionários colhem o mel com roupa apropriada, telas no rosto, respiradores e luvas, isso para não contaminarem o néctar com o choro da ausência e do arrependimento. (...) Depois da morte das abelhas, os homens ficaram mais sensíveis e começaram a tomar probióticos

7. Disponível em: Dossiê Agrotóxico: Morte de 500 milhões de abelhas reacende debate sobre riscos de saúde - ROLNEWS. Acesso em: 16 OUT 2023.

para aliviar os sintomas da febre gastrointestinal, mas morrem do mesmo jeito. Depois da morte das abelhas, repensaram os limites do consumo, mas já não havia muito. As mulheres começaram a procurar cavidades, construções abandonadas, cavernas e árvores ocas para reestabelecer suas famílias, as mulheres ficam suspensas, à espera de um zunido (Polesso, 2021, p. 211).

A interdependência entre as abelhas, as plantas e os seres humanos é evidente. A polinização realizada pelas abelhas é essencial para a reprodução de muitas culturas que compõem nossa alimentação diária. Portanto, o colapso das colônias de abelhas não é apenas uma ameaça à biodiversidade, mas também à segurança alimentar global.

Considerações finais

“Nós somos a extinção das abelhas. A civilização. A sociedade de consumo. Nós. Os não selvagens.”

(Polesso, 2021, p. 339)

Por tudo isso, a obra de Polesso aborda as questões de uma maneira mais literária, explorando possíveis narrativas e histórias relacionadas a esse problema ambiental, destacando como a extinção das abelhas afeta as pessoas e o ambiente em um nível mais humano e emocional. Todos os textos analisados são importantes para conscientizar o público sobre a importância das abelhas e os perigos que enfrentam devido ao uso de agrotóxicos. Destacam a necessidade de ações urgentes para proteger esses polinizadores vitais e preservar a biodiversidade global. A situação das abelhas é um reflexo da forma como o agronegócio e a indústria química têm operado, priorizando o lucro em detrimento do meio ambiente e da saúde pública.

É urgente que medidas sejam tomadas para regulamentar o uso de agrotóxicos e promover práticas agrícolas sustentáveis que protejam os polinizadores e a biodiversidade. A proibição de certos agrotóxicos na União Europeia e as restrições temporárias mencionadas no texto base são passos na direção certa, mas muito mais precisa ser feito para reverter o declínio das abelhas e garantir a segurança alimentar no futuro.

A situação das abelhas é um exemplo vívido da interconexão entre os seres humanos, a natureza e a biodiversidade. O colapso das colônias de abelhas, causado, como já mencionamos, principalmente pelo uso indiscriminado de agrotóxicos, ameaça não apenas a produção de alimentos, mas também a estabilidade dos ecossistemas em todo o mundo. A dependência das abelhas na polinização de culturas é vasta, abrangendo desde alimentos básicos até produtos de alto valor comercial, como amêndoas e frutas. É imperativo que a sociedade e os governos tomem medidas para proteger esses polinizadores essenciais e garantir a sustentabilidade da agricultura e do meio ambiente.

Referências

CASTILHO, Inês. **O envenenamento das abelhas**. Outras Palavras, 2013. Disponível em: O envenenamento das abelhas - Sem Abelha Sem Alimento. Acesso em: 16 SET 2023.

IBSEN, Thayrone; MATIAS, Marcus V. Trilhas e trocas no concreto amargo: estímulos distópicos na urbe de *Daredevil*. In: MATIAS, Marcus V; CAVALCANTI, Ildney; IBSEN, Thayrone; PAZ, Mariano (Orgs.). **Utopismos à vista: poéticas da visualidade**. 1ª Ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023, p. 17-45;

GRIGORI, Pedro. **Apicultores brasileiros encontram meio bilhão de abelhas mortas em três meses**. Agência Pública, 2019. Disponível em: Apicultores brasileiros encontram meio bilhão de abelhas mortas em três meses - Agência Pública (apublica.org). Acesso em: 16 SET 2023.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12ª Ed. rev. ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013;

PENTEADO, Marina Pereira. O futuro é feminino (e anticapitalista): A narrativa cli-fi escrita por mulheres. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 30(2). Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/QD7JhCxqNrg6FVRq698zSrj/?lang=pt>>. Acesso em: 28 AGO 2023;

POLESSO, Natalia Borges. **A extinção das abelhas**. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021;

REUTHERS, Wolfgang Rattay. **Dossiê agrotóxico: morte de 500 milhões de abelhas reacende debates sobre riscos à saúde**. Rolim de Moura, RO: Rolnewus, 2019. Disponível em: <Dossiê Agrotóxico: Morte de 500 milhões de abelhas reacende debate sobre riscos de saúde – ROLNEWS> Acesso em: 16 SET 2023.

SALATI, Paula. **Após novo recorde, Brasil encerra 2021 com 562 agrotóxicos liberados, sendo 33 inéditos.** Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/agronegocios/noticia/2022/01/18/apos-novo-recorde-brasil-encerra-2021-com-562-agrotoxicos-liberados-sendo-33-ineditos.ghtml>>. Acesso em: 21 AGO 2023;

STANKORB, Sarah. **Climate Fiction, or 'Cli-Fi,' Is the Hottest New Literary Genre.** Disponível em: <<https://www.good.is/articles/climate-fiction-cli-fi-genre>>. Acesso em: 01 SET 2023.

THORPE, David. **INTERVIEW: Dan Bloom on CliFi and Imagining the Cities of the Future.** Disponível em: <<https://www.smartcitiesdive.com/ex/sustainablecitiescollective/interview-dan-bloom-clifi-and-imagining-cities-future/1037731/>>. Acesso em: 21 AGO 2023.

Utopia à beira do abismo: há utopias possíveis para a segunda metade do século XXI?

Carolina Dantas de Figueiredo

“Fórmulas matemáticas no papel nem sempre são a melhor proteção contra os fatos da robótica.”

Isaac Asimov. *Eu, Robô*

Introdução

Desde a década de 2010, o termo futurologia tem aparecido de forma recorrente em campos do conhecimento bastante distintos, indo da ciência da computação ao marketing de forma ampla e caindo no gosto de analistas de toda espécie. Curiosamente, em mais duas ou três décadas o próprio termo se tornará centenário, numa espécie de lembrete que o futuro, como toda matéria e pensamento humano, é fluido e superável.

Cabe, porém, situar aqui o contexto em que a noção de futurologia como disciplina acadêmica ou como exercício aparece. Em meados dos anos de 1940, motivado pela aceleração tecnológica que a Segunda Guerra Mundial provocou, o professor alemão Ossip K. Flechtheim propôs a “futurologia” (*futureology*) como um ramo do conhecimento que viabilizasse os estudos do porvir. Por ser sempre o futuro parte da imaginação e do engenho humano, esta mesma noção apareceu pela primeira vez poucos anos antes, em 1932, elaborada por H.G. Wells, autor de obras de ficção científica como *Guerra dos Mundos* (1898) e *O primeiro Homem na Lua* (1901), sob o termo “previsão” (*foresight*).

A futurologia faz o exercício de observar o contexto científico, assim como diferentes imaginários, para fornecer imagens de futuro possíveis, indicando contingências para novas criações e oportunidades. O exercício de previsão feito por Wells e, antes dele, por Verne em *Da Terra à Lua*

(1865), assim como por outros autores, adicionado de empenho tecnológico, econômico e social, certamente foi responsável por levar o homem à lua em 1961. Do mesmo modo, a noção de um mundo conectado em rede em tempo real, presente desde os primeiros experimentos com rádio no século XIX, conduziu à internet; ou o imaginário sobre robôs, que aparece desde Čapek, em 1920, e em Asimov, entre outros, culminou no desenvolvimento da robótica e das inteligências artificiais.

Afirma-se aqui que, embora a futurologia seja, em si mesma, um motor do desenvolvimento humano (num movimento circular entre imaginação e criação), há muito de especulativo e de falho na futurologia, que indica inovações e melhorias muitas vezes não implementadas ou cenários utópicos que não se cumprem ou que descambam para a distopia.

A modernidade, através das inovações que proporcionou e dos múltiplos exercícios de futurologia que realizou, pareceu prometer muito à humanidade. Questões como comunicação e transportes, produção e distribuição de alimentos, melhoria das condições de trabalho, saúde e longevidade para todos e paz, promessas feitas principalmente após o final da Segunda Guerra Mundial não se cumpriram, ou se cumpriram de forma distinta do propagandeado. Com a virada para o século XXI outras questões, de igual ou maior gravidade, como manutenção do aumento populacional, precarização do trabalho (justamente em face da tecnologia que deveria melhorá-lo) e a iminência do colapso ambiental, surgem fazendo com que seja necessário perguntar (ou reiterar a pergunta), qual utopia ou quais utopias são possíveis no século XXI?

Futuro como campo aberto: técnica e utopia

O futuro tem sido igualmente campo para construções distópicas e utópicas, conforme o momento histórico e o contexto em que tais construções acontecem. Não se pretende aqui historicizar utopias e distopias, o que já fizemos em produções anteriores (Figueiredo, 2011). Efetivamente, até pelo fascínio que o tema provoca, há vasta bibliografia a respeito, de modo que partiremos aqui do ponto que nos interessa.

Observando-se de forma bastante ampla, em termos culturais, o século XIX estabeleceu uma relação de encantamento com as inovações

tecnológicas provocadas pela revolução industrial. O futuro, desenhado por Júlio Verne (apenas para manter o exemplo trazido anteriormente), parecia absolutamente promissor, com o saneamento das principais cidades centro-europeias, melhoria da expectativa de vida, ampliação da mobilidade com uma rede recém implementada de trilhos de trens e barcos a vapor, edificações em metal, energia elétrica substituindo gradualmente o gás (que já era por si só um avanço tecnológico bastante significativo), entre outras. Havia, obviamente, vozes dissonantes. Ainda na virada do século XVIII para o século XIX, o clérigo e economista inglês Thomas Malthus alertava para os perigos da superpopulação mundial (sem considerar que nas décadas e no século subsequente avanços na agricultura seriam capazes de proporcionar uma produção maior de alimentos) na célebre e sempre revisitada teoria malthusiana. O próprio termo distopia aparece ainda nos anos de 1860 (Köster, 1983) numa fala atribuída ao filósofo inglês John Stuart Mill feita na Câmara dos Comuns inglesa, na qual define-se como distópica a política de terras estabelecida por governantes irlandeses.

