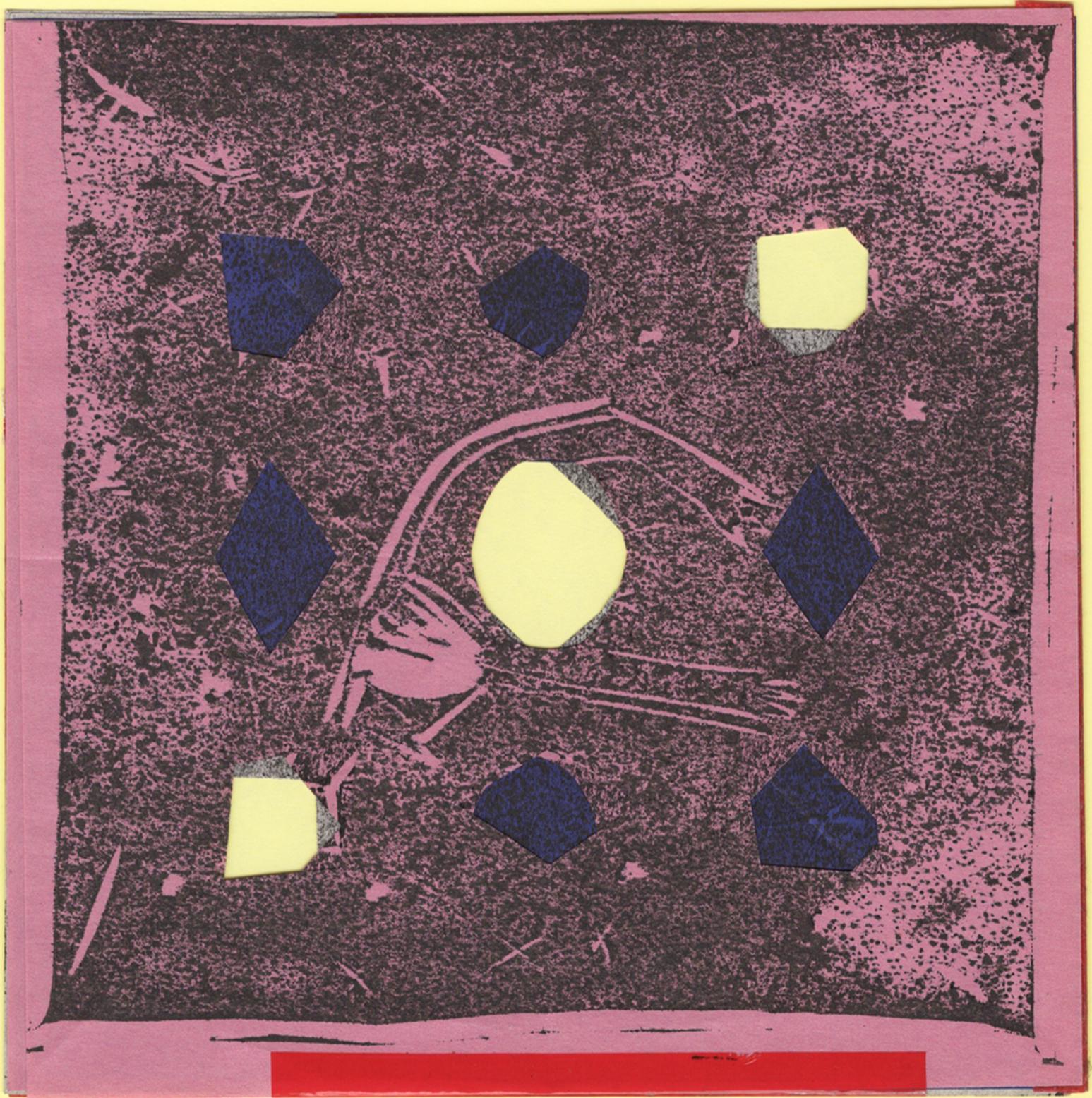
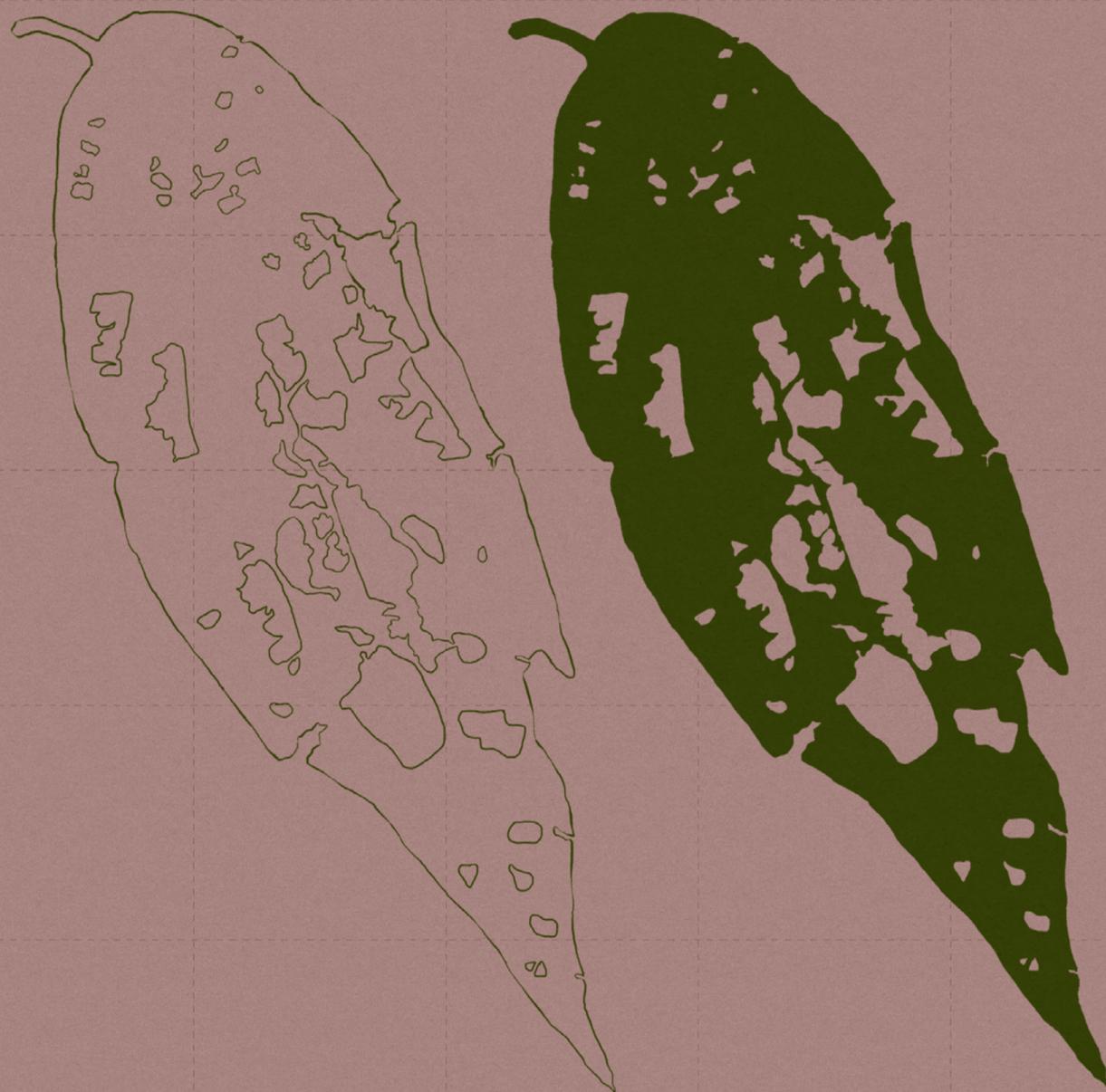


revista
*fantástica*⁴⁵¹

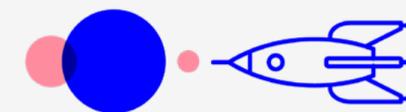
V.3 2020 - ISSN 2675-0554



Viagens fantásticas



PREFIRO O TEMPO
DAS PLANTAS



O ano em que viagens fantásticas foram as únicas permitidas

por Elton Furlanetto e Felipe Benicio

Viagens extraordinárias, viagens inesperadas, viagens fabulosas. Narrativas nos fazem ir de um lugar para outro. No tempo e no espaço, para perto e para longe. Para o futuro e para o passado. Para lugares melhores ou mais sombrios. Dentro de nossa mente, fora de nossa dimensão, viagens em que o que importa, já dizia Guimarães, é o meio da travessia. Ou viagens em que o destino é o fim (ou o centro). Incompletas, incorretas, por lazer, turismo, exploração, transformação, terraformação. Viagens astrais, a sós ou em grupo.

Em setembro de 2019, quando lançamos nossa chamada para o recebimento de textos, com o dossiê **Viagens Fantásticas**, não

imaginávamos que em 2020, ano de publicação deste volume, o planeta inteiro estaria terminantemente proibido de viajar em decorrência da pandemia do novo coronavírus SARS-CoV-2 (aka Covid-19). Diante disso, a publicação do presente número da **Revista Fantástica 451** tem outro peso hoje, porque 2020 foi o ano em que viagens fantásticas foram as únicas permitidas: estar a bordo da *Nostromo*, do *Náutilus* ou mesmo de um táxi lunar é muito mais seguro do que desbravar as vias e penetrar os limites dos espaços ou transportes públicos. Uma simples ida à padaria se tornou uma aventura épica, que requer uma série de protocolos e dispositivos de segurança. Até mesmo um abraço, gesto tão afetuoso, transformou-se em um ato perigosíssimo, capaz de colocar em risco a vida de quem o pratica.

De certa maneira, 2020 foi o ano em que o mundo se viu forçado a habitar cenários antes só vivenciados nas páginas dos livros, nas telas de cinema ou da televisão. E, dentre as pessoas que tiveram (e têm) o sombrio privilégio de passar pelo distanciamento social, muitas mergulharam nos mundos ficcionais, nos universos paralelos ou intergalácticos, como forma de amenizar os efeitos da clausura.