A literatura e o nascente cinema são, num primeiro momento profícuos em projetar um futuro brilhante para a humanidade, o racionalismo científico se apresenta como panaceia e a Exposição Mundial de 1889 em Paris parecia apontar para um futuro glorioso de inovações científicas e paz para todos os povos no século que se avizinhava. O encantamento com o futuro durou pouco. Por conta da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, os limites da racionalidade logo ficaram evidentes. Na psicanálise, Freud formula a noção de Mal-estar na Civilização (1929) para tratar desse desajustamento com o mundo. Duas décadas antes, em 1909, o norte-americano Jack London publica *Tacão de Ferro*, obra que continha críticas contra o progresso tecnológico. Pouco a pouco então as luzes de cidades modernas como Paris começam a parecer menos brilhantes e um movimento tensionado entre utopia e distopia fica evidenciado como parte do imaginário do recém iniciado século XX.

O colapso do futuro

Na abertura deste texto falou-se de futurologia. Embora seja possível reconhecer a relevância da produção de saberes nesse campo e como as projeções sobre o futuro foram capazes de desenhá-lo, seguindo a lógica de “profecia que se autoconcretiza”, muito do que se entende por futurologia, especialmente no que está além da produção científica e que se infiltra no senso comum, não passa de imaginação ou especulação, daí a cautela que se deve ter com os exercícios de projeção do futuro. Indo além, mesmo se considerarmos os exercícios de futurologia feitos com embasamento teórico adequado, é possível observar que muitas das projeções feitas são falhas, seja porque ciência e vida cotidiana nem sempre andam juntas, por impossibilidade técnica, porque o momento histórico para determinada mudança ou inovação não se apresentou (ou nunca se apresentará) ou ainda porque a vida humana e os processos históricos produzidos a partir dela têm componentes de imponderável que mesmo o mais refinado modelo matemático não é capaz de abarcar completamente.

Por outro lado, mencionou-se até aqui autores que imaginaram futuros possíveis e eventualmente acertaram. A noção de acerto é curiosa porque voltamos à ideia de profecia que se autoconcretiza. Tais autores podem ter acertado tanto por uma capacidade única de observarem nas entrelinhas da história e da técnica o porvir, quanto pelo empenho de seus leitores de, em diferentes áreas do conhecimento, terem julgado tais ideias suficientemente brilhantes para serem tiradas do papel – especialmente quando tratamos de autores da ficção – e convertidas em processos e produtos palpáveis, como é o caso dos robôs. Quando Čapek elaborou o termo em 1920, na sua peça *R.U.R. Robôs Universais de Rossum*, ele certamente partiu da observação da automação crescente das linhas de produção industriais (indica-se como 1914 o ano de fundação, por assim dizer, do modelo de produção fordista), projetando a partir da episteme (no sentido foucaultiano) de sua época formas de trabalho ainda mais elaboradas por meio do emprego de autômatos. Robô então, deriva do termo eslavo *rabota* (Čapek era checo) que significa “trabalho”. Romances como *Nós* (1924), de Zamyatin ou de escritores posteriores como Huxley, autor de *Admirável Mundo Novo* (1932) evidenciam as fissuras do pensamento técnico imposto pela modernidade. A esse respeito, diz Huxley (1981): “A nossa sociedade

ocidental contemporânea, apesar do seu progresso material, intelectual, dirige-se cada vez menos para a saúde mental, e tende a sabotar a segurança interior, a felicidade, a razão e a capacidade de amor no ser humano”.

Retornando brevemente a Čapek, numa leitura superficial, poder-se-ia pensar que a automação seria uma forma de substituição do trabalho humano em prol dos próprios agentes humanos. Isto é, quanto mais automação, menos trabalho humano se faz necessário, o que daria início a uma era de prosperidade. O fato é que Čapek, nesta obra inaugural, explora justamente a rebelião dos robôs, que por serem feitos de matéria orgânica seriam mais próximos de clones ou da noção de andróides/ replicantes de Philip K. Dick em *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968). Cabe lembrar que o termo replicante passou a ser utilizado somente a partir do filme *Blade Runner*, em 1985, numa escolha criativa do diretor Ridley Scott justamente para se distanciar do imaginário sobre andróides que na década de 1980 já associava o termo diretamente a dispositivos mecânicos. Apenas seis anos após a estreia da peça de Čapek, o cineasta expressionista alemão Fritz Lang apresenta no filme *Métropole* um “totalitarismo futurista apoiado na eficiência tecnológica” (Barros, 2016). Efetivamente:

A Cidade-Cinema trazida por *Metrópolis* busca concretizar um modelo futurista, com base no imaginário da época a respeito de como seria o mundo dali a cem anos, e incorpora de maneira particularmente intensa certa ordem de contradições que parecem desnudar os medos de toda uma parcela da sociedade perante possibilidades que parecem se anunciar no contexto da implantação do fordismo e da urbanização desmedida. Entre estes “medos” tão típicos da primeira metade do século, podemos citar os receios diante dos usos desumanos da tecnologia, as angústias relacionadas a expectativas do desemprego que poderia ser produzido através da substituição do trabalhador humano pela máquina, a desumanização cotidiana promovida pela rotina mecanizada, e o paradoxal isolamento do homem em um mundo superpovoado, socialmente dividido e envolvido pelo artificialismo e controle tecnológico.

Metrópolis trata, dentro desta leitura, de medos que se farão presentes ao longo do século XX, especialmente da segunda metade, e que estão igualmente presentes nas primeiras décadas do século XXI, como se verá a

seguir. O fato é que, ao elaborar em 1942 as leis da Robótica, Asimov apontava para os perigos da técnica de forma pioneira, mais especificamente da automação vislumbrando, inclusive, a possibilidade de autômatos serem capazes de exterminar a humanidade. As leis, elaboradas por ele, em tese deveriam ser capazes de evitar isto, colocando as inteligências artificiais em condição definitiva de servidão e proteção dos seres humanos. Sua preocupação se torna mais legítima ao lembrarmos que apenas três anos após a elaboração das Leis da Robótica a bomba atômica foi criada e utilizada, encerrando de vez, ao menos no campo do simbólico, o utopismo da técnica presente na virada do século XIX para o século XX. A Segunda Guerra Mundial e, na sua continuidade, a Guerra Fria, impossibilitaram, de certo modo, o flerte entre utopia e tecnologia. *1984*, de Orwell (1948)¹ e posteriormente obras como *Fahrenheit 451*, de Bradbury (1953), assim como centenas de outras produções literárias, cinematográficas, musicais, fotográficas, performáticas, etc, produzidas no século XX acessam o esvaziamento da técnica enquanto fonte da utopia. A utopia deveria vir então de outro lugar simbólico ou não viria de lugar nenhum.

Seria injusto, contudo, dizer que o século XX não acalentou suas próprias utopias. A mecanização e os usos pacíficos da energia nuclear integram o core do imaginário utópico do século XX. Mais adiante, inovações relacionadas à genética integrariam também este imaginário. Com a criação da Organização das Nações Unidas em 1945 e julgamento dos crimes nazistas, acalenta-se a utopia da paz mundial, que colapsa quase que imediatamente, com a Guerra Fria e ganha sobrevida com os movimentos de contracultura dos anos de 1960.

O fato é que os respiros utópicos não foram capazes de dissipar as sombras da distopia no século XX. A técnica que havia prometido muito desde finais do século XIX não conseguiu resolver questões fundamentais da humanidade como o provimento de saúde e longevidade para todos, a mitigação das desigualdades sociais e a paz. Embora tenha havido inegáveis avanços tecnológicos no campo da saúde, consolidando o aumento da expectativa de vida principalmente no Norte Global (o que seria estendido ao Sul Global mais ao final do século XX), esses avanços não foram dis-

1. Cabe aqui uma observação. Temos trazido desde o início deste texto, uma listagem de obras que nos ocorrem para a construção dos argumentos aqui apresentados, sem a finalidade de se estabelecer um estado da arte ou linha do tempo literária ou cinematográfica.

tribuídos a todos, nem capazes de mitigar questões existenciais humanas mais profundas. Também não houve uma redução do tempo de trabalho como prometido pela mecanização e o uso de robôs.

Acontece que, ao mesmo tempo em que há dependência da tecnologia e a crença que ela é infalível, ao invés operarem para deixar os indivíduos livres, as máquinas acabam por determinar o ritmo da existência humana. Cremos ser independentes da máquina. A utopia da tecnologia – a criação de um mundo perfeito, pacífico, onde a vida humana é prolongada ao máximo – deu lugar à distopia do controle da técnica sobre o homem. A racionalidade excessiva formula utopias, sem que suas eventuais características distópicas sejam deixadas de lado. Sfez (2000, p. 308) defende que as ficções não devem ser ignoradas, pois são “o canal simbólico, aparelho de captação do imaginário da sociedade Frankenstein, tautística”. Com a especialização e a massificação, o conflito desaparece em nome da placidez da máquina, no que o autor chama de “pensamento comportado” ou “neutralidade policiada” (Sfez, 2000, p. 14). Pode-se dizer aquilo que se quer e agir como se quer desde que isto esteja de acordo com a pretensa neutralidade da máquina. O autor (Sfez, 2000, p. 218) enfatiza que a insistência na tecnologia como redentora tem ares milenaristas.

Na segunda metade do século XX, o capitalismo passou do fordismo para uma lógica mais complexa e acelerada de produção, corporificada pelo taylorismo, que integrou processos automatizados de forma mais profunda e efetiva, otimizou recursos, viabilizou a integração das cadeias produtivas em escala mundial, agora passíveis de conexão por sistemas de telefonia robustas e por uma nascente rede mundial de computadores, no que McLuhan viria chamar de “aldeia global”. O avanço no sistema produtivo, porém, manteve assimetrias de renda, provocou desemprego e fez com que o colapso ambiental se tornasse cada vez mais próximo, conforme anunciado pela conferência Eco 92.

A Eco 92 foi realizada no Rio de Janeiro, em julho de 1992 para discutir, nos eflúvios utópicos que a aproximação do novo milênio trazia, “as mudanças necessárias aos padrões de consumo, a proteção dos recursos naturais e o desenvolvimento de tecnologias capazes de reforçar a gestão ambiental dos países” (Barreto, 2009). As consequências do uso de combustíveis fósseis para o aquecimento da Terra (contemporaneamente tratadas de forma genérica como mudanças climáticas), já eram conhecidas

desde pelo menos os anos de 1970 por conta, inclusive, de estudos patrocinados pelas próprias empresas petrolíferas (Strauss, 2023). Faltando apenas 8 anos para o século XXI parecia haver certa disposição em corrigir ou ao menos minimizar os danos que a revolução industrial havia causado para o planeta ao longo do século XX.

O que se tem em mira assim, e que é desejado como utopia, não é somente um corpo perfeito, livre dos germes de doenças possíveis, mas também um planeta perfeito, livre por sua vez de todas as possíveis catástrofes “ecológicas”, uma terra devolvida a si mesma, na sua pureza suposta original (Sfez, 2000, p. 57).

Novamente Sfez (2000) faz observações bastante relevantes sobre meio ambiente ao tratar da experiência que ficou conhecida como Biosfera 2. A Biosfera 2 foi uma estrutura criada nos anos de 1990 que simulava um ecossistema fechado para estudar as interações entre seres vivos e o ambiente, assim como a viabilidade de sistemas autossustentáveis para a exploração espacial ou vida em ambientes hostis na própria Terra. O experimento, que prometia encontrar soluções para a vida no planeta e fora dele, terminou no colapso físico e mental dos pesquisadores. Embora o projeto tenha sido relevante, à sua maneira, novamente o investimento na técnica não foi capaz de atender às expectativas nela depositadas.

O sistema técnico não acarreta nenhum conteúdo, não suscita nenhum sentido; entretanto, ele é fundamental, pois determina a forma unificada dos comportamentos e das estruturas. Ele é o próprio poder. A técnica é utilitarista [...] A técnica é unitária; ela liga as técnicas entre si e os controles sociais entre si. A eletrônica, a ponta mais aguda da técnica unifica os “grandes” (grandes países, grandes empresas”, e diferencia, divide os fragmentos pequenos (Sfez, 2000, p. 114).

A radicalização desta lógica aconteceria apenas no século XXI em função do uso mais amplo da inteligência artificial. A relação entre inteligência artificial e utopia é um tema complexo e frequentemente debatido. Utopia refere-se a uma sociedade ideal imaginada ou a um mundo perfeito, tipicamente caracterizado por harmonia, abundância e felicidade. A

IA, por outro lado, refere-se ao desenvolvimento de máquinas ou sistemas capazes de realizar tarefas que normalmente exigiriam inteligência humana. Isso, por si só, seria capaz de prover um contexto utópico, no qual máquinas e sistemas poderiam facilitar as atividades humanas no sentido de um menor esforço laboral e de maior qualidade de vida.

É neste sentido que alguns defensores da IA argumentam que ela tem o potencial de contribuir para a realização de ideais utópicos. Acreditam que sistemas avançados de IA podem ajudar a resolver alguns dos problemas mais prementes da humanidade, como pobreza, doenças e mudanças climáticas (tema sobre o qual efetivamente pouco foi feito da Eco 92 para cá). Por exemplo, a IA pode ser usada para otimizar a alocação de recursos materiais, desenvolver novos tratamentos médicos ou criar soluções de energia sustentável. Os proponentes deste ponto de vista vislumbram um futuro em que as tecnologias impulsionadas pela IA serão capazes de melhorar as vidas humanas, libertando as pessoas de tarefas mundanas ou perigosas e permitindo que busquem objetivos mais complexos.

No entanto, também existem preocupações e desafios associados à relação entre IA e utopia. Os críticos se preocupam com os riscos potenciais e as consequências não intencionais dos sistemas avançados de IA. Levantam preocupações sobre questões como deslocamento de empregos, perda de privacidade, viés no emprego das IA e concentração de poder nas mãos daqueles que controlam estas as tecnologias. Essas preocupações decorrem do potencial da IA para interromper as estruturas sociais, econômicas e políticas existentes de forma distópica.

A relação entre IA e utopia é então multifacetada e depende do tipo de referência utilizada como ponto de partida. Enquanto alguns veem o potencial da IA para contribuir para um futuro utópico, outros alertam contra os riscos e incertezas associados ao seu desenvolvimento e implementação, especialmente em face dos desafios que o capitalismo de plataforma impõe. Em última análise, a direção que a IA pode tomar e seu impacto na sociedade dependerão das escolhas e decisões realizadas por indivíduos, comunidades e formuladores de políticas. De fato, se acompanharmos o desenvolvimento dos processos de mecanização e informatização em diferentes setores das economias globais, veremos que desde os anos 80 pelo menos, eles estão mais alinhados à ideologia econômica

neoliberal (e posteriormente ultraliberal como indicam alguns autores ao tratarem do tema no século XX).

O *downsizing* corporativo refere-se à redução deliberada no tamanho da força de trabalho de uma empresa, geralmente por meio de demissões ou cortes de empregos, a fim de simplificar as operações e reduzir custos. É uma decisão estratégica tomada pela administração ou liderança de uma empresa para reestruturar a organização, geralmente em resposta a desafios financeiros, condições de mercado ou mudanças na estratégia de negócios. Isso se dá hipoteticamente por meio da melhoria da eficiência dos processos, alavancada primordialmente por avanços tecnológicos, incluindo automação e inteligência artificial, que podem tornar certas funções obsoletas, levando ao *downsizing* nas áreas em que são implementadas, mas também à custa da precarização do trabalho em diferentes níveis.

O fato no qual queremos nos concentrar aqui, e que reforça o argumento distópico, é que a implementação de tecnologias em empresas, instituições e governos tem sido fundamentada no discurso da eficiência e da redução de custos (típicos do neoliberalismo), sem considerar a qualidade de vida dos agentes diretamente implicados (profissionais, consumidores e cidadãos, no caso da aplicação da informatização em processos governamentais), o que causa concentração de renda, esfacelamento da noção de bem estar-social (a partir também de ideais individualistas propagados pelo neoliberalismo e reforçados na cultura digital mais recentemente) e redução global na qualidade de vida dos sujeitos. É natural então que a tecnologia seja vista com desconfiança e de forma negativa já que a automação tem provocado desemprego. A possibilidade da IA provocar novas ondas de *downsizing* tem sido recorrentemente apontada, o que provoca naturalmente desconfiança e preocupações éticas.

Século XXI em constante crise: utraliberalismo, inteligência artificial e colapso ambiental (a irreversibilidade do antropoceno)

Quando os dispositivos digitais começaram a ser utilizados em larga escala entre finais dos anos 80 e ao longo dos anos 90, eles foram apropriados pelos sujeitos como um “outro”, dispositivos alienígenas recém-chegados ao cotidiano. Esta lógica reforçou o discurso do antagonismo entre homem e máquina, real e virtual. Porém, em pouco tempo estes dispositivos se naturalizam no cotidiano e os sujeitos que nasceram do final dos anos de 1990 em diante em diante, pelo menos nas metrópoles do mundo ocidental, não terão vivido sem ter acesso a dispositivos digitais e por extensão à internet, de forma que as experiências de sociabilidade, políticas e laborais, entre outras, passam necessariamente pelo digital e, por extensão, pela mediação computacional, o que implica necessariamente em algum nível de relação com algoritmos e inteligência artificial. Segundo a empresa Oracle:

IA tornou-se um termo genérico para aplicações que executam tarefas complexas que antes exigiam interação humana, como se comunicar com clientes online ou jogar xadrez. O termo é frequentemente usado de forma intercambiável com seus subcampos, que incluem machine learning (ML) e deep learning.

Em conceituação feita pelo Parlamento Europeu (2020), as IA são sistemas técnicos que existem há cerca de 50 anos e implicam na “capacidade que uma máquina possui para reproduzir competências semelhantes às humanas, como é o caso do raciocínio, a aprendizagem, o planejamento e a criatividade”. Esta conceituação reverbera a noção de sistemas socio-técnicos de Eric Trist, Ken Bamforth e Fred Emery (Fox, 1995), com a qual podemos identificar as IA doravante. Temos que, nos últimos 50 anos, inteligências artificiais têm impactado diferentes aspectos da vida humana. Inclusive o termo *downsizing* mencionado anteriormente trata de automação viabilizada em grande medida por sistemas de IA. A diferença agora é que as novas plataformas de IA ampliam seus usos e são mais amigáveis em termos de utilização para o público em geral.

Em adição, gradualmente desde meados de 2020, mas mais notadamente entre 2022 e 2023 as *Big Techs* (esse termo se refere tradicionalmente às cinco maiores empresas de Tecnologia da Informação, a saber, Alphabet / Google, Apple, Amazon, Microsoft e Meta, mas já poderia incluir empresas situadas fora dos EUA como a ByteDance, controladora da plataforma TikTok) passaram a apresentar de forma comercial e através de interfaces mais amigáveis sistemas de inteligência artificial para o grande público. Efetivamente, assistentes virtuais, como a Google Assistente e a Alexa da Amazon, são sistemas de inteligência artificial utilizados comercialmente e em larga escala mesmo antes da pandemia. Contudo, a aceleração do capitalismo de plataforma provocada durante o isolamento social, a digitalização de várias funções, trabalho remoto e cultura das redes mais aprofundada no contexto social urbano, levaram as empresas de TI a acelerarem a disponibilização de sistemas de inteligência artificial para o público em geral e isso reacendeu imaginários distópicos e utópicos sobre robótica e o futuro da humanidade.

A atual onda de usos da IA já começou a impactar empregos em vários setores, e espera-se que sua influência continue no futuro. Em termos simples, robôs e softwares com inteligência artificial podem executar tarefas repetitivas com mais rapidez e eficiência do que os humanos. Com isso, trabalhos que envolvem atividades rotineiras correm o risco de serem automatizados e isso inclui tanto empregos fabris quanto gerenciamento de dados, funções intelectuais e do setor de serviços. Num cenário mais radical, pode haver a substituição completa de pessoas por inteligências artificiais em setores como transporte e atendimento ao cliente.

Um olhar menos distópico pode apontar para além da destruição de postos de trabalho, mas para realocação de funções e para o uso das IA não como substitutas, mas auxiliares das atividades humanas aumentando a capacidade dos profissionais e ajudando-os em suas tarefas. Neste caso a IA seria um atalho e não o fim do caminho para certos profissionais. Em adição, e pensando-se na realocação de funções e mesmo criação de novos postos de trabalho, o uso e manutenção competente das IA exige profissionais qualificados, como cientistas de dados, engenheiros de IA e especialistas em aprendizado de máquina. Novos papéis relacionados a ética e legislação, governança e explicabilidade da IA também estão surgindo. Pode haver ainda uma demanda por funcionários com

habilidades que complementam os sistemas de IA, como pensamento crítico, resolução de problemas, inteligência emocional e adaptabilidade em contextos específicos.