Mas nem tudo foi distanciamento. Com as pessoas mais acostumadas a encontros virtuais, este ano foi fundamental para a produção e a divulgação de um material rico e variado sobre as artes fantásticas: *lives*, mesas-redondas, encontros e eventos virtuais, nacionais e internacionais, gratuitos e acessíveis. Dois exemplos desses encontros inesperados, mas muito proveitosos, e ainda disponíveis nos seus canais de Youtube, são o *Festival Relampeio* e a *Futurecon*. Sem viajar, pessoas do mundo todo se reuniram no ciberespaço e conversaram sobre fantasia, ficção científica, horror e todas as mais diversas manifestações da fantástica.

É importante ressaltarmos que a viagem não é apenas um artifício escapista: a fantasia, a ficção científica e quase todas as outras narrativas e poéticas fantásticas, a todo momento, deslocam nossa percepção e nos enviam, na velocidade da luz ou do virar de páginas ou do rolar de telas, a mundos novos, estranhos, oníricos ou mágicos. E essa parece ser uma das suas grandes qualidades, de nos estranharmos em terras estranhas, viajar a

partir de nossas imaginações e explorar alternativas e novos pontos de observação da realidade. Mas é a ela que retornamos, mudados, atentos aos mínimos detalhes que lhe dão forma. É por isso que, no mundo da fantástica, a aterrissagem é tão importante quanto a decolagem, e a chegada não é menos importante que a partida. Como diria Odo, em *Os despossuídos*, de Ursula Le Guin, “a verdadeira viagem é o retorno”.

E é isso que vocês irão encontrar nos textos reunidos em nosso dossiê, que traz leituras das obras de Octavia E. Butler, Stephen King, Mariana Enríquez, Ilija Trojanow, Rudyard Kipling, bem como resenhas de livros de Neil Gaiman, David Mitchell e também de uma antologia sobre histórias de viagens no tempo. Além disso, esta edição conta ainda com uma entrevista que Tom Moylan concedeu à Ildney Cavalcanti, no turbulento final de 2018 (pós-eleição presidencial aqui no Brasil), em que o pesquisador, dentre outras coisas, reflete sobre a sua trajetória nos Estudos Críticos da Utopia, dentro e fora da academia, revisitando conceitos que marcaram a sua obra, como os da utopia e distopia críticas.

Inaugurando a nossa seção Traduções, o artigo “Fantástica na tempestade mundial”, de John Clute, traduzido por Elton Furlanetto, apresenta em primeira mão ao público leitor brasileiro o conceito de “fantástica” (que dá nome a esta revista!) enquanto termo guarda-chuva para referir-se aos modos não-miméticos da literatura. Essa nova seção vai primar por traduções de textos clássicos sobre nossas temáticas, de preferência inéditos ou inacessíveis em português brasileiro, com pequenos comentários que os contextualizem. Esse esforço faz parte de um empenho maior da equipe da **Fantástica 451** em contribuir para o diálogo com a pesquisa no Brasil. Além disso, em um momento no qual a ciência e a pesquisa sofrem severos ataques, criamos em nosso site a “Bibliografia Fantástica”, um levantamento de referências (bibliográficas e digitais) produzidas por pessoas brasileiras que pesquisam a fantástica brasileira ou mundial. Ela está em constante construção e expansão; por isso, convidamos para que acessem, façam uso, divulguem esses trabalhos e, no caso de notarem alguma omissão, escrevam para nós.

Completando o volume, há um artigo de análise de *Bacurau* sob a perspectiva do gênero sertão-punk. Além disso, abrimos espaço para um

novo tipo de texto que poderá compor nossas páginas no futuro: o ensaio. Convidamos, como parte do nosso esforço de desenvolver diferentes diálogos, principalmente com os países da América Latina, a autora e pesquisadora argentina Teresa Mira P. Echeverría, que assina um texto sobre *new weird*, cuja tradução foi feita por George Amaral.

Por fim, gostaríamos de agradecer a todas as pessoas que contribuíram para que mais uma edição da **Revista Fantástica 451** viesse ao mundo, mesmo em condições tão adversas.

Agora, gostaríamos de convidar vocês para subir a bordo de nossa nave, ainda com máscara e álcool em gel, apertar os cintos, e embarcar nessa viagem por tempos, espaços e subjetividades instigantes e, assim esperamos, transformadores. ●

Elton Furlanetto

Mestre (2010) e doutor (2015) em Estudos Literários em Inglês na área e Ficção Científica e Utopia. Estudou a utopia e a politização da arte, com bolsa sanduíche da CAPES na University of Florida. Atualmente, é professor na área de língua inglesa e suas literaturas, na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS).

Felipe Benicio

Poeta, ficcionista e doutorando em Estudos Literários (PPGLL/Ufal/Capes). Membro do grupo de pesquisa Literatura & Utopia, trabalhou na edição e tradução de *Distopia: fragmentos de um céu límpido* (Edufal, 2016), de Tom Moylan, e é um dos organizadores do livro *Trânsitos utópicos* (Edufal, 2019). *do Caos &* (Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2018) é seu primeiro livro de poemas.



Entrevista com Tom Moylan

por Ildney Cavalcanti

Tradução de Felipe Benicio

Em visita ao Ralahine Centre for Utopian Studies, na University of Limerick, em setembro de 2018, a professora e pesquisadora Ildney Cavalcanti realizou uma entrevista com Tom Moylan, importante estudioso da área dos Estudos Críticos da Utopia. Nesta entrevista, Cavalcanti convida Moylan a revisitar sua trajetória intelectual, revelando o entrelaçamento entre vida pessoal, convicções políticas e a atuação enquanto professor e acadêmico. Nesse movimento de re-visão, Moylan retorna às suas teorizações acerca da utopia crítica e da distopia crítica, remetendo ao ambiente literário e político que permitiram (e instigaram) o desenvolvimento de tais reflexões. Intelectual engajado e militante, Moylan se mostra profundamente atento e preocupado com o mundo ao seu redor (inclusive com o Brasil, que, à época desta entrevista, estava às vésperas da última eleição presidencial), observando com consternação a guinada conservadora e antidemocrática que vem assolando inúmeros países. É justamente a partir da força crítica e

autorreflexiva do pensamento utópico que Tom Moylan consegue vislumbrar as vias alternativas capazes de forjar o pensamento e a ação necessários para resistir aos tempos sombrios. E é assim que nós, público leitor, recebemos o convite — que é ao mesmo tempo uma convocação — para antevermos rotas de esperança e nos engajarmos em sua construção.

Como cofundador do Ralahine Centre for Utopian Studies, você poderia nos dizer algo a respeito de sua criação e história? E como você o enxerga no quadro mais amplo da criação das Sociedades para Estudos Utópicos, bem como no estabelecimento da área dos Estudos Críticos da Utopia?

Em 2002, fui indicado para a posição de Glucksman Professor de Escrita Contemporânea em Inglês, no Departamento de Linguagens e Estudos Culturais da University of Limerick, na Irlanda. Uma das primeiras coisas que fiz ao chegar foi criar o Ralahine Centre for Utopian Studies. Meu objetivo não era apenas contribuir para a pesquisa internacional sobre o utopismo, mas trazer um melhor entendimento da problemática utópica para o público irlandês. Esse duplo propósito exigiu um foco metateórico e pedagógico no programa do Ralahine e, conseqüentemente, no meu próprio trabalho. Para tanto, começamos com um seminário de dois anos (“Utopia Method Vision”) em que doze estudiosos/as internacionais da utopia fizeram apresentações sobre o método utópico conforme o entendiam e falaram sobre impacto deste em suas vidas pessoais e profissionais. Seus artigos foram publicados como o primeiro volume da nossa série de livros intitulada Ralahine Utopian Studies¹ e, posteriormente, deram origem à importante monografia de Ruth Levitas — *Utopia as method*.²

Como se pode ver, o Ralahine Centre obteve sucesso na continuidade e na ampliação do importante projeto internacional dos estudos utópicos, da mesma forma que ele tem sido mantido na Europa pela Utopian Studies Society e na América do Norte pela Society for Utopian Studies (e tenho esperança de que, em breve, por uma sociedade latino-americana). No entanto, ao passo que a crescente mudança em direção a uma visão de

mundo e a uma disciplina neoliberais obteve sucesso na imposição de um novo estilo administrativo nas universidades (incluindo a adoção de uma forma de trabalho intelectual em que a ênfase em uma interpretação crítica dá lugar a uma pesquisa empírica “aplicada”, que reproduz a ordem hegemônica ao invés de questioná-la ou desafiá-la), o trabalho do Centre tem tido um importante papel na manutenção da mais profunda vocação do projeto utópico como crítica e transformação totalizadora.

Em suas falas e entrevistas recentes, é possível notar um esforço muito forte em focar na “utopia enquanto um método de conhecimento e transformação social” e no “valor de uso” do método utópico na esfera da política que efetivamente existe. Isso é apresentado de maneira muito detalhada no volume Utopia Method Vision. Você poderia compartilhar conosco mais algumas reflexões a esse respeito?

Os tempos em que vivemos exigem um foco na utopia enquanto um método de formação radical do sujeito e de mudança sociopolítica, e não apenas enquanto um objeto de estudo (seja isso um texto, uma prática ou uma teoria). De que outra forma nós, humanos, poderemos efetivamente nos opor à atual ordem mundial do ecocídio, da exploração neoliberal e da violência, e criar uma existência mais sadia e agradável para toda a humanidade e a natureza? O foco no método, que foi desenvolvido logo após a virada do milênio no trabalho do Ralahine e no de Levitas, foi uma oportuna resposta não só a um melhor autoentendimento do processo utópico entre estudiosos/as da utopia, mas à urgente necessidade de uma resposta utópica mais engajada diante da existente crise que engole a todos/as nós.

Eu tenho trazido essa nova ênfase para o meu trabalho nos últimos anos. Minha preocupação tem sido, especialmente, o processo de desenvolvimento de um sujeito utópico radical e a prática resultante da organização política com base em um horizonte utópico. A base para a minha abordagem pode ser encontrada no trabalho de Ernst Bloch a respeito do impulso utópico e da educação do desejo. Em complemento a isso (em um movimento que acredito ser de particular interesse ao

público da América Latina), eu busco em Paulo Freire e Gustavo Gutierrez a articulação do processo utópico como uma prática dupla de “denúncia e anunciação”, que está em jogo na pedagogia radical, na organização comunitária e em planejamentos e ações políticas. Em suma, na práxis utópica.