O fato é que, e isso vem acontecendo há três décadas, essencialmente não há novidades. A adoção generalizada da IA pode levar ao aumento da produtividade e eficiência, mas também pode exacerbar a desigualdade de renda se certos segmentos da população forem afetados desproporcionalmente pelo deslocamento dos empregos, além de ampliar concentração de renda e capital político e simbólico pelas empresas detentoras dos sistemas de IA (o que enfatizamos aqui, mas que já acontece no capitalismo de plataforma, daí a menção feita anteriormente as Big Techs e outras empresas do setor).

Qual o lugar para a utopia na segunda metade do século XXI

O utopismo baseado na racionalidade e na técnica, ficou para trás ainda no início do século XX, enterrado com a segunda guerra e as bombas de Hiroshima e Nagasaki. Curiosamente a destruição provocada pela Primeira Guerra (a guerra que acabaria com todas as guerras) e com as bombas nucleares (que seriam inevitavelmente semeadoras de paz) projetam o utopismo a partir do terror. Mesmo assim, os ideais de paz não se concretizam nem mesmo com a criação das Nações Unidas e depois com os sonhos de uma aldeia global, de modo que o utopismo baseado na paz entre os povos parece ainda distante. A Saúde Perfeita também não se sustentou como utopia duradoura, uma vez que não é universal o acesso à saúde. Com as *Big Techs* e o capitalismo de plataforma, a revolução provocada pela digitalização e, mais recentemente, pelo uso das inteligências artificiais parece mais ameaçadora do que utópica. Por fim, o colapso ambiental provocado pela ação humana no meio ambiente – de forma mais exacerbada do início da revolução industrial até aqui, o que é quase a crônica da técnica enquanto tragédia, como no mito de Prometeu – a essa altura não só parece inexorável, com extinção de biomas e espécies, esgotamento de recursos e mudanças climáticas, como coloca em risco a sobrevivência da espécie humana.

Diante de tantas possibilidades distópicas que topos resta para o sonho? Seria um futuro de conciliação dos seres humanos com as máquinas e com o meio ambiente ou a evasão definitiva para o espaço, como parecem apontar os investimentos feitos desde o início dos anos de 2020 pelos bilionários Jeff Bezos e Elon Musk? Há algo nesta fuga para o espaço que lembra a animação da Disney *Wall-E* em que os humanos deixam para trás um planeta terra arrasado pela devastação ambiental e saem num cruzeiro espacial sem destino e sem retorno. Temos enfatizado ao longo deste texto o papel das narrativas ficcionais em antecipar um futuro promissor ou tentar impedir catástrofes. Em específico, na ficção científica.

[...] a ciência e a técnica são condimentos ou elementos de fabricação para o relato: ponto de partida ou ponto de chegada entre os quais a narrativa tece sua teia com personagens e ações. Quaisquer que sejam as tonalidades diferentes – pessimismo ou otimismo, negro ou branco – e quaisquer que sejam os lugares – planetas, espaços interestelares, Lua ou Terra – os enredos são escritos de maneira analógica: eles recordam ao nosso espírito o que se passa ou poderia passar num tempo próximo ou distante. O condicional e a metáfora são obrigatórios ali (Sfez, 2000, p. 333).

À ficção científica caberia discutir o papel e a importância da técnica em diferentes períodos ou como ela se manifesta em termos de formações ideológicas. E o que criaria utopias e distopias é uso que se faz da técnica nas obras, já que, a princípio, a tecnologia tomada em si mesma é neutra. A fantasia, por sua vez, tem como efeito envolver o leitor num universo novo, seja ele verossímil ou inverossímil, além de funcionar como desafio intelectual oferecendo as diretrizes para o desenvolvimento técnico-científico da sociedade ou do grupo social a que se dirige.

Martins (2007, p. 16) afirma que também no utopismo a relação entre imaginação ficcional e contexto histórico é relevante. Esta característica se aplica, naturalmente, à distopia, uma vez que ela também semeia imaginários e os trabalha subterraneamente ao apontar a incongruência de determinadas ideologias ou projetos políticos. Sfez (2000, p. 29) sustenta que a utopia “é sempre um texto que subverte outros textos e semeia imaginários”, ignorando, para isso, quaisquer contradições e que “se consagra à totalidade de uma sociedade para criticá-la e mobilizá-la, para trabalhar

subterraneamente os imaginários”. As utopias ladeiam a ideologia dominante no momento em que se inscrevem (Ibidem, p. 105). Sfez menciona a ideologia dominante quando, na verdade, num período histórico várias formações ideológicas podem coexistir e serem dominantes em diferentes grupos sociais.

Sfez nos anos finais do século XX, dedicou-se a tentar identificar as utopias que poderiam emergir no século XX. De forma muito pragmática, o autor percebeu que as tecnologias na área da saúde, que começavam a permitir (nos anos de 1990) testes de DNA para mapeamento de doenças ou mastectomias preventivas antecipavam o que ele denominou de Saúde Perfeita. Para o autor:

O termo se aplica a este homem novo, que estaria além da nossa infeliz existência humana, que atingiria a imortalidade, que não precisa em nada de Deus, moral e metafísica. O mal estaria no corpo, seria tratado pela ciência, sem mediações políticas. Meu objetivo tornou-se então descrever os discursos e as práticas que novamente organizam o sentido, ou melhor, que o produzem, em forma de utopias científicas (Sfez, 2008).

Sem percebermos, essa utopia funda uma outra visão global da sociedade futura que não é necessariamente nem tecnológica nem ambientalista, embora passe por ambas. Trata-se da Grande Saúde, que tende a se impor como único projeto mundial. Talvez a utopia definitiva do século XXI seja a utopia da Grande Saúde, da imortalidade, sendo as questões tecnológicas, ambientais e mesmo a exploração espacial meras coadjuvantes da angústia existencial que nos atormenta. O próprio Sfez (2008) trata da tecnologia como narrativa “um discurso que existe para carregar a técnica, dar-lhe sustentação” apresentando um futuro glorioso ou carregando o homem “na direção do nada” (Ibidem), sendo as tecnologias informacionais potencialmente tão destrutivas quanto à bomba atômica.

Ora, temos aqui duas questões importantes para pensarmos no futuro das utopias e se ainda há lugar para elas. A primeira, é a percepção de Sfez de que as tecnologias informacionais podem ter um potencial de destruição equivalente ao da bomba atômica. A essa altura, e diante do impacto que as interfaces amigáveis das IA têm trazido desde 2022, não

podemos dizer se o autor estava exagerando ou não. Essa resposta cabe ao futuro e nos comprometemos ainda no início deste texto a não fazer um exercício simplista de futurologia. O fato é que projeções feitas pelo banco Goldman Sachs feitas em 2023 (Folha, 2023) indicam que as IA podem desempregar cerca de 300 milhões de trabalhadores num período de 10 anos, o que corresponde a cerca de dois terços dos empregos nos EUA e na Europa. Em paralelo, a expectativa é que, justamente pelo uso das IA o PIB global aumente em 10% no mesmo período. Esse cenário seria ideal e, portanto, utópico, se menos necessidade de trabalho humano e maior riqueza global fossem convertidos em qualidade de vida (a Grande Saúde também depende de tempo livre) e maior renda, o que não parece ser a expectativa já que as análises falam em desemprego e não rearranjos produtivos e de distribuição de renda, o que cabe integralmente na lógica do necrocapitalismo da qual Mbembe trata.

Cabe também questionar se os recursos naturais disponíveis no planeta Terra são capazes de suportar os níveis de exploração que se projetam. A distopia malthusiana que se preocupava com a capacidade da produção agrícola em dar de comer a populações sempre (e ainda crescentes) foi sobrepujada pelas tecnologias de mecanização do campo (não por acaso em países agroexportadores como o Brasil há uma defesa do “Agro é Tech”). Mas a questão que se apresenta no antropoceno - que por si não deixa de ser malthusiana, mas é bem maior e mais grave do que ela - é que, diante das mudanças climáticas, mudanças na temperatura e acidez dos oceanos, extinção de animais e insetos (necessários para a polinização e, portanto, produção de alimentos), a tecnologia hoje disponível pode não ser suficiente, não apenas para produzir alimentos, mas também para manter os seres humanos a salvo.

De todo modo, Malthus diria que há seres humanos demais. Neste sentido, Mbembe enfatiza que há na lógica da necropolítica corpos descartáveis, por extensão sociedades e cidades inteiras descartáveis. Isso aparece em ficções distópicas contemporâneas como as séries *3%* (2016) e *Mar da Tranquilidade* (2021) ou no filme *Interestellar* (2014), em que os escassos recursos disponíveis no planeta permanecem sendo mal distribuídos e, no caso dos dois últimos, tenta-se fugir para o espaço, tema que aparece também no já citado *Wall-E*.

Diante das possibilidades distópicas que a IA apresenta e em face das mudanças climáticas do antropoceno - e lembrando que o projeto Biosfera 2 foi fracassado sob vários aspectos, é necessário nos voltarmos para a “Biosfera 1”, a Terra - a utopia parece estar no espaço. Assim como em *Interestellar*, os super ricos voltam-se para a exploração comercial do espaço e a NASA em parceria com iniciativas privadas se prepara para organizar a primeira missão humana ao planeta (justamente os casos de Bezos e Musk ao qual nos referimos). Como em *Mar da Tranquilidade*, uma missão Indiana chegou à lua em 2023 em busca de vestígios de água, e Rússia, China e os EUA articulam-se em torno do que parece ser uma nova corrida espacial para criarem bases no satélite que sirvam tanto à exploração lunar (de água e minérios, por exemplo) quanto como plataforma para se chegar à Marte.

Há, neste caso um reencantamento com a técnica, a exploração ativa do espaço - novamente aparece como panaceia, por mais que distribuir riquezas, reduzir trabalho, reverter danos ambientais pareça mais viável e mais imediatamente alcançável. Mira-se a utopia, ao mais remoto e inatingível para manter sistemas de desigualdades que são necropolíticos. O fato de haver corpos descartáveis, permite que as utopias contemporâneas olhem para o espaço, enquanto milhares de pessoas não têm acesso ainda à água limpa, ou que incêndios e inundações cada vez mais frequentes destruam localidades inteiras. As questões relativas à AI e às mudanças climáticas aumentam desigualdades. A paz que a técnica prometia ainda no século XIX parece remota, e se há sensação de “paz”, esta é baseada no controle que a tecnologia nos impõe aos moldes do olhar do Big Brother de 1984 ou do Sabujo de *Fahrenheit 451* (que de fato já é utilizado por governos e empresas de segurança). Os jovens da Geração Z recém chegados à idade adulta, são pessimistas, evadem-se nas redes sociais ou ambos (Mckinsey & Company, 2023) e não se sabe como a geração seguinte a ela, cuja infância terá sida marcada pela pandemia da Covid-19 será. De modo simplista, há três utopias possíveis e não excludentes para o século XXI: a convivência pacífica entre as AI e seres humanos, a recuperação dos ecossistemas terrestres e a exploração espacial. Nenhuma delas, contudo parece estar sendo levada a sério ou sendo implementada no momento o que deixa os sonhos do século XXI em suspenso.