Com o intuito de estabelecer uma estrutura psicológica para entender esse processo de radicalização utópica, eu me baseei no trabalho do principal teórico da Gestalt-terapia, o intelectual nova-iorquino, anarquista e pacifista Paul Goodman (que escreveu a seção teórica do texto basilar da psicologia Gestalt com Fritz Perls); e aqui eu creio que o conceito de *Gestalt shift* dialoga com o processo do qual estou falando, uma vez que ele captura a mudança paradigmática de uma formação ideológica socialmente construída para uma utopia alternativa que surge das contradições e possibilidades de um momento emergente. Isso me leva a falar do subsequente novo espaço subjetivo nos termos do conceito de *estrutura de sentimento*, de Raymond Williams. E, para além da pedagogia propriamente dita, há os trabalhos sobre o processo de organização comunitária, desenvolvido por Saul Alinsky; sobre treinamento de profissionais não-violentos, que se originou nos movimentos antiguerra/antialistamento (os quais já foram matéria de meus escritos); e sobre a prática de conscientização efetuada pela segunda onda do feminismo. Finalmente, estou pensando este importante momento cada vez mais à luz dos conceitos de *evento* e *ruptura*, de Alain Badiou.³

Por isso, estou estudando o modo como uma estrutura de sentimento radicalmente esperançosa, produzida/inspirada por uma intervenção utópica, emerge com o potencial de se transformar em uma prática sociopolítica (e/ou estética), em uma série de mudanças de desejo para determinação, do individual para o coletivo, e (no espírito da sensibilidade utópica crítica) sempre retrocedendo, em um exercício de constante recalibrar, retestar, criticar, formular, tentar. Eu vejo isso como um processo de desenvolvimento imanente, de trabalho conjunto, de perseverança e de orientação (não de imposição de verdades/perspectivas/modelos reconhecidos ou transcendentos). Meu atual enfoque é na sinapse entre

o posicionamento inicial de uma pessoa de formação ideológica comum, hegemônica, e uma nova perspectiva e experiência baseada em um impulso utópico. Esse é o momento do salto sobre o abismo, do *Gestalt shift*, ou ruptura, cristalizado por um impulso utópico gerado em um diálogo pedagógico (com um/a professor/a, organizador/a, analista ou artista), em direção a uma nova estrutura de sentimento que ocasiona e estimula o desejo de viver de uma maneira completamente diferente no mundo; um desejo que se encontra, então, disponível para uma educação continuada. Isso, portanto, pode ser entendido como um processo desalienante de se tornar um estranho em terras conhecidas, de responder ao mundo a partir de um ponto de vista utópico e caminhar em direção a um horizonte utópico. A partir daqui, a educação blochiana do desejo pode prosseguir. E nessa perspectiva, eu estaria de acordo com Ruth Levitas e Darren Webb em ver esse processo, essa educação/politização, não como um processo crítico, de final aberto, simplesmente (que, por si só, também está totalmente disponível para o aparato disciplinar do atual regime neoliberal), mas sim como uma revolucionária dialética de impulso e programa (como Fredric Jameson o diria), com um ambiente autorreflexivo e autocrítico, mas também, e de forma crucial, que exige julgamento e compromisso com um plano de ação radicalmente novo, baseado na visão completa de uma nova sociedade transformada. Consequentemente, estou menos inclinado a usar a palavra *processo* e, ao invés disso, empregar o termo *projeto*, no sentido sartreano existencial e político, e, portanto, mais próximo do sentido capturado por Gutierrez e Freire, sobretudo no espanhol, *projecto*, que nomeia a ação holística de mudança revolucionária, pessoal e socialmente.

Esperançosamente, neste trabalho, eu, e outros/as, podemos falar contra aquelas tendências reacionárias presentes no discurso social mais amplo e na academia (incluindo alguns mais recentes no próprio campo dos estudos da utopia, que estão tendendo para uma imposição de legitimação disciplinar e empirismo anticrítico), que buscam reprimir qualquer questionamento crítico ou intervenção intelectual que se oponha à normatividade da nossa sociedade contemporânea, hipercapitalista e administrativa. Portanto, reitero o processo utópico como um modo

de radicalização e o sujeito utópico como um *radical* (no consagrado sentido progressista desses termos, na medida em que “radical” se refere a alcançar às raízes, as profundas estruturas e causas de condições e processos sociais).

Meu objetivo aqui é reivindicar a rica história dessas categorias pessoais e políticas em face do “pânico moral” gerado por aqueles/as que associam — para depois condenar — pontos de vistas e práxis radicais com o trabalho de extremistas. Porque esse pânico moral é, em essência, uma manobra disciplinar que suprime conscientização e politização autênticas, e que, em nosso meio, é promovida com uma colaboração acadêmica cúmplice dos objetivos e práticas da universidade administrativa. Valorizando a qualidade profundamente radical do utopismo, eu estou (no espírito da tendência que, inicialmente, identifiquei nas “utopias críticas” dos anos 1970) privilegiando um método que é, no sentido de Freire, *dialógico* — aberto e autocrítico, mas também afiliado e comprometido. Essa combinação de transformação social e pessoal recusa a unidimensionalidade de manobras expressas pelas palavras “manipulação” ou “diabólico”, assim como a valorização neoliberal de um processo “aberto”.

Em “Realizing better futures, strong thought for hard times”,⁴ você escreveu sobre os detalhes biográficos que ajudaram a dar forma ao seu espírito e postura utópicos enquanto acadêmico,⁵ porém, uma vez que a presente entrevista é destinada a um público que não terá acesso àquele texto, você poderia nos falar mais um pouco sobre isso? Uma característica evidente em seus escritos é que a ficção científica/utópica está entrelaçada à sua postura política, um traço que revela o seu compromisso e engajamento enquanto acadêmico e ser humano, assim como a sua ética utópica. Você foi primeiramente um leitor de ficção científica (FC)? Ou um ativista? E como você passou do ativismo para a academia? Ativismo e trabalho acadêmico nunca funcionaram em uma lógica binária para você, certo? E de que forma essas duas instâncias dialogam? Nesse sentido, você se lembra do momento em que se viu pela primeira vez enquanto um acadêmico utópico e o que exatamente o fez se dar conta disso? E como você enxerga o papel do catolicismo e da cultura pop (santos e heróis) nessa trajetória? Além disso,

sendo um acadêmico da área dos estudos culturais, você sempre demonstrou, em seus escritos, uma forte postura política que está profundamente enraizada nas visões da nova esquerda e muito consciente do impacto da arte e política feministas. Como você identifica a influência do feminismo em seu pensamento?

Minha jornada nesta trajetória para um ponto de vista utópico tem início com o meu amadurecimento, tentando encontrar o meu caminho através de diferentes culturas, mundos diferentes. Filho de pais irlandeses, de classe trabalhadora, em Chicago, eu vivi entre a cultura tradicional irlandesa da minha família e a sociedade da promessa americana pós-Segunda Guerra. Católico, de um jeito imigrante-irlandês, aprendi valores (e repressão) que me deram uma alternativa à nova cultura consumista, mesmo porque essa esfera mais ampla oferecia tentações não permitidas pela minha vida paroquial. De classe trabalhadora, quase nada na esfera dos “ricos” me interessava; de fato, desenvolvi um antagonismo à classe emergente ao ver meu pai sendo alvo de condescendência e de humilhação perpetradas pelo seu chefe nas docas. Embora essa base em etnia, religião e classe tenha me fornecido um sólido autoconhecimento, eu voltei meus olhos para outros mundos, para fora, conforme descobria que eles excediam tudo que eu sabia e, deste modo, me inspiravam a explorar seus caminhos, a considerar suas possibilidades, entendendo que cada uma delas revelava um nova, fossem elas intrigantes ou perturbadoras.

Essa estrutura de sentimento gradualmente tornou-se conflituosa quando passei de minha vida privada, como um quieto e estudioso garoto, que devorava ao mesmo tempo histórias em quadrinhos e vidas de santos, para a minha vida enquanto jovem na cidade de Chicago. A noção de diferença com compromisso⁶ que o catolicismo me deu, o ódio de classe que desenvolvi e o senso de pertencimento a um povo cuja história era a da despossessão, logo evoluíram para uma asserção e contestação mais diretas no momento em que fui me aventurar nas ruas (como o novo sujeito econômico chamado “adolescente”). Em estacionamentos, pizzarias e avenidas do centro da cidade, eu me tornei parte da cultura jovem que rejeitava o conformismo dos anos 1950. Em nossa turma-

inocente-demais, isca da polícia local, em nossas escolhas indumentárias, de calça jeans e jaqueta preta, nós nos dávamos mútuo suporte e nos colocávamos contra quem tentava nos dizer o que fazer. No que me diz respeito (no que estava se tornando a “nossa” cultura popular de filmes lado B; histórias em quadrinhos; *race music*,⁷ depois rock; e poesia *beat*, tudo contaminado pela sombra da destruição nuclear), descobri um novo ponto de vista (de negação e alternativo), quando negocie aquela mistura de velho e novo mundos (com a qual eu estava desenvolvendo um senso não-elaborado de liberdade “existencial”). Porém, a sociedade tradicional dos anos 1950 também oferecia a sua própria inspiração excedente dentro de sua convocação em nome da lealdade e do compromisso, em uma mistura cultural de anticomunismo e consumismo. No heroísmo enunciado na reprise de filmes da Segunda Guerra Mundial e de faroeste, nos novos programas de TV com heróis conflituosos, tais como o de *I led three lives*, e em propagandas que estavam em sintonia com os ideais de democracia e liberdade, uma (involuntária) alternativa de existência não-alienada/indisciplinada intensificou o meu clamor católico, fazendo-me tomar uma posição moral em um mundo sem valores, o que levou ao desenvolvimento da minha consciência — se ainda não política — social.

No final do ensino médio, eu era membro movimento de Young Christian Students – YCS⁸ (cujos/as organizadores/as, ainda em idade escolar, tinham se filiado à esquerda através de seu engajamento no movimento em prol dos direitos civis no sul do país, modificando, portanto, a política dessa organização de anticomunista para comprometimentos antirracistas do Conselho Católico Interracial de Chicago). O que eu chamaria de meu “ativismo” naquele momento começa com esse trabalho contra o racismo, desenvolvido por meio dos programas educacionais do Conselho Católico Interracial, e com meus escritos para o jornal local do YCS. Conforme essa trajetória continuava, mudei de maneira mais decisiva para a esfera da nova esquerda e da segunda onda do feminismo socialista. E foi através desse comprometimento e trabalho políticos que a minha formação enquanto um intelectual utópico emergiu no que entendemos como os longos anos da década de 1960.