Referências

- ASSOCIATED PRESS. **Exxon Mobil, empresa multinacional de petróleo, previu o aquecimento global em 1970**. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/meio-ambiente/noticia/2023/01/12/exxon-mobil-empresa-multinacional-de-petroleo-previu-o-aquecimento-global-em-1970.ghtml>. Acesso em: 14 set. 2023.
- BARRETO, Pedro. Rio-92: Mundo desperta para o meio ambiente. **Revista Desafios do Desenvolvimento**. 2009. Ano 7. Edição 56. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2303:catid=28&Itemid. Acesso em 14 set. 2023.
- BARROS, J. D. Metropolis: A Distopia Urbana do cinema expressionista alemão e sua influência nos filmes de ficção científica. **Animus**. Revista Interamericana de Comunicação Midiática, [S. l.], v. 15, n. 30, 2016. DOI: 10.5902/2175497715918. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/15918>. Acesso em: 14 ago. 2023.
- CLAEYS, Gregory. **Dystopia: A Natural History**. A study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions. Oxford: Oxford University Press, 2017, 556 p.
- DICIONÁRIO DIGITAL INSÓLITO FICCIONAL. **Distopia**. Disponível em: <https://www.insolitificcional.uerj.br/distopia/>. Acesso em 14 set. 2023.
- FIGUEIREDO, Carolina. **Admirável comunicação nova: um estudo sobre a comunicação nas distopias literárias**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2011.
- FOX, W. **Sociotechnical System Principles and Guidelines: Past and Present**. 1995. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0021886395311009>>. Acesso em 24 jul. 2023.
- HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. São Paulo: Abril, 1981.
- KÖSTER, Patricia. **Dystopia: An Eighteenth Century Appearance**. In: Notes & Queries. Oxford, v. 30.1, n. 228, p. 65-66, 1983.
- MCKINSEY & COMPANY. **Mind the gap**. Disponível em: <https://www.mckinsey.com/~media/mckinsey/email/genz/2023/03/2023-03-07b.html>. Acesso em 14 set. 2023.
- ORACLE. **O que é a IA**. s.d. Disponível em: <<https://www.oracle.com/br/artificial-intelligence/what-is-ai/>>. Acesso em 24 jul. 2023.
- PARLAMENTO EUROPEU. **O que é a inteligência artificial e como funciona?** 2020. <[- 171 -](https://www.europarl.europa.eu/news/pt/headlines/society/20200827STO85804/o-que-e-a-inteligencia-artificial-e-como-funciona#:~:text=A%20intelig%C3%Aancia%20artificial%20(IA)%20%C3%A9,o%20planeamento%20e%20a%20criatividade.>>. Acesso em 24 jul. 2023.</p><p>SFEZ, Lucien. Lucien Sfez e a tecnologia vista como narrativa. [Entrevista concedida a] Álvaro Nunes</p></div><div data-bbox=)

Larangeira. Dossiê IX - Seminário Internacional da Comunicação. 2008. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4081/3090>. Acesso em 14 set. 2023.

STRAUSS, Delphine. **IA generativa pode substituir 300 milhões de trabalhadores, projeta banco.** 27 mar. 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2023/03/ia-generativa-pode-substituir-300-milhoes-de-trabalhadores-projeta-banco.shtml>. Acesso em 14 set. 2023.

WELLS, H.G. **Wanted: Professors of Foresight!** Futures. Research Quarterly. Disponível em: https://foresightinternational.com.au/wp-content/uploads/2015/09/Wells_Wanted_Profs_of_Fsight_1932.pdf . Acesso em 14 set. 2023. Lit quiam iumet offici doluptur apiet qui cus, coria nus dolorrym et eossit volorpo reperfere ribusaes conet harciatur?

Etur, sitis atur rerro dolupti ossit, aborro volorro dolento di dolesti tem enihilita doluptatum simi, cus.

Facerovide nihitiu nderferum, quo esequi voluptis non nam que et harit hil id ma int eosa voloratem imilluptam vitiare nimus.

Repro conemposam, sum aspicit empedis auditin ullande stiatum as re si nossimillaut et ut auditatur simustint ut audis coreped maximus porro coreptissit repeditem cumquuntur sam, totatio rehenec tionseque estist as quis verrum eium sit doluptus mil mo dolesse quidus.

Utatibus eaqui iduntis autecte nditae. Consedi tionsequo cullaut lab idist, il iur, ut ut officie nduciam eiumeni sitatur sum res aut que et aut as eos il mollabo. To tem faces ma quiaes suntio magnam ut volorest venis arum qui oditat laborest, net del inctatureri omnisit atusdae suntur, quo qui consequi non cum quataquid est minctota sequidicabor si doloritaspis pereper oreribusdae vit ab ipsam, culpa qui ducipsa non necabor atibus eium sitatium de illiquo corrovitae mos debet, nimuscipsam inuste eos eturibus entibus aut est et pro te vollutem quasi commodi geniant utesedi cum as intium re lam quossequam ex etust, que enim iliqui dolorem. Untur, il id que vollent.

Entrevistas utópicas: Vinícius Neves Mariano

Elton Luiz Aliandro Furlanetto

“O burburinho alegre embriagava qualquer um de esperanças. Estavam todos convencidos de que o jogo seria uma formalidade: o título era uma flor que certamente desabrocharia depois dos noventa minutos, desnecessariamente, obrigatórios.”
Vinícius Neves Mariano, Empate.

Em 21 de setembro de 2023, durante as atividades da terceira edição do evento **Movências Interdisciplinares da Utopia: Minuto 3**, na mesa redonda 1, cujo título era “Distopismos Contemporâneos”, pude conversar, remotamente, com André Cabral de Almeida Cardoso, professor da Universidade Federal Fluminense, Natália López, professora da Universidad Diego Portales, no Chile, e com Vinícius Neves Mariano, escritor, roteirista e produtor audiovisual. A partir dessa nossa conversa, que ficou registrada no canal do Youtube do Literatura e Utopia¹, e por sugestão do meu colega do grupo de pesquisa e coordenador geral do Minuto 3, Evanir Pavloski, decidimos expandir a conversa com Vinícius por meio das perguntas e respostas que compõem a entrevista a seguir. Na live, conversamos sobre sua obra, o uso da linguagem, a relevância do tempo, das ambientações, a questão do etarismo e o descaso social com os idosos, e o modelo de vilania nas distopias, adiantando vários dos assuntos nos quais buscarei um aprofundamento.

Ao acessar sua biografia, descobrimos que Vinícius é natural da cidade de Alfenas, Minas Gerais. Tendo sempre se dedicado à escrita, em várias de suas possibilidades, formou-se primeiramente em Publicidade, e trabalhou por anos como redator. Com uma pós-graduação em roteiro para cinema e televisão, decidiu migrar para o entretenimento e já atuou

1. O vídeo pode ser acessado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=xVn2wecH2Es&t=4024s>

atuou em salas de roteiro, liderando times criativos dentro de produtoras e também como consultor de formatos e roteiro. Paralelo ao trabalho no audiovisual, Vinícius segue escrevendo literatura. *Empate*, publicado em 2015, e reeditado em 2018, e *Velhos demais para morrer*, vencedor do Prêmio Malê de Literatura em 2019, lançado em 2020 e finalista do Prêmio Jabuti de Literatura 2021, são seus primeiros romances.

Velhos demais para morrer, explica a sinopse retirada do site da editora, aponta para um cenário no qual “os idosos se tornam a maioria da população, o mundo entra em colapso econômico e uma crise social se instaura. Enquanto jovens recorrem a tratamentos anti-idade cada vez mais avançados, velhos são jogados à margem da sociedade. É nesse lugar que três personagens de diferentes idades se perguntam sobre qual o sentido de envelhecer em um mundo que despreza a velhice.” (Velhos, s.d., n.p) Esses personagens são Daren, Perdigueiro e Piedade. De acordo com Maria Elisa Nascimento,

“[c]omo cabe à velhice o papel de dissolução da vida, encarar rostos enrugados pode ser desesperador. No entanto, o livro acentua a finitude como parte essencial da existência humana. É ela que torna cada vida única e que traz a necessidade de aproveitamento. Se tudo há de ter um fim, é melhor se agarrar a todas as experiências com urgência e presença, antes que acabe. O livro é um encontro com a morte, mas para isso, explora a vida. No mais, a obra também retoma o valor da memória para a construção da identidade pessoal e social e pontua o poder que há em analisar o passado para estruturar o presente e planejar o futuro” (Nascimento, 2021).

Nossa entrevista aconteceu por meio de uma troca de mensagens eletrônicas entre dezembro de 2023 e março de 2024. Houve uma primeira rodada de perguntas, respondidas por escrito, e depois, uma nova rodada de perguntas para maiores informações, que foram respondidas por meio de áudios, posteriormente transcritos e organizados.

Elton Furlanetto: *Conte para a gente como foi a sua formação como leitor. O que você gostava de ler na juventude e como os livros chegavam a você?*

Vinícius Neves Mariano: Tive a sorte de nascer em uma família que lê muito. Meus pais leem muito, minha irmã mais velha lê muito, meu avô lia muito. Os livros sempre estiveram presentes em casa e, desde criança, sempre testemunhei o hábito da leitura. Ainda assim, aquela obrigação de ler livros difíceis na escola, com os quais é difícil um adolescente se relacionar, me afastou um pouco da leitura. O hábito só nasceu quando eu tinha treze, quatorze anos, com livros de fantasia e aventura.

EF: *E quais foram os livros de aventura e fantasia que te trouxeram de volta para a leitura? Lembra dos títulos ou autorias?*

VNM: Os livros que me despertaram para o prazer da leitura foram os livros da coleção *Vaga-Lume*, foram os livros do *Harry Potter*. Eu lembro que eu li *Harry Potter* logo quando foi lançado, meu pai me deu de presente, e aí os livros saíam de tempos em tempos, cada um ou dois anos. E enquanto não vinha a continuação do *Harry Potter*, eu comecei a ler muito, outros livros de aventura. Lembro de um autor que se chamava Clive Cussler, que criou uma série de aventura, uma espécie de Indiana Jones, e eu lia coletivamente com os meus amigos da escola, livros de aventura e ação. O despertar para leitura como prazer foi com esse tipo de livro de fantasia e de aventura.