Imbuído daquele crescente senso de vocação religiosa e solidariedade para com as classes menos favorecidas, entrei na faculdade com uma curiosidade intelectual que foi intensificada por minha alienação furiosa e meu desejo de fazer do mundo um lugar melhor. Aquela formação intelectual e (à época) moral me preparou para a atuação política direta. Eu me juntei ao comitê do YCS de St. Mary (Winona) e, no segundo ano, eu e outros/as estudantes saímos do YCS e organizamos o comitê Students for a Democratic Society (SDS).⁹ Nossa primeira atividade ia em duas direções. Desenvolvendo a nossa política de liberdade existencial, nós desafiamos a lei *in loco parentis* que a administração do Christian Brothers havia imposto à nossa vida universitária; mas também, inspirados/as pelo ensino progressista do II Concílio Vaticano, nós reivindicamos uma maior atenção às questões de políticas sociais nos currículos. Essa campanha local se transformou em nosso trabalho mais secular no movimento em prol dos direitos civis; e, como parte da SDS nacional, nós também confrontamos a injustiça econômica da sociedade americana. Enquanto trabalhava no oeste de Chicago, no verão de 1963, com o Economic Research Action Project – ERAP,¹⁰ da SDS, tomei conhecimento do progressivo envolvimento dos EUA na Guerra do Vietnã (o que, naquele momento, era chamado de “ação da polícia”). Logo depois, sendo um jovem que tinha que tomar uma decisão urgente a respeito do que passei a chamar de “escolha” ou “política do corpo”, me tornei ativo no movimento antiguerra/antialistamento (fazendo campanha contra a guerra, me registrando em 1966 como um opositor consciente e trabalhando como conselheiro de alistamento para ajudar as pessoas a fazerem suas próprias escolhas em relação ao serviço militar). A partir de então, afiliei-me à nova esquerda, em sintonia com a segunda onda do feminismo socialista, juntando-me ao grupo de pessoas que adotaram o ativismo como o centro de suas vidas.

Ao me mudar para Milwaukee, Wisconsin, em 1965, comecei a fazer uma graduação em Inglês e continuei ativo no que havia se tornado um Movimento maior, no qual esforços distintos contra o racismo, a pobreza e a guerra juntaram-se à luta mais ampla contra a economia capitalista, o estado imperial, o racismo institucional e estrutural, o sexismo e a homofobia crescentes e em favor da garantia de direitos de todos/as que

»[...]eu vivi uma
ruptura eventual que
cortou meus *laços*
de fidelidade com o
Estado norte-
-americano e fez com
que eu me afiliasse
completamente aos
movimentos para uma
sociedade justa
e igualitária.«

eram oprimidos/as. Em 1966, eu estava envolvido com o Open Housing Movement¹¹, liderado pelo padre James Groppi (um pároco do interior da cidade que se tornara um radical ao se engajar no movimento em prol dos direitos civis no sul) e com o Conselho Juvenil do NAACP (que Groppi organizara como uma atividade paroquial, não independente da formação

da Base de Comunidades Cristãs) em uma campanha de um ano que consistia em desafios às políticas habitacionais segregacionistas da cidade, em passeatas diárias e na desobediência civil. Ainda afiliado à esquerda católica, também ajudei a organizar o comitê de Milwaukee do Catholic Worker¹²; nosso pequeno grupo trabalhou na campanha em favor de moradia acessível e em uma série de atividades antiguerra e antialistamento. Somado a isso, em 1967, trabalhei no Comitê de Organização do Partido Comunista de Milwaukee em campanhas de aconselhamento a respeito de alistamento realizadas em escolas e em tentativas (sem sucesso) de interromper o Sistema de Serviço Seletivo¹³ por meio da paralisação de ônibus e da ocupação de escritórios.

No que se refere à política global, conforme a entendia, eu não estava simplesmente me opondo a várias formas de opressão, mas dando suporte a todos/as que haviam passado por esse tipo de experiência; portanto, solidário aos movimentos em favor da garantia de direitos nos Estados Unidos (afro-americanos/as, hispânicos/as, asiáticos/as e americanos/as nativos/as) e globalmente (com vietnamitas

e, posteriormente, ampliando para as pessoas das Américas Central e Sul, África do Sul e movimentos posteriores). Também dei início à minha afiliação com a luta pela liberdade da Irlanda. Embora meu pai tivesse se envolvido com a luta irlandesa nos anos 1920, como muitos/as imigrantes, ele teve que minimizar seu passado para garantir a subsistência da sua família nos Estados Unidos (um país que ele nunca abraçou por completo). Como aquele já mencionado jovem da primeira geração, eu havia tido apenas um contato passivo com a história e a cultura da Irlanda. O meu *Gestalt shift* nesse estágio começa com o meu amor à música *folk* do início dos anos 1960, ao descobrir a sua dimensão irlandesa, começando com Clancy Brothers e depois partindo para Luke Kelly e Christy Moore. Posteriormente, através de nosso amor em comum por esse tipo de música, eu conectei meu mundo político ao do meu pai; e, a partir dos anos 1970, dei assistência à política socialista republicana irlandesa do Official IRA¹⁴ e do Partido dos Trabalhadores da Irlanda.

Com os acontecimentos de 1968, vivenciei um *Gestalt shift* maior, utópico, que estava no centro das mais amplas realidades dos longos anos da década de 1960. Nos termos de Alain Badiou, eu vivi uma *ruptura eventual* que cortou meus laços de *fidelidade* com o Estado norte-americano e fez com que eu me afiliasse completamente aos movimentos para uma sociedade justa e igualitária. Então me planejei para fazer um mestrado em Estudos da Urbanidade na University of Wisconsin-Milwaukee, mas optei por primeiramente anteceder-lo com um ano de estudo da teologia política pós-II Concílio Vaticano na Marquette University. Em 1967-1968, o trabalho intelectual e o político entrelaçaram-se e expandiram-se através de uma série de rupturas, em que cada uma alterava o padrão da minha vida e do meu trabalho.

Desde o início de 1968, com a Ofensiva do Tet, nosso entendimento geral sobre o Movimento era de que o poder dos Estados Unidos estava sendo combatido com sucesso pelas pessoas do Vietnã, e a intensidade de nosso apoio aos/vietnamitas, e contra o governo, aumentou. Todos/as nós sabíamos da história de várias revoltas ao longo daquele ano; mas em Milwaukee, em maio, motivados/as pela campanha de dessegregação

de moradia, estudantes da Marquette (dos/as quais, à época, eu era um) criticaram sua administração jesuíta por conta de sua racista exclusão institucional de estudantes de cor, bem como da extensão dessa prática à cidade, a qual negou habitações a preços acessíveis para acomodação estudantil. No ápice da campanha, trezentos/as de nós ocupamos o diretório estudantil, saindo apenas quando aceitamos um acordo negociado contendo nossas exigências.

Naquele momento, decidi que era hora de abandonar o mestrado e me estabelecer em Milwaukee. Em setembro, eu havia aceitado um trabalho como professor no campus da University of Wisconsin-Waukesha, que havia sido inaugurado há dois anos. Dando continuidade ao meu trabalho político, ajudei a planejar a ação de desobediência civil dos 14 de Milwaukee (que contava com padres, eclesiásticos, freiras e leigos/as), que atearam fogo a 50.000 formulários pessoais do Sistema de Serviço Seletivo, no centro da cidade; e participei de inúmeras intervenções desestabilizadoras durante as missas católicas, invadindo o púlpito e convocando a igreja oficial para condenar a guerra e apoiar a resistência antialistamento. A partir do final de 1968, equilibrei uma vida entre criar minhas duas filhas, lecionar e ser politicamente ativo: tendo feito isso, mudei da esquerda católica para a esquerda secular (embora tenha cortado meus laços com o Partido Comunista depois da invasão de Praga, em agosto) e realizei uma sequência de afiliações com a Wisconsin Alliance, o New American Movement e os Democratic Socialists of America.¹⁵

Com essa narrativa histórica em mente, posso agora dizer mais sobre a minha guinada geral para a problemática utópica e, então, seguir para o que você está me perguntando a respeito da imaginação crítica-utópica. Passando do ensino médio para a pós-graduação, meu senso de estar no mundo se modificou de um comprometimento moral para um político e, a partir de 1968, comecei a chamar esse desejo e esse trabalho de *utópicos*. Como acontece, um dos primeiros passos em direção a essa mudança paradigmática ocorre em 1968 (embora eu já estivesse a par da temática da utopia por meio de uma edição especial da *Daedalus*, de 1965). Em um seminário sobre teologia política na Marquette, li pela primeira vez o

trabalho de Bloch, através da recepção de sua obra por teólogos políticos tais como Jürgen Moltmann e Johannes Metz. Passei a valorizar a sua recuperação hermenêutica do princípio da esperança e sua mobilização política da propensão utópica. O segundo momento (menos importante) dessa guinada ocorreu em 1973, quando retornei às aulas de meio-período do doutorado na University of Wisconsin-Milwaukee: meu crescente interesse em utopia me levou a escrever meu primeiro artigo de seminário sobre o tratamento de guerra justa, de Thomas More, ligando, portanto, meu foco político de então com o meu novo projeto intelectual.

Essa adoção teórica do utopismo gradualmente entrecruzou-se com o amor pela FC, que me acompanhava desde que eu havia pegado um livro de Robert Heinlein da prateleira de uma livraria em 1953. O entrecruzamento entre FC e política avançou significativamente em 1972 por conta de “On the poetics of the science fiction genre”¹⁶, de Darko Suvin¹⁷ (o original, repleto de anotações, ainda encontra-se na minha estante). A articulação de Suvin a respeito do estranhamento cognitivo de que a FC é capaz forneceu uma substância histórica e teórica para a minha própria experiência com esse gênero subversivo. O trabalho de Suvin reforçou minha decisão de concluir o doutorado, no qual eu tive a sorte de trabalhar com Jack Zipes, que não estava apenas desbravando um novo terreno com seus estudos sobre contos de fadas através da problemática utópica de Bloch, mas também estava trazendo o trabalho da Escola de Frankfurt para o público leitor anglófono por meio da *New German Critique*. Com Zipes (desde então, um amigo de longa data e camarada, assim como Suvin), estava apto para dar início à longa jornada da minha tese: aprendendo com o seu trabalho sobre a literatura infantil, eu persegui o meu na FC.

Em meados dos anos 1970, a minha mudança para o campo utópico já havia se concretizado completamente. Concordando com o controverso argumento de Suvin, segundo o qual nós podemos conceber a utopia como um subgênero do imaginário da FC, encontrei nessas narrativas cognitivamente estranhas sobre mundos melhores um instigante objeto de estudo que combinava meus interesses políticos e acadêmicos. Esse foco estava estritamente ligado à tempestiva publicação de Os

despossuídos, de Ursula K. Le Guin, em 1974. Como tenho certeza de que foi para muitos/as, a obra de Le Guin trouxe toda a capacidade da FC no que se refere ao exercício intelectual em direção a uma exploração dos conflitos sociopolíticos e existenciais daquele momento. *Os despossuídos* cristalizou o meu entendimento de que o potencial utópico da FC poderia ser articulado de um jeito novo e poderoso, influenciado e, conseqüentemente, influenciando a cultura política de oposição. Então vieram outros livros que me tocaram profundamente: *The female man* (1975, mas escrito em 1968), de Joanna Russ, *Woman in the edge of time*, de Marge Piercy, e *Triton*, de Samuel R. Delany (ambos de 1976, o ano do Bicentenário dos Estados Unidos).¹⁸

Comecei a ver essas obras não apenas como um ressurgimento da forma tradicional da escrita utópica, mas como uma transformação histórica dentro do modo da FC. Utilizando o termo *crítica* no sentido da Escola de Frankfurt, passei a pensá-las com *utopias críticas* — uma formulação também usada por meu colega utópico e amigo Peter Fitting¹⁹. Tanto a forma quanto o conteúdo dessas obras articulavam uma imaginação utópica que mantinha a própria utopia aberta para os conflitos e as contradições da História; e, principalmente, elas enfocavam o processo não só de construção de uma nova sociedade, mas também a trajetória individual de tomada de consciência, radicalização e ação necessárias para aquele esforço coletivo. De acordo com minha leitura, essas histórias de despertar e ação ofereciam uma reflexão entre o processo político e o agenciamento individual necessários para promover uma mudança social radical prospectiva.

Dessa forma, o período de escrita da utopia crítica não apenas surgiu das (e contribuiu para) as lutas dos anos 1960 e 1970, ela também desafiou e modificou a própria utopia literária: especificamente, transformando-a em uma forma que se baseava, ao mesmo tempo, na evocação eutópica de uma nova realidade espacial e no relato temporal, distópico, de sofrimento pessoal, descoberta sistemática e transformação radical. Essa formulação me permitiu discorrer sobre a maneira como essa variação utópica viabilizou uma das principais descobertas da imaginação oposicionista de 1968: a de que o pessoal é político e vice-versa. Além disso, em seu exame

de um processo revolucionário que requer uma liderança democrática e uma mudança sistêmica, bem como uma transformação cultural, as utopias críticas reforçaram a vertente política radical de 1968 e falaram contra a valorização da liberdade individual que a vertente contracultural de 1968 deixou disponível para os abutres neoliberais. A utopia crítica é, portanto, um resultado da lógica cultural de uma altermodernidade emergente que privilegia o agenciamento autoconsciente capaz de produzir novos sistemas e, então, continuar o processo de crítica e renovação deles.

No que se refere à influência direta do meu ativismo crítico-utópico de esquerda no meu trabalho acadêmico, há várias dimensões. Primeiro, e principalmente, sempre considerei que o meu papel principal era o de professor, não de “acadêmico” (com a pesquisa e a escrita necessárias para um bom exercício do ensino); e considero a docência como uma questão de transmissão de conhecimento em um contexto de viabilização sensibilizada de um processo de aprendizagem que ajude cada indivíduo a romper com seu desenvolvimento normativo e a ver o mundo de forma renovada, de modo a desenvolver um senso de responsabilidade de seu lugar e caminho nesse mundo.

Bom trabalho pedagógico, porém, requer o rigor da análise intelectual e da visão criativa. E aqui eu gostaria de frisar o papel que o pensamento marxista, a teoria crítica e o feminismo tiveram em meu trabalho político, pedagógico e de pesquisa desde os anos 1970, mas ressaltando que esse desenvolvimento intelectual germinou no mundo da política radical e não dentro dos muros da universidade: aprendi minha teoria primeiramente em grupos de estudo partidários, grupos de conscientização, convenções de ficção científica e em encontros, tais como o Marxist Literary Group’s Summer Institute in Culture and Society²⁰; e apenas secundariamente em programas acadêmicos, tais como os organizados em Milwaukee e em Madison pelo coletivo editorial da *New German Critique* ou pelo Center for 20th Century Studies, em Milwaukee. Uma das grandes tragédias da esquerda, e uma das grandes vitórias da direita, nos anos 1980, foi a bem-sucedida cooptação do uso orgânico da teoria crítica pela maquinaria instrumentalizante da academia convencional, uma vez que um amplo

conjunto de trabalho político e intelectual foi alavancando ao reino “disciplinar” dos/as unguidos/as especialistas. Não estou dizendo que o bom trabalho não ocorreu, ou não ocorra, dentro da universidade, mas ele era, e é, muito frequentemente realizado apesar da (e contra a) administrativa e consumista indústria do conhecimento (que vem crescendo bastante nesses dias de precário regime neoliberal).

Certamente, no espírito de Freire, meu trabalho político tem influência sobre os assuntos que leciono. Todo curso de Inglês inclui o contexto histórico, econômico, político e cultural e, de alguma forma, foca na história das lutas progressistas. E, desde o início do curso sobre FC que desenvolvi em Wisconsin, no final dos anos 1960 (um dos primeiros do estado, realizado pela insistência da minha aluna Jean Gomol, uma das fundadoras do Wiscon, a convenção feminista de fãs), o centro da minha docência e da minha pesquisa era a ficção especulativa e utópica. Mas eu também trouxe a minha conscientização política para o meu ensino de escrita acadêmica (por 22 anos lecionei três módulos de composição a cada semestre, em Waukesha). O que alguns/umas colegas considerariam um trabalho penoso era, para mim, assim como para muitos/as, o bom trabalho de ajudar a desenvolver um letramento complexo, baseado em habilidades de escrita, mas sempre se estendendo em direção a um entendimento crítico e criativo do mundo. E havia o meu trabalho direto com os/as estudantes: em especial ouvindo e sugerindo possibilidades. Durante a guerra do Vietnã, eu era um conselheiro de faculdade de um grupo ativista de estudantes que se opunham à guerra (significativamente, após 1968, orientando-os/as contra a tentação da luta armada e para que continuassem o duro trabalho de organização de base); também trabalhei oficialmente com o centro de aconselhamento universitário, na promoção de orientação não-diretiva no que se refere à gama de possibilidades disponíveis para homens em idade de alistamento, bem como na ajuda a veteranos de guerra com dificuldades para lidar com sua condição pós-serviço. Eu também tive o privilégio de realizar trabalhos culturais com os/as estudantes, tais como ajudar a desenvolver e manter uma estação de rádio estudantil no campus de Waukesha e apresentar um programa de cultura e música irlandesas na estação da Milwaukee Public School.

Como parte desse ponto de vista, político e intelectual, adotei a “grande recusa” de Herbert Marcuse à lealdade a qualquer sistema oficial, incluindo as universidades; sempre valorizei o que Gary Snyder chama de “trabalho real” (do poema “I went into the Maverick Bar”) em detrimento do conhecimento ou disciplina instrumentalizados. Quando me tornei professor universitário, a gestão da universidade queria que eu me tornasse reitor; ao invés disso, escolhi desenvolver um centro de pesquisa. Sempre que podia, trabalhava com meus colegas para desenvolver tais unidades de pesquisa e pedagogia interdisciplinares a respeito de temas específicos: em Waukesha, no final dos anos 1970, muitos/as de nós fundaram o Wilderness University, um dos primeiros centros de estudos ecológicos; na George Mason University, na década de 1990, ajudei a mudar o American Studies Program para Center for the Study of the Americas²¹ (cujo plano de curso abordava temas tais como veteranos e a Guerra do Vietnã, a violência misógina do massacre de Montreal, o complexo industrial-prisional e o curso que deu origem ao Latin America Subaltern Studies Group²², com a ajuda de John Beverley e Ileana Rodriguez); e mais recentemente em Limerick, o Ralahine Centre for Utopian Studies.

Suas conceituações sobre as utopias críticas, em Demand the impossible (1986), e sobre as distopias críticas, em Scraps of the untainted sky (2000), têm sido uma fonte de inspiração para muitos/as acadêmicos/as desde que foram publicadas. E apesar do fato de terem sido concebidas em relação à literatura utópica/distópica escrita em espaço-tempos muito específicos, elas têm sido instrumentais para (re)pensar o utopismo para além desses contextos. Como você avalia o potencial operacional de ambas?

Eu tenho recebido com apreço a reflexão ulterior acerca do conceito de utopia crítica, realizada por muitos/as críticos/as, bem como a sua extensão a períodos bem anteriores e muito posteriores àquele dos longos anos da década de 1960. Eu aceito o opinião de Lyman Tower Sargent de que todos os textos utópicos são, a seu modo, críticos (um argumento sustentado mais recentemente por Andrew Milner e por muitos/as outros/as autores/as que escreveram para o periódico australiano *Colloquy*, em um edição especial

chamada “Demanding the impossible: utopia, dystopia and science fiction”²³).