EF: *Como você começou a escrever? Quais foram os principais obstáculos que se impuseram a você e quais foram as estratégias que você usou para superá-los?*

VNM: Desde que me lembro, escrevo. Escrever era um jeito de brincar, de me acalmar, de me expressar, de me entender. Escrevia na infância e na adolescência, poemas, histórias, cartas, coisas que queria contar para os meus pais. Particpei de concursos, tentava escrever livrinhos. Mas ser escritor não era uma opção viável. Ser escritor não era, naquele momento, uma possibilidade real para mim e para minha família. Então, quando chegou o momento de escolher uma carreira, para prestar o vestibular, a escolha foi motivada pela seguinte questão: “em que profissão eu posso escrever o dia inteiro e ainda ganhar dinheiro?”. Até porque, até há pouco tempo, não existia no Brasil nem formação em Escrita. Foi assim que escolhi Publicidade. Saí de casa, deixei minha cidade, para me formar em

uma profissão em que eu pudesse escrever o dia inteiro — hoje entendo que era um Plano B para a Escrita. Me formei, trabalhei muito, mas depois de alguns anos, percebi que não era aquilo. Então, mais uma vez, eu fui atrás de uma profissão em que eu poderia escrever o dia inteiro (mas escrever não anúncios, e sim histórias) e ainda ganhar dinheiro. Aí fui estudar Roteiro de Cinema e Televisão. Olhando para trás, hoje vejo que era um Plano C para a Escrita. Mas um plano que eu gosto — hoje tenho muito mais tempo no Audiovisual do que o tempo que fiquei na Publicidade. Mas não é um mercado nem um pouco fácil. E nos meus anos iniciais nele, encontrava muita porta fechada. E em um desses momentos em que quase nada dava certo, eu pensei: “Quer saber? Vou pegar uma dessas histórias que quero contar e escrever um livro.” Foi assim que nasceu o *Empate*, em 2015. Anos depois, fiz a mesma coisa para escrever o *Velhos demais para morrer*: trabalhei para juntar dinheiro, pedi demissão e me concentrei em escrever. O terceiro livro, *A pele em flor*, que sai em janeiro de 2025 pela Alfaguara, me exigiu um equilíbrio mais delicado e disciplinado entre essas duas vidas: a da Escrita e a da Produção Audiovisual. Então, para responder objetivamente sua pergunta, acho que a maior dificuldade foi assumir a Escrita como algo para além daquela minha necessidade íntima, assumi-la como profissão — uma profissão que, por si só, traz uma série de dificuldades. E a forma como fui lidando com isso foi com planejamento, disciplina e, principalmente, coragem.

EF: *Como você vê a relação do mercado brasileiro, na figura das editoras, em relação a quem está começando na escrita? Qual é a melhor estratégia para se inserir nas editoras? Por exemplo, esse projeto atual, você chegou a apresentar em outros lugares antes de assinar com a Alfaguara?*

VNM: Não me sinto muito confortável para responder essa pergunta em termos plurais, porque posso responder apenas por mim e pela minha trajetória. Meu primeiro livro, [*Empate*], foi lançado por uma editora independente que estava começando, e o processo foi, para dizer o mínimo, chocante e horrível. A edição foi mal feita, a distribuição e vendas não tiveram controle. Tive que brigar para ter os meus direitos, para que os direitos patrimoniais voltassem para mim depois de um tempo, então foi horrível. Já o segundo livro, *Velhos demais para morrer*, apresentei para muita gente,

eu mandei para muitas editoras, muitas mesmo, e as poucas que responderam foram muito sinceras, muito simpáticas, mas diziam que não, que estavam procurando um livro de pessoas mais renomadas. Daí a editora Malê, que era uma editora que eu sempre admirei, que eu sempre namorava, lançou um concurso. Eu venci o concurso e a relação com a Malê, que é também uma editora independente, foi o oposto da primeira. Foi incrível! Então, o exemplo positivo que eu tive como escritor iniciante foi o da Malê. Por isso que eu falei que não me sinto confortável em responder de modo geral, porque eu tive até agora dois exemplos: um foi horrível com uma editora independente e outro, com uma editora independente também, foi maravilhoso. A Malê é super parceira, super atenciosa, e super cuidadosa. Eles trabalham o seu livro muito bem, então o *Velhos* com a Malê foi inscrito em muita coisa, ganhou o edital da Prefeitura, enfim, é muito legal trabalhar com a Malê. Mesmo esse o terceiro livro, que vai sair em janeiro de 2025, foi um processo completamente diferente. Eu tinha escrito um livro novo e fui pedir algumas leituras de colegas. Um desses amigos mandou para a Companhia das Letras, onde eu não tinha acesso nenhum. Ele mandou e o livro foi lido pelo pessoal da Companhia e essa relação com eles é algo que está começando, mas percebo que é muito diferente das minhas primeira e da segunda experiências, algo novo que eu ainda estou experimentando, por isso não consigo te dar essa visão tão cosmológica do mercado editorial brasileiro.

EF: *O que você pode nos contar sobre Nenhum futuro próximo?. Como foi escrever dentro de uma plataforma que não é tão direcionada para a escrita [Instagram]²? Como foi o trabalho em parceria com o Thiago Miranda? E como as narrativas incorporam questões de utopismos ou distopismos?*

VNM: *Nenhum Futuro Próximo* nasceu como um exercício de escrita e também como uma tentativa de organizar todos os sentimentos confusos trazidos pela vivência da pandemia. Eu comecei a ler muito sobre a Covid, a assistir tudo quanto era notícia, para tentar entender o que estava acontecendo e lidar com meus medos e ansiedades naquele momento tão duro. Comecei a notar que um comportamento se tornou muito comum naquele

2. É possível acessar gratuitamente a obra em questão no seguinte perfil da rede social: <https://www.instagram.com/nenhumfuturoproximo/>

le momento: muita gente passou a prever catástrofes e também benesses para tudo. Eram os “Nostradamus” da Pandemia. Aí decidi escrever ironizando, questionando e relativizando essas previsões. Quando entendi que tinha uma ideia ali, convidei o Thiago para ilustrar e participar do projeto. Ele é maravilhoso. É um designer e ilustrador muito único.

EF: *De onde você acha que veio essa ideia de prever catástrofes e benesses na época da pandemia? De onde você acha que vem essa nossa necessidade de prever ou conhecer o futuro?*

VNM: Acho que é uma necessidade de se entender, a mesma necessidade da minha de escrita, de se entender, de questionar, de entender o que está acontecendo ao redor ao se questionar. A pandemia foi uma situação muito traumática, acho que a gente ainda vai entender tudo que a pandemia causou, além do óbvio: das mortes, do sofrimento. Mas acho que ainda tem muita coisa para ser entendida da pandemia, muita coisa que vai ficar marcada por quem passou por ela e a necessidade vem disso. Até hoje, mesmo a gente tendo passado pela pandemia, parece muito difícil imaginar que o mundo vai parar se alguém falar assim: “Olha, Vinícius, o mundo vai parar. Ninguém vai sair na rua, vai ter que ficar todo mundo trancado em casa, só os serviços básicos vão estar disponíveis, ainda que as pessoas estejam se arriscando para oferecer.” Eu vou falar: “Não, isso não existe!” Portanto, ainda é muito difícil entender a pandemia. Então, tal necessidade — eu não diria nem que é de prever catástrofes ou benesses ou de conhecer o futuro —, mas de buscar informações, buscar respostas para o que a gente não conhece, parte desses questionamentos.

EF: *Como é o seu processo de escrita? Uma vez que você compilou notas suficientes, é difícil começar? Como você se move da pesquisa para a escrita?*

VNM: Eu sou bastante organizado e disciplinado. Gosto de planejar e de ter rotina. Sem isso, não dou conta de escrever. Começo o processo quando encontro um questionamento que me motiva, seja no mundo ou em mim. Escrevo para questionar, para me questionar, para questionar algum aspecto. É sobre esse questionamento que crio uma ideia e, com ela, tento escrever um primeiro esboço. Coisa rápida, curta, só para sentir se a terra

é boa, se o solo é fértil. Se é, abro esse esboço um pouco mais e tento identificar os espaços que preciso de pesquisa e vou pesquisar, ao mesmo tempo em que vou tentando estruturar essa história. Quando sento para escrever, escrever mesmo, já tenho boa parte da pesquisa e um planejamento estrutural bem avançado. (O que não significa muito — porque quando a escrita começa, ela faz suas exigências.)

EF: *Em seu trabalho, Empate [2015 com reedição em 2018], você escreve um romance histórico. Por que você quis falar sobre o passado e como foi sua pesquisa e escrita? Parece existir um sutil elemento do fantástico na queda, e no diálogo que se desenvolve a partir dela. O que você pode comentar a esse respeito?*

VNM: Assim como o Aureliano e o Monarco são arremessados para o poço do Maracanã, o *Empate* é quem me arremessa para a Escrita. Ele é uma costura de histórias que cresci ouvindo na minha família. O tempo na literatura é sempre ludibrioso. O romance se passa no passado, *Velhos* no futuro, e os dois falam sobre o presente. O *Empate* fala de um homem que, depois de uma tragédia, passa a ser motivado pela dor — e isso não tem tempo. Mas sim, ele se passa em 1950, no Rio de Janeiro, e também em 1944/45 na Itália, durante a Segunda Guerra Mundial. A pesquisa para ele foi mais objetiva. Era fácil saber o que eu queria e, também, mais fácil encontrar. Por exemplo: qual era a marca de cigarro que os soldados brasileiros fumavam na Itália e qual a marca fumavam no Rio, cinco anos depois? A pesquisa foi intensa, mas mais simples. Consegui encontrar tanto os detalhes de composição narrativa quanto os detalhes banais, mas que dão veracidade.

EF: *Você poderia elaborar mais sobre essa necessidade do escritor de falar sobre o presente? Por que você acha que existem essas mediações que projetam o presente para frente ou para trás?*

VNM: Acho que é muito parecido com o que a gente falou anteriormente. Evito falar muito em termos gerais, de escritores ou de literatura, eu vou falar por mim. A minha necessidade é uma necessidade do questionamento e da compreensão, eu escrevo para questionar ou me questionar e questionar o que eu estou vendo, o que está se passando ao meu redor,

e é essa necessidade que faz a gente fazer essas projeções em busca de respostas. Quando eu vou para o passado buscar uma resposta é porque talvez a resposta esteja lá, é para onde o meu questionamento me levou. É muito natural escapar para um futuro imaginado, porque estou buscando respostas que não estou encontrando no agora. É uma questão exploratória: eu me questionei e eu estou explorando o mundo em busca dessa resposta, de algo que consiga responder esse meu questionamento. Tal questionamento é sempre presente: o tempo em que a gente vive, o tempo que a gente compartilha com outras pessoas, é sempre presente. O momento em que a gente fala já não é o momento que eu vou me lembrar de ter falado, e nem o momento que você vai se lembrar de ter perguntado, porque aí já vai ter passado pelo filtro da nossa memória, já vai ser outra coisa. Compartilhado mesmo é só o nosso presente, então acho que os questionamentos vêm do presente, e as respostas, Independentemente de onde elas estão, passado ou futuro, continuam sendo respostas para o presente.

EF: Como você lida com os bloqueios de escrita? A procrastinação e a ansiedade são frequentes? Como você lida com elas?

VNM: Não acredito muito nisso de bloqueios e brancos, não, viu? Para mim a escrita é planejamento e rotina; muito pouco ou nada tem a ver com inspiração. Já a procrastinação, a meu ver, tem a ver com foco. Se eu sei o que quero, e como quero, e pra quando quero, e principalmente, o porquê quero, não tem procrastinação. A ansiedade, sim, me incomoda. Principalmente porque não consigo dedicar o tempo que gostaria à escrita, por causa do trabalho. Então sempre bate a ansiedade de que “poderia estar escrevendo”, “poderia estar lendo”, “poderia estar estudando”, todas as vezes que estou em uma reunião meio inútil, ou num projeto desinteressante etc. Mas a escrita vem me ensinando que tudo tem seu tempo.

EF: Quais estratégias você sugere, ou que usa, para lidar com essa ansiedade de não se dedicar tanto quanto poderia à escrita?

VNM: Eu adoraria saber essa resposta porque realmente dá muita ansiedade não poder se dedicar integralmente à escrita: tanta coisa para escrever, tanta coisa que vem à mente, o tempo todo vários questionamentos,

tanto desejo de explorar, mas eu não sei essa resposta. Essa resposta para mim passa pela rotina — rotina e disciplina. Como eu tenho pouco tempo, bem menos tempo do que eu gostaria para escrever, preciso ter uma rotina muito estabelecida e ser muito disciplinado. E é isso que me acalma, saber que todos os dias eu acordo mais cedo e consigo escrever uma ou duas horas, eu vou fazer isso todos os dias e esse processo é o que me deixa menos ansioso. Não estou conseguindo escrever o tanto que eu gostaria, mas eu estou constantemente escrevendo o quanto eu posso: é isso que me deixa menos ansioso.

EF: *Em Velhos demais para morrer, você constrói uma distopia ligada aos aspectos mais etaristas da nossa sociedade. Como foi seu processo de criação, reflexão sobre o assunto e o que você pode nos contar sobre a recepção do romance?*

VNM: *Velhos* nasceu de um questionamento muito forte. É fácil perceber o modo como, em geral, nossa sociedade trata a velhice e o envelhecimento. E isso me chama atenção há bastante tempo. Um dia passei em frente à uma clínica de estética que tinha um banner com uma foto de três mulheres: filha, mãe e avó; todas elas, porém, tinham o mesmo corpo. Nesse dia eu senti o estalo, a faísca de escrever sobre isso. Fui reunindo meus incômodos, meus questionamentos, minhas percepções e elaborando uma tese: nesse mundo em que vivemos, é proibido envelhecer. Comecei a ler muito sobre o assunto, sobre reformas da previdência pelo mundo, sobre suicídio de idosos, sobre as diferenças da velhice no Ocidente, na Ásia e na África etc. E claro, fui percebendo os detalhes da vida das pessoas, mais velhas e mais novas, que me cercavam. E aí as histórias começaram a me ocorrer. O mais difícil foi compreender a conexão entre elas — mas percebi que a resposta era o livro quem ia me dar. *Velhos* foi muito bem recebido. E foi lançado no início da Pandemia, quando o governo de então e grupos da sociedade menosprezavam a morte de idosos e colocavam a produção econômica acima da vida, o que é a base da distopia apresentada no romance. Isso fez com que o livro tivesse boa reverberação. Foram muitos campos de pesquisa. Já sobre o gênero, a chave foi descobrir como eu contaria a história que eu queria contar; então, quando eu cheguei na gênero distopia, eu li e reli muitos livros clássicos de distopia: *O martelo de Deus* [de Arthur C. Clarke], 1984 [de George Orwell], *Admirável Mundo*

Novo [, de Aldous Huxley], *O homem do castelo alto* [, de Phillip K. Dick], enfim, muitos livros clássicos – e encontrei meu modo de contar. Também tentei procurar umas distopias mais recentes, mas eu não queria cair nessa distopia que chamam de *Young Adult*, para jovens adultos, comum nos últimos anos. Então, realmente foquei mais nas clássicas e pesquisei muita coisa mesmo sobre a questão do etarismo no Brasil e no mundo, notícias no Brasil em outros países do mundo, notícias sobre a previdência no Brasil e nos outros países, notícias sobre o suicídio coletivo de idosos no Chile quando mudaram as regras da previdência. Depois, passei a pesquisar muito sobre tendências de arquitetura para o futuro, e muito sobre lugares abandonados, símbolos do capitalismo decadente: shoppings, centros comerciais, etc. Enfim, foram muitos caminhos de pesquisa mesmo. Mas ainda havia outra questão: quando eu passei a ler e reler distopias, fui percebendo que havia uma estrutura, tanto nas distopias mais clássicas quanto nas distopias mais recentes, um “modelo de vilania” que é quase sempre inspirado no nazismo. Então, sempre tem um líder, ou um grupo de líderes, que cria e estabelece aquele universo com aquelas regras. São regras que vão oprimir determinado grupo. Daí, nasce um grupo como resistência, um grupo rebelde, vamos dizer assim, o que cria uma estrutura bem comum não só nas distopias, mas também na ficção científica. Eu não queria isso: queria um mal que não tivesse um rosto e a minha inspiração para isso foi a questão racial. O racismo europeu é um mal para o qual não adiantaria um grupo rebelde eliminar uma pessoa, que esse mal estaria resolvido. Trata-se do mal que precisa de outras estratégias para serem combatidas. Tive que estudar muito essa história do racismo, como ele começa com a Igreja Católica autorizando a busca e escravização de pessoas na África, autorizando as atitudes de Portugal, e como se configura alguma forma de resistência a esse processo. Aqui na América Latina isso se dá principalmente por meio dos quilombos. Então, a comunidade do livro é um quilombo, pelas descrições dá para entender que ela é um quilombo, até mesmo na forma como as tarefas são distribuídas, na forma como se defendem. Portanto foi um caminho de pesquisa bem bacana também.

EF: *Você toparia participar de um projeto que se dispusesse a transformar Velhos demais em uma série audiovisual? Você vê potenciais na obra para tão adaptação?*

VNM: Certamente. Mas não como autor. O que eu gostaria de escrever sobre essa história já está escrito. Mas adoraria ver Daren, Perdigueiro e Piedade fora do papel.

EF: *Quais são as obras e autorias do campo da distopia que você tem como modelos ou inspiradores? Você acredita que o Brasil tem potencial como produtor e consumidor desses gêneros?*

VNM: São muitas. Impossível listar. Desde as clássicas, como *Admirável Mundo Novo*, *Neuromancer* [, de William Gibson,] e *1984*, até as mais recentes, como *O conta da Aia* [, de Margaret Atwood]. E sim, o Brasil produz e consome muito este gênero. Exemplos recentes são *A Extinção das Abelhas* [, de Natália Borges Polessó], *Corpos Secos* [, escrito a oito mãos por Marcelo Ferroni, Samir Machado de Machado, Luisa Geisler e Natália Borges Polessó], e *Tupinilândia* [, de Samir Machado de Machado].

EF: *Como a vitória no Prêmio Malê de Literatura e a indicação para o Jabuti impactaram sua relação com a escrita?*

VNM: Certamente, impactaram na percepção da escrita como um caminho possível. Se lá com 17 anos eu precisei escolher um Plano B e, anos mais tarde, um Plano C ao desejo e à necessidade de escrever, os prêmios mostraram que a possibilidade de escrever é viável. Ao mesmo tempo, também mostraram que todas as escolhas até aqui foram acertadas. Basta seguir.

EF: *Que obras e autorias têm se destacado nas suas leituras atuais?*

VNM: Apesar de, vira e mexe, voltar para os livros clássicos, gosto muito de literatura brasileira contemporânea. Sou apaixonado pelos livros da Eliana Alves Cruz, Jeferson Tenório, Conceição Evaristo, Itamar Viera Júnior. Recentemente terminei *Mata Doce*, da Luciany Aparecida, e adorei. Quando não estou lendo literatura brasileira contemporânea, gosto muito de gêneros. Neste momento estou lendo Shirley Jackson, *A loteria e outros contos*.

EF: *Você disse que vira e mexe volta para os clássicos. Quais são as obras e autorias que estão sempre no seu horizonte?*

VNM: Sobre os clássicos que eu sempre volto, Machado de Assis é um autor que eu sempre leio. Volto a ele, não necessariamente ao mesmo livro dele. Mas sempre retomo os seus contos e gosto muito mesmo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. É algo que eu já reli algumas vezes, mas acho que os contos têm um lugar especial para o qual sempre tendo a voltar. *O velho e o mar* [de Ernest Hemingway,] é um livro que eu sempre leio, é um lugar para o qual eu sempre tento voltar. Shirley Jackson, já citada, e gosto muito do [Charles] Dickens também. Enfim, são muitos livros clássicos. Gosto muito de descobrir clássicos também. Voltar para ler coisas que eu nunca li, entender porque aquele livro é considerado um clássico. Tenho o hábito de reler alguns, mas eu gosto muito desse caminho de descobrir clássicos.

EF: *Além da sua carreira literária, você também tem participação em muitos projetos audiovisuais. Quais tipos de projetos lhe são mais relevantes e como você equilibra o tempo entre os diversos tipos de criação?*

VNM: É um equilíbrio muito difícil e, na maior parte das vezes, a Literatura acaba sendo soterrada no dia a dia do Audiovisual. Enquanto a questão não é resolvida, eu gosto muito de trabalhar com entretenimento. Nesse campo, minhas duas paixões são *reality shows* e filmes de gênero (comédia-romântica, ação, ficção científica, etc). Trabalho produzindo *reality shows* e adoro, tanto fazer quanto consumir. Claro que, dentro do universo do reality, existem muitos gêneros e tenho meus preferidos, como programas de reforma, de sobrevivência e de comédia.