Apesar disso, ainda mantenho que as obras específicas que identifiquei como “utopias críticas” em *Demand* (assim como as “distopias críticas” que discuti em *Scraps*) são produtos distintos de suas épocas e expressam as condições políticas e estéticas daqueles momentos. Por mais *críticas* que todas as utopias possam ser, essas obras particulares são críticas em forma e em conteúdo, de um modo que era emergente naquele momento: um momento em que a sociedade hegemônica estava sendo profunda e seriamente desafiada; um momento em que – para adaptar uma frase de um período posterior – um outro mundo foi imaginado, e vivido, como possível; mas também um momento em que o impulso utópico que invocou e objetivava produzir aquele mundo estava sendo dialeticamente interrogado e transformado. Nesse contexto, *The shape of utopia* (1963), de Robert C. Elliott, e *Introduction to Modernity* (1962), de Henri Lefebvre, são dois indicadores teóricos contemporâneos dessa nova direção. Como Phil Wegner argumentou na introdução à edição da Ralahine de *The shape of utopia*, Elliott ofereceu “sua descrição ‘presciente’ das novas utopias críticas antes da aparição desses textos” de um modo tal que – para usar o conceito de Louis Marin – elas aparecem como um “referente ausente” no livro. E em sua ruptura crítica com as ortodoxias utópica e marxista, Lefebvre rejeita a utopia do estado perfeito ou determinismo absoluto e, em lugar disso, considera o utopismo como um processo radical de imaginação e práxis que está constantemente aberto. E então, no final dos anos 1960, um utopismo crítico, ao mesmo tempo teórico e político, estava sendo articulado e encenado de maneiras novas e dinâmicas, conforme percebidas nessas variações criativas dentro da FC e no processo político da nova esquerda e do feminismo, especificamente.

Tendo dito isso, mesmo que eu sustente a necessidade de identificar a especificidade histórica (cultural e política) dessas obras dos anos 1960 e 1970, aprecio a pesquisa mais recente que examina a qualidade crítica-utópica em obras publicadas bem antes das décadas de 1960 e 1970 e que traça a sua continuação nos anos obscuros e mais distópicos da reação neoliberal. Em *Imaginary communities* (2002), por exemplo, Phil

Wegner argumenta que “elementos da ‘utopia crítica’ são já um fato evidente em obras produzidas desde o início do século”, e ele cita *Red Star* (1908), de Alexander Bogdanov, e *O tacão de ferro* (1907), de Jack London, como precursoras. Embora Pavla Vesla adote o conceito de utopia crítica, ela o interroga e desafia minha periodização ao construir uma convincente argumentação para designar a obra de Suttén E. Griggs e George S. Schuyler, de 1890 e 1930, respectivamente, como “precursoras” das utopias críticas. E Simon Guerrier e Michael Kulbucki efetivamente propõem que os romances da série *Culture*, de Iain M. Banks, podem ser lidos como utopias críticas – adicionando à minha própria conclusão que o trabalho de Kim Stanley Robinson tem continuado em uma veia crítica-utópica. Saindo dos limites da utopia literária, Kathi Weeks expandiu a esfera da utopia crítica ao manifesto político; e em um importante estudo sobre utopia e jardim, Naomi Jacobs argumenta que o jardim pode funcionar como uma utopia crítica²⁴.

Dando continuação a esse assunto: como você enxerga as novas versões da “distopia crítica” em textos e filmes que estão sendo produzidas agora? E como você imagina que essa sensibilidade crítico-distópica renovada pode nos ajudar a manter nossos horizontes de esperança nos tempos sombrios da chamada era Trump, em que 1984, de Orwell, e O conto da aia, de Atwood, estão de volta às listas de leitura?

Parece que venho dizendo que estamos vivendo e trabalhando em “tempos sombrios” há bastante tempo. Mas não há dúvida em minha mente, e na mente de muitas pessoas, de que o momento atual é qualitativamente mais sombrio, pior do que tem sido há muito tempo. Como a manchete de um jornal afirmou, a janela para salvar a terra da aniquilação ecológica está se fechando rapidamente. Em paralelo a isso está o cerceamento neoliberal do mundo, em um regime de exploração que consome a diversidade e a complexidade de todas as sociedades humanas e leva a cabo uma distribuição vertical da riqueza, colocando-a nas mãos de um pequeno grupo. Reforçando ainda mais essa *matrix* de privilégio e destruição está a crescente cultura e prática de geração de ódio e violência, de incitação ao racismo, sexismo, homo e transfobia e

todas as outras manifestações de medo e aversão contra pessoas que se mostram diferentes daquilo que é uma aparente “norma”.

Consequentemente, muitos/as críticos/as e ativistas estão falando em uma linguagem apocalíptica: aqueles/as filiado/as à direita tendem a falar do “fim dos tempos” evangélico; enquanto os/as afiliados à esquerda falam do fim do antropológico Antropoceno, enquanto outros/as falam sobre o Capitoceno; mas todos/as reconhecem que as coisas estão ruindo, que o mundo conforme viemos a conhecê-lo na modernidade está rapidamente cedendo lugar para alguma nova realidade bestial (como W. B. Yeats observou há muito tempo). Esse profundo reconhecimento induz muitas pessoas a simplesmente desistir e ceder ao niilismo ou à hipoglicemia do consumo incessante. Na verdade, as muitas obras de ficção e filmes que são produzidos e comercializados como *distópicos*, para mim, são muito mais *indicadores* desses tempos sombrios do que expressão da crítica profética que reside no coração da persuasão distópica. Nesse sentido, essa profusão de obras alimenta um distópico *pânico moral* que produz um pessimismo resignado mais do que um militante desejo de revolta.

E, ainda assim, se a humanidade, como um componente autoconsciente da natureza, quiser mover-se através e para além desse período sombrio, e, deste modo, salvando a si mesma e a toda a natureza, ainda que profundamente deteriorada, deve haver “Esperança na escuridão”, como a autora Rebecca Solnit intitulou um de seus livros. Em outras palavras, devemos aceitar o desafio de pensar e agir para além deste cenário global de condições (sem demérito ao pensamento de Fredric Jameson e Slavoj Žižek, que comentam que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo). Ao invés de aceitar essa predominante sensibilidade distópica, que reforça um senso resignado de inevitabilidade, devemos pôr em prática novas visões e novos movimentos políticos que possam produzir uma realidade “pós-Antropoceno” que seja criticamente utópica. Dito de outra forma, já não é mais suficiente ser criticamente *distópico*: precisamos do pensamento resistente de intervenções explicitamente *utópicas*, no terreno da imaginação e no do político.

De minha parte, embora completamente comprometido com uma abordagem marxista, estou novamente considerando o argumento de intelectuais “pós-seculares” (tais como Žižek e Badiou, mas também de nossos/as parceiros/as utópicos/as, tais como Levitas e Vincent Geoghegan), de que precisamos remontar à racionalidade instrumental da modernidade secular para explorar formas iniciais de pensamento que possam romper com o atual impasse, em um processo ativo de denúncia e anunciação.

Para tanto, estou começando a trabalhar em um ensaio que começa com uma revisão da Teologia Apocalíptica do século XX, de Joaquim de Fiore, com um olhar direcionado a enfatizar sua força enquanto uma das emergentes expressões utópicas do início da modernidade, uma vez que ela subverte o discurso ortodoxo do “fim dos tempos” e o puxa para um imaginário histórico que privilegia a ação humana (portanto, passando de um ponto de vista apocalíptico para um profético). A partir daí, trabalhando na contramão da habitual adoção da teologia política de Carl Schmitt, irei mudar para a teologia política pós-Segunda Guerra Mundial, inspirada por Ernst Bloch, em particular na *Theology of hope*, de Moltmann, com sua escatologia transformada, (re)modelada pela humanidade neste mundo; bem como o primeiro e pouco conhecido livro de Terry Eagleton, *The New Left Church*, com seu argumento em favor de uma prática política e espiritual radicais que excedem os compromissos e a cumplicidade dos reformistas liberais. Então, irei me basear na profunda temporalidade dessa problemática pós-teológica como uma ferramenta utópica para os nossos tempos, com vistas a observar o intelectual e o político emergentes em nosso momento histórico. Aqui, passo para um engajamento positivo com a energia visionária do manifesto utópico “pós-Antropoceno” de Donna Haraway em *Staying with the trouble*, concordando totalmente com seu argumento de que, ruins como as coisas estão e continuarão a ser, **nós, seres humanos**, devemos permanecer com o problema e trabalhar no que eu chamaria de uma maneira crítica-utópica para reconfigurar nossas relações com a Terra e com todas as pessoas que a habitam. Precisamos nos afastar de nossa cumplicidade com as promessas faustianas da modernidade e adotar novas formas de viver que possam nos conduzir através desses tempos difíceis, em direção ao que Haraway chama de

novos atos de “autoconstrução” em uma terra deteriorada, que irão conduzir à criação de “futuros [mais] habitáveis”. Nesse contexto, podemos também olhar para o imaginário da ficção científica, conforme visto, por exemplo, na ficção utópica “pós-Antropoceno” da trilogia *Maddaddam*, de Margaret Atwood, e no mais recente romance de Kim Stanley Robinson, *New York 2140*.

Este ano [2018] estamos tendo celebrações ao redor do mundo em homenagem a 1968, um icônico marco histórico para a onda de utopismo da segunda metade do século XX. Vivendo em um mundo ainda assolado por aquelas formas de opressão que motivaram os movimentos de 1968, nesta primeira década do século XXI nós ainda “exigimos o impossível”, para usar as suas palavras. Quais são, na sua opinião, as formas mais importantes através das quais o excedente de maio de 1968 inspira rotas utópicas nestes dias de política neoliberal?

Em meus comentários anteriores, creio ter explicado o quão importante o evento de 1968 (o que Ernst Bloch chamou de *utopia concreta*) foi para a minha vida, mas também para o imaginário político e trajetória da esquerda. Embora o projeto cristalizado na icônica imagem de 1968 tenha sofrido uma falha estrutural imediata (como costuma acontecer aos movimentos de esquerda), eu argumentaria que sua mais profunda estrutura de sentimento do entendimento holístico (que une cultura e política, o pessoal e o político, humanidade e natureza) e do compromisso total do ativismo pessoal (influenciado pela tradição radical do existencialismo) constitui uma ruptura que permanece viva entre os movimentos de esquerda (embora entendido de uma maneira mais ampla) em nossos tempos. Na opinião da maioria, a força de 1968 estava em sua intervenção cultural revolucionária, enquanto a sua falha estava em sua inabilidade para forjar alianças estruturais e desafiar seriamente o Estado em uma resposta revolucionária completa. E talvez a maior falha de 1968 possa ser encontrada na maneira como suas práticas e formações contraculturais mais individualistas não levaram à liberdade total em uma sociedade socialista e feminista, mas ao pináculo do

consumismo neoliberal. Mas, apesar dessas trágicas falhas históricas, eu ainda argumento (como o faz Badiou em *A hipótese comunista*) que a estratégia e o ponto de vista radicais cristalizados em 1968 estão disponíveis para nós como um *excedente utópico* (como Bloch o diria), que nos possibilita regenerar constantemente nosso próprio compromisso com um entendimento e ação radicais.

Um elemento central daquele excedente radical é seu entendimento holístico de um movimento internacional mais amplo. Embora respeitando a diversidade das lutas, geograficamente e entre grupos específicos, esse movimento maior de 1968 foi uma resposta inclusiva, em nível macro, ao capitalismo global. Tivesse ela prevalecido em uma posição de liderança nos anos 1980 e 1990, acredito que as micropolíticas que encontraram expressão nos novos movimentos sociais não teriam ficado vulneráveis aos ataques de oportunistas neoliberais, de um lado, ou de jogos políticos de interesses específicos, de outro. Para mim, o espírito de 1968 continua em diálogo com a necessidade de solidariedade e ação interseccionais e efetivas contra o sistema global, trabalhando em função de unir pessoas e não de fomentar lutas em nível micro.

Focando na cultura latino-americana, mas com uma ênfase na política, você está acompanhando o cenário político contemporâneo, principalmente no Brasil, onde houve um golpe que resultou no impeachment da presidenta Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores, e agora a vitória de um político da extrema direita (que também é sexista, racista, classista, homofóbico, defensor da tortura e do uso de armas de fogo)? Como você enxerga isso dentro do contexto das tendências políticas atuais no mundo?

Estou a par do cenário político latino-americano há bastante tempo. Isso remonta aos anos 1970, quando eu combinei meu apoio aos movimentos solidários das Américas Central e Latina com um estudo profundo sobre a teologia da libertação como um discurso e uma prática utópicos radicais. Portanto, juntamente com minhas afiliações ao movimento sandinista na Nicarágua, bem como outras lutas na América Central, eu acompanhei a ascensão do Partido dos Trabalhadores brasileiro e a liderança de Lula

com grande interesse e, de fato, com um otimismo esperançoso. E tenho acompanhado a recente guinada sombria, primeiramente no golpe, e agora com a eleição nem um pouco democrática de seu presidente de direita. Com certeza, essa recente vitória significa uma mudança desastrosa para o Brasil e para o povo brasileiro, e ela coloca em perigo o meio-ambiente brasileiro, especialmente a Amazônia, bem como todos os movimentos e iniciativas sociopolíticas progressistas em todo o país, incluindo a universidade. Por favor, saiba que, neste momento terrível, estou em completa solidariedade ao Brasil e ao povo brasileiro, assim como à esfera pedagógica e intelectual.

É claro que essa eleição é um desastre local e um retrocesso, mas é também uma parcela da guinada global para a direita, moldada pelas forças da exploração e do fascismo neoliberais. O paralelo com os EUA de Trump é evidente, como pode ser visto na sobrevivência de seu regime nas recentes eleições norte-americanas (embora haja alguma esperança nas vitórias de base do Partido Democrático, temo que a direita norte-americana apenas consolidou seu poder). Nesses tempos sombrios, como argumentei acima, não devemos desistir, mas continuar lutando juntos/as em prol de um mundo melhor. Nós devemos continuar em nosso contexto e nas lutas locais ao mesmo tempo em que nos damos suporte mútuo ao redor do mundo.

Nesse sentido, neste último mês a Irlanda presenciou pelo menos uma vitória progressista simbólica na reeleição de nosso presidente nacional, Michael D. Higgins, cujo comprometimento político é fruto de 1968. Michael D. é um poeta e um sociólogo e um político, um socialista e um feminista, que manteve o compromisso com a luta progressista por toda a sua vida (e que era amigo e palestrante do Ralahine Centre muito antes de seu primeiro mandato presidencial). Apoiador de longa data das lutas latino-americanas, da cultura progressista e, agora, da sobrevivência ecológica, ele irá cumprir um segundo mandato de 7 anos como presidente da república irlandesa. Embora essa seja uma posição simbólica não-governamental, sem poder efetivo, ela nos dá uma força cultural esperançosa na Irlanda e ao redor do mundo, levando-se em consideração o lugar da Irlanda na política mundial enquanto uma nação neutra, alinhada às lutas de povos oprimidos ao redor do mundo. Nos termos de Bloch, esse presidente irlandês nos

oferece um icônico referencial utópico de inspiração.

No discurso de recebimento do Pilgrim Award²⁵, você aborda os “três Ts”, que significam a tríade de intervenção utópica composta por transgressão, totalização e transformação. Você poderia falar um pouco a respeito disso para o público leitor brasileiro?

Como uma ferramenta disciplinatória de ordens dominantes – no mínimo, desde a Idade Média, chegando ao nosso momento de hegemonia neoliberal –, o discurso *antiutópico* tem condenado o *utopismo* tanto como uma heresia religiosa, que celebra de maneira blasfema a capacidade que seres humanos naturalmente bons teriam de produzir um mundo melhor sem o agenciamento divino, quanto como uma estratégia política que encoraja o sonho débil, evoca a perfeição tediosa ou impõe modelos autoritários. De fato, ataques liberais e stalinistas à eficácia da utopia e declarações neoliberais sobre o fim da utopia são apenas as mais recentes instâncias dessa longa história de condenação. E, certamente, esse regime de rejeição se torna mais traiçoeiro à medida que cada ordem dominante reivindica a sua própria realidade enquanto único mundo possível, portanto, a única “utopia” válida, enxergando todas as outras como heréticas ou fantasiosas. Contra essa negação da capacidade que os seres humanos teriam de alcançar, de fato, um mundo melhor (conforme expressada na declaração de Margaret Thatcher de que “não há alternativa”), podemos muito bem invocar o slogan do Fórum Social Mundial, que diz que “um outro mundo é possível”, e estudar a longa e perseverante história dos diversos projetos utópicos de ruptura com o antigo mundo ruim e de produção de um mundo melhor.

Em meu trabalho recente, portanto, me encontro (principalmente enquanto professor e ativista) constantemente reafirmando a validade da persuasão utópica e argumentando que ela é uma necessidade inerente ao trabalho de qualquer cultura e prática políticas que tenham como objetivo ser autenticamente transformativas. Nesse sentido, eu não trabalho com um entendimento da utopia enquanto substantivo – como um objeto, seja ele um texto ou uma sociedade construída –, mas enquanto um adjetivo,

mais especificamente em seu modo conceitual enquanto um modificador. Ou seja, como o *utópico*, ao invés de como *utopia*. Na contramão do uso senso comum e antiutópico do termo, que o coloca como um diminutivo que designa e condena o caráter inalcançável e supérfluo do sonho, eu quero recuperar, ou reabilitar, o *utópico* enquanto uma palavra de ação (com o adjetivo agora de volta à qualidade de nominativo), que privilegia o processo de práxis revolucionária existencial e sistêmica ao que passo nega e vai além da realidade estabelecida a partir da qual ela emerge.

Para mim, o *utópico* designa a tríade dialeticamente imbricada e autorreflexiva que é *transgressiva*, por romper com o *status quo* ao iniciar um movimento em direção a uma sociedade melhor; *totalizadora*, por analisar holisticamente o sistema existente e, assim, identificar as possibilidades disponíveis para o alcance dessa sociedade melhor; e *transformativa*, por possibilitar um movimento da realidade social em direção àquele horizonte que é compreensivelmente agradável para todos os seres humanos e, certamente, para a natureza.

Nesse mesmo texto, você se refere aos estudos da utopia como uma área de pesquisa e de ação que nos oferece uma espécie de enclave utópico: enquanto um “espaço seguro” para fazer o ‘trabalho real’ e enquanto uma ‘rede de apoio’ — com o que eu concordo completamente. Sempre me senti afetuosamente bem recebida pelas pesquisadoras e pesquisadores dos estudos da utopia que encontrei ao longo dessas duas décadas em que tenho feito parte do time utópico. Obrigada por compartilhar as suas opiniões com leitoras e leitores brasileiros.

Eu agradeço pela oportunidade de compartilhar meus pensamentos, minhas esperanças, com você e com o público leitor desta revista. Sobre a sua colocação a respeito de um enclave utópico que ampara e fortalece, eu concordo. Aqui, permita-me dizer a você o que acredito ser a melhor descrição das sociedades de estudos da utopia na Europa e na América do Norte — e, com esperança, em breve na América Latina — como enclaves amparadores ou, de fato, como base de operações para a mobilização utópica: a saber, o ensaio de Naomi Jacob em *Utopia method vision*: “Utopia

and the Beloved Community”²⁶. Nessa expressão — metade memorialística, metade teórica — Jacob oferece sua visão autorreflexiva a respeito de sua vida prática profissional, política e pessoal dentro da comunidade de pesquisa dos estudos da utopia. Ao fazer isso, ela descreve a “teia de relações informais na abordagem colaborativa e sociável do trabalho intelectual” que a atraiu para esse campo de estudos. Ela celebra essa cultura dialógica e nos deixa com a esperança de que ela possa continuar por muito tempo (mesmo que as sociedades utópicas tenham sido desafiadas recentemente pelas incursões da universidade administrativa e pela agenda neoliberal).

Que possamos dar continuidade a esse “trabalho real” nesses tempos difíceis. Que possamos nos lembrar das palavras de Joe Hill, o organizador da International Workers of the World (IWW), que, antes de ser morto por assassinos contratados por donos de minas dos EUA, nos deu esperança ao gritar: “Não lamentem, se organizem”.

*Anacotty, Irlanda
Novembro de 2018*

¹ BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Eds.). *Utopia method vision: the use value of social dreaming*. Oxford: Peter Lang, 2007.

² LEVITAS, Ruth. *Utopia as method: the imaginary reconstitution of society*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2013.

³ BADIOU, Alain. *St. Paul: the foundation of universalism*. Tradução de Ray Brassier. Stanford: Stanford University Press, 2003.

⁴ Realizando futuros melhores, pensamento resistente para tempos difíceis.

⁵ Para uma visão geral dos detalhes biobibliográficos de Tom Moylan, ver também o capítulo de Elton Furlanetto em *Distopia: fragmentos de um céu límpido* (2016) e o já citado “Realizing better futures, Strong thought for hard times”, em *Utopia method vision* (2007).