EF: *Você tem bastante experiência e interesse por reality shows. Ele é um gênero um tanto tardio, ganhando força a partir dos anos 1990. O que você acha que atrai tanto a atenção das pessoas para programas desse gênero?*

VNM: O *reality* atrai tanto a atenção porque muitas vezes funciona como um espelho muito contemporâneo da sociedade. Ele nunca está à frente da sociedade, sempre está um pouquinho atrás ou, no máximo, junto com a

sociedade. Então, é uma identificação muito rápida. Porque o *reality*, além de refletir a sociedade, consegue te colocar muito facilmente no papel de outra pessoa, muito rapidamente você se coloca naquela situação, e se pergunta “e se fosse eu?”, “e se fosse minha família?”.

EF: *Quais são seus projetos futuros? Quais trabalhos você gostaria de criar e em quais projetos gostaria de participar?*

VNM: Em novembro de 2023, assinei meu novo livro com a Alfaguara, do grupo Companhia das Letras. Neste momento, estamos trabalhando na edição do texto. O livro deve ser lançado no segundo semestre de 2024. É um livro de contos e se chamará *A pele em flor*. Este é o meu foco, no momento. É o meu primeiro livro de contos. Acho que o título é bastante revelador sobre o que são os contos, porque a pele em flor é o inverso de à flor da pele. Uma vez que estar à flor da pele é tudo que está sensível, que está inflamado, a ponto de explodir, a pele em flor, ao contrário, é a florada dessa pele, é essa pele florando, que é como a gente diz em Minas, quando o cafezal está em flor. Então é a *pele* em flor. São contos de consciência racial, talvez uma tomada de consciência racial, nesse tom de florada, não em um tom mais aguerrido, mais agressivo. É menos violento, mais sensível como uma florada, mais lenta e mais profunda, mais no seu tempo, acho que vai por aí.

Referências

FURLANETTO, Elton Luiz Aliandro; MARIANO, Vinícius Neves; CARDOSO, André Cabral de Almeida; LÓPEZ, Natália. “MINUTO 3: Mesa Redonda 1 - Distopismos contemporâneos”. 2023. Vídeo online. Canal Literatura e Utopia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xVn2wecH2Es&t=4085s>. Acesso em: 5 abr. 2024.

NASCIMENTO, Maria Elisa. Velhos Demais Para Morrer: Distopia de Vinícius Neves Mariano desmistifica a passagem do tempo. **Plataforma Medium**. 2021. Disponível em: <https://medium.com/revista-subjetiva/velhos-demais-para-morrer-c93af0843a67>. Acesso em: 5 abr. 2024.

VELHOS DEMAIS PARA MORRER. Editora Malê. Site. s/d. Disponível em: <https://www.editoramale.com.br/product-page/velhos-demais-para-morrer>. Acesso em: 5 abr. 2024.

André Cabral de Almeida Cardoso

Doutor em Literatura Comparada pela New York University (2009) e mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1997). É professor associado de Literaturas em Língua Inglesa da Universidade Federal Fluminense, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2. É membro dos grupos de pesquisa (CNPq) “Interferências: Literatura, Arte e Ciência”, “Estudos do Gótico”, “Escritos Suspeitos” e “Distopia e Contemporaneidade”, no qual atua como líder, assim como do GT da ANPOLL “Vertentes do Insólito Ficcional”. Organizou, juntamente com Pedro Sasse, a coletânea de ensaios *Distopia e monstruosidade* (Dialogarts, 2020), e, juntamente com Claudete Daflon e Pedro Sasse, o livro *Epidemias: literatura, história e cultura* (Makunaima, 2021). Seus interesses de pesquisa são as relações entre o gótico, a ficção distópica e narrativas apocalípticas.

e-mail: andrecac@id.uff.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5596-2157>

Carolina Figueiredo

Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco e Mestre em Sociologia pela mesma universidade. Fez doutorado-sanduíche na Carl von Ossietzky University of Oldenburg. É professora do Departamento de Comunicação Social e membro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco, onde leciona disciplinas relacionadas à redação para mídias e mídias digitais. Entre 2017 e 2018 foi fellow do Center for Advanced Internet Studies (CAIS), centro com o qual contribui como avaliadora de projetos. É autora do livro *Admirável Comunicação Nova: Um estudo sobre a comunicação nas distopias literárias*. Realiza pesquisas sobre comunicação, distopias, ambientes virtuais e inteligências artificiais.

Elton Luiz Aliandro Furlanetto

Professor do curso de Letras Português-Inglês (UFMS/Campo Grande), doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (USP) e tradutor do romance *Uma mulher no limiar do Tempo*, de Marge Piercy (Editora Minna, 2023). Trabalhou na organização do livro *Utopias, distopias e outras topografias do pensamento crítico* (Editora UFMS, 2024). Integra os grupos de pesquisa *Literatura & Utopia* (UFAL), *Observatório do Futuro* (PUC/SP) e *GREAT - Grupo de Estudos da Adaptação e Tradução* (USP).

Evanir Pavloski

Doutor em Estudos literários pela Universidade Federal do Paraná. É professor associado na Universidade Estadual de Ponta Grossa, na qual ministra disciplinas nos cursos de Letras e na pós-graduação em Estudos da Linguagem. Conduz pesquisas nas áreas de Literatura e utopia, Teorias da leitura e O fantástico na literatura. É autor dos livros *1984 – A distopia do indivíduo sob controle* e *Admirável Mundo Novo e A ilha de Aldous Huxley – entre o pesadelo e o idílio utópico*.

Felipe Benicio

Professor do curso de Letras-Inglês (FALE/UFAL), doutor em Estudos Literários (PPGLL/UFAL) e escritor, autor do livro *do Caos &* (Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2018). Trabalhou na edição e tradução de *Distopia: fragmentos de um céu límpido* (Edufal, 2016), de Tom Moylan, e na organização dos livros *Trânsitos utópicos* (Edufal, 2019) e *Utopias, distopias e outras topografias do pensamento crítico* (Editora UFMS, 2024). Integra o grupo de pesquisa *Literatura & Utopia* e é membro do Coletivo Volante.

Felipe Kalinoski

Graduado em Letras Português/Espanhol pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), mestrando em Estudos da Linguagem, na área de Estudos Literários, também pela UEPG. Suas pesquisas são voltadas para literatura comparada, gênero e sexualidade na literatura, com foco na representação LGBTQIAPN+ em narrativas clássicas e contemporâneas.”

Gisele Fátima do Prado

Graduada em Letras Português Espanhol na Universidade Estadual de Ponta Grossa e mestranda em Estudos da Linguagem pela mesma instituição. Especialista em Metodologias do Ensino de Língua Portuguesa e estrangeira pelo Centro Universitário Internacional - UNINTER, acadêmica em Letras Português Inglês também pelo UNINTER. Especialista em Ensino de Língua e Literatura Espanhola pela Focus Universidade. Professora de Língua Espanhola a distância. Pesquisadora bolsista na área de Estudos Linguísticos, com foco em formação de professores e ensino de idiomas.”

Luciano Mendes Duarte Júnior

Doutorando em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Tem interesse nas áreas de Literatura Alagoana e Literatura e Animalidade. Poeta, participou da antologia *Catarse: além das palavras* (Editorial Casa, 2024) e é autor do livro *Os grilos que do oitão me chamam* (Penalux, 2024). Em breve, publicará o livro de ensaios *Zoologias reais e fantásticas: o animal e o biopolítico* em Clarice Lispector e em Heliônia Ceres (Caravana Grupo Editorial). Professor Assistente I do curso de Letras - Inglês da Universidade do Estado do Amapá (UEAP)

Marcus Matias

Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Alagoas e professor no ensino de Inglês e suas literaturas na Faculdade de Letras desta instituição. Pós-doutoramento em estudos literários e utopismos pela Universidade do Porto - Portugal. Orienta pesquisas sobre histórias de detetive e de antidetetive; Romance Gráfico; Hiper-realismo Distópico e a representação da violência; e Ecocrítica. Integra os grupos de pesquisa *Literatura e Utopia*; e *Quadro a quadro*.

Maria Fernanda Silva dos Santos

Graduada em Letras-Inglês pela Universidade Federal de Alagoas. Membro do grupo de pesquisa *Literatura e Utopia*. Participou como voluntária do Programa Residência Pedagógica, de 2022 a 2023

Paulo Petronilio Correia

Pós Doutor em Teoria Literária pela PUC/Goias. Pós Doutor em Performances Culturais pela UFG. Doutor em Educação pela UFRGS. Mestre em Literatura brasileira pela UFSC. Mestre em Educação pela UFSC. Professor Associado I da Universidade de Brasília-Campus Planaltina. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura/ PósLit. Atua na Linha de Pesquisa: Representação na Literatura Contemporânea. Pesquisa Literatura, subalternidade e diferenças.

Sueli Meira Liebig

Doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) na área de Literatura Comparada, com pesquisa sanduíche / CAPES na UGA (Universidade da Georgia em Athens, GA) e pós-doutorado pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professora Associada da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) e do PPGLI - Programa de pós graduação em Letras Strictu Sensu da UEPB. Professora aposentada da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada, Estudos culturais, Literatura anglo-americana, Literatura afro-americana , afro-brasileira e Estudos ecocríticos.

Vinicius Neves Mariano

Natural de Alfenas, sul de Minas, Vinicius é autor dos romances *Empate* (2015 / 2018) e *Velhos Demais Para Morrer* (2020). Seu segundo livro venceu o Prêmio Malê de Literatura, foi finalista do Prêmio Jabuti e foi selecionado pelo edital Minha Biblioteca da Prefeitura de São Paulo. *A Pele em Flor*, seu terceiro livro, será lançado pela Editora Alfabeta, do Grupo Companhia das Letras, em janeiro de 2025. Paralelo à carreira de escritor, Vinicius é roteirista e produtor. Desde o fim de 2020, é Criativo Executivo do Amazon Studios e responsável por liderar projetos desde a seleção até a finalização. Neste período, trabalhou em projetos como a franquia LOL Se rir, Já era!, o longa documental *Filho da Mãe* e a série documental *Em casa com os Gil*.



grupo de pesquisa
DISTOPIA
e contemporaneidade

literatura
& utopia

PREZ

PPGL UFAL



UEPG
Universidade Estadual
de Ponta Grossa

CAPES