⁶ No original: committed difference.

⁷ O termo refere-se à música feita por e para afro-americanos/as nos anos 1920 e 1930, num momento em que esses estilos musicais ocupavam um nicho à parte do mercado fonográfico

mainstream.

- ⁸ Jovens Estudantes Cristãos.
- ⁹ Estudantes por uma Sociedade Democrática.
- ¹⁰ Projeto de Ação em Pesquisa Econômica.
- ¹¹ Movimento de Moradia Acessível
- ¹² Movimento dos/as Trabalhadores/as Católicos/as
- ¹³ Selective Service System, no original. Sistema responsável por armazenar dados de sujeitos aptos ao serviço militar no EUA.
- ¹⁴ Exército Oficial Republicano Irlandês
- ¹⁵ Aliança de Wisconsin, Novo Movimento Americano e Socialistas Democratas da América, respectivamente.
- ¹⁶ Sobre a poética do gênero ficção científica.
- ¹⁷ SUVIN, Darko. On the poetics of the science fiction genre. *College English*, v. 34, n. 3, p. 372-382, Dec. 1972.
- ¹⁸ O homem fêmea, Mulher no limiar do tempo e Tritão, respectivamente. Ainda não publicados no Brasil.
- ¹⁹ Ver FITTING, Peter. The modern Anglo-American SF novel: utopian longing and capitalist cooperation, *Science-Fiction Studies*, v. 6, n.1, p. 59-76, Mar. 1979.
- ²⁰ Grupo Literário Marxista do Summer Institute in Culture and Society.
- ²¹ Programa de Estudos Americanos e Centro para os Estudos das Américas, respectivamente.
- ²² Grupo de Estudos Subalternos da América Latina
- ²³ *Colloquy*, Monash, n. 17, nov. 2009. Disponível em: <http://artsonline.monash.edu.au/colloquy/colloquy-issue-17-august-2009/>.
- ²⁴ For Naomi Jacobs, see “Consuming Beauty: The Urban Garden as Ambiguous Utopia,” Annette Giesecke and Naomi Jacobs, eds., *Earth Perfect: Utopia, Nature, and the Garden*, London: Black Dog, 2012, 156-170; for Kathi Weeks, see “Timely and Untimely Utopianism,” Tom Moylan, *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, Ralahine Classic Edition, ed. Raffaella Baccolini, Oxford and Bern: Peter Lang 2014, 248-250.
- ²⁵ MOYLAN, Tom. Pilgrim Award Acceptance Speech. *SFRA Review*, n. 322, p. 7-14, Fall 2017. Disponível em: <http://www.sfra.org/resources/Documents/SFRA%20322.pdf>.
- ²⁶ Utopia e a comunidade amada.

Tom Moylan

Tom Moylan é Glucksman Professor Emeritus na School of English, Irish and Communication e é professor adjunto na School of Architecture da University of Limerick. Ele é fundador do Ralahine Centre For Utopian Studies. É autor de *Demand the impossible: science fiction and the utopian imagination* e *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*, bem como inúmeros ensaios sobre ficção científica, utopia, distopia, teologia, pedagogia e agenciamento político. Coeditou diversas coletâneas, incluindo *Not Yet: reconsidering Ernst Bloch* (com Jamie Owen Daniel), *Dark horizons: science fiction in the dystopian imagination* e *Utopia Method Vision: the use value of social dreaming* (com Raffaella Baccolini). Ele também coeditou números especiais da *Utopian Studies* sobre Ernst Bloch, Fredric Jameson, Utopias Irlandesas e Utopia e Música. Sua publicação mais recente foi o livro *Becoming Utopian: The Culture and Politics of Radical Transformation* [Tornar-se Utópico: a cultura e política da transformação radical], em 2020. Moylan recebeu o Lyman Tower Sargent Distinguished Award da North American Society for Utopian Studies e o Pilgrim Award da Science Fiction Research Association.

Ildney Cavalcanti

ILDNEY CAVALCANTI é doutora em English Studies (University of Strathclyde) e pós-doutora pela University of Cardiff. É professora associada da Faculdade de Letras (Ufal), na qual coordena o grupo de pesquisa Literatura e Utopia. Seus interesses concentram-se nos Estudos de Gênero e Queer, Crítica Feminista, Utopismos/Distopismos. *Utopias Sonhadas/Distopias Anunciadas - Feminismo, Gênero e Cultura Queer na Literatura* (2019), uma antologia de ensaios críticos, editada em colaboração com Luciana Calado Deplagne, é sua publicação mais recente.



Fantástika na tempestade mundial

por John Clute

Tradução e introdução: Elton Furlanetto

Introdução

No ensaio a seguir, John Clute explica de modo bastante didático o que significa Fantástika, um dos conceitos que nomeia esta revista: é uma forma de ser abrangente e abraçar todos os diversos modos de escrita e o que chamam de gêneros literários. O texto que segue foi primeiramente apresentado na Conferência Ficções/Paisagens Culturais sem Fronteiras (*Cultural Landscapes/Fiction Without Borders Conference*), que aconteceu no Centro Para o Futuro (*Centre for the Future*), Praga, em setembro de 2007. Posteriormente, o texto foi revisado e sofreu algumas alterações para ser publicado em seu livro de 2011, *Pardon this Intrusion: Fantastika in the World Storm* (*Desculpe o incômodo: a Fantástika na Tempestade do Mundo*, inédito no Brasil).

John Clute é um autor e crítico literário canadense, que viveu a maior parte de sua carreira entre os Estados Unidos e a Inglaterra. Bastante

premiado, foi co-editor de obras como a *Encyclopedia of Science Fiction*, *Encyclopedia of Fantasy*, e escritor da *The Illustrated Encyclopedia of Science Fiction*. Além de romances, tem ensaios publicados (desde os anos 1960) em diversos veículos e coletâneas.

Como o próprio Clute diz na nota introdutória de outra de suas obras, *Canary Fever*: “usar um termo único para representar as literaturas do fantástico como um tipo de arquipélago de modos parece conveniente. Para mim isso foi comprovado.” Um elemento que ele não explica muito, apesar do título, é o que ele quer dizer com a Tempestade do Mundo. Esse é o nome que o autor dá ao período dos últimos duzentos anos, após as Revoluções Industrial e Científica europeias.

Clute é incisivo em certos momentos, poético em outros, aponta para muitas manifestações artísticas, majoritariamente europeias, algumas nunca traduzidas para o português do Brasil. Mas em uma mistura de história e filosofia, e nas provocações que faz, o texto é um ótimo ponto de partida para pensarmos em macrocategorias, em formas mais abrangentes de enxergar as diferenças e as semelhanças da produção literária, numa perspectiva brasileira.

O autor gentilmente nos concedeu permissão para traduzir o texto para o português brasileiro, e o texto inaugura uma nova seção da Revista para traduzirmos textos de não ficção relevantes e inéditos (ou de difícil acesso). Agradecemos ao John Clute pela permissão e pelo carinho em conhecer nosso trabalho aqui no Brasil e permitir esse diálogo. [*Thank you so much, Mr. Clute!*]

O texto manteve os destaques colocados pelo autor (em itálico) e alguns de seus comentários identificados pelos colchetes, mas não mantivemos as indicações de páginas para assuntos que ele trata em outros capítulos do livro, nem a caixa alta usada nesses trechos.

Fantástika na tempestade mundial

Farei o seguinte: vou sugerir que quem conta ou lê histórias – desde o momento em que se tornaram visíveis em 1750 – primeiramente, observavam o mundo por meio dos muitos contos fantásticos, chamados aqui de “Fantástika”. Depois, delinearei algumas conclusões, chegando em Praga, aqui, o umbigo da Europa. A primeira parte do texto irá abordar a descrição sobre a Fantástika, uma forma necessária de ficção no planeta desde 1750.

A segunda parte trará a definição das gramáticas de narrativas (ou movimentos do discurso) que são úteis quando menciono as três formas principais as quais a fantástika assume: Fantasia, Ficção Científica e Horror (que prefiro denominar Terror, mas agora já é tarde demais para isso). Essas gramáticas ou movimentos revelam algo sobre a natureza da narrativa, a qual reflete as dificuldades que encaramos ao tentarmos não apenas criar um mundo melhor, algo que é fácil de falar, mas tão difícil de vivenciar.

A Parte Três irá além da relação da narrativa com o mundo. Se os modelos que estou sugerindo fazem qualquer sentido, Horror (ou Terror) é o mais relevante entre os gêneros no que diz respeito a delinear os dilemas que enfrentamos em 2007: porque o Horror é sobre nossa resistência à verdade: uma resistência que dura até que sermos largados/as pelados/as no mundo real: que é onde a história termina.

E o que fazemos então?

Então, há também uma espécie de Parte Quatro, creio eu, um dilema gerado a partir dessa nossa reunião em Praga, na qual especialistas em sustentabilidade e autorias de literatura fantástika se reuniram para conversar sobre os assuntos em comum, se é que há coisas em comum. Duas perguntas surgem quando falamos de Ficção e Paisagem. Primeira pergunta: como pode um/a contador/a de histórias, sabendo pela tradição que só os mundos ruins, em que ninguém quer viver, são bons para contar sua história, falar sobre uma paisagem que seja um lugar onde as pessoas

gostem de ficar? Segunda pergunta: Quem de nós que tenta criar mundos sustentáveis poderia se importar com as histórias, as quais nunca os representam?

Pelo menos duas das autorias presentes hoje aqui já escreveram obras que contradizem qualquer suposição de que um mundo que é sustentável seja um mundo que está além da história que pode ser contada. Pamela Zoline espera publicar logo mais uma versão de seu romance bem planejado, *Occam's Beard*, que é dedicado não apenas à narrativa da conquista da paz, mas ao grande projeto de descrever a paz como vida e não como fechamento. O trabalho extenso em quatro partes de John Crowley, *Ægypt* (1987-2007), parece procurar em grande parte de sua extensão por uma gramática interna da narrativa do mundo, pela qual o mundo pode ser transformado infinitamente nele mesmo. (Em *Endless Things: A Part of Ægypt* (2007) [algumas resenhas sobre a série aparecem em meu *Canary Fever*], uma dessas transformações dolorosas atinge um clímax, em uma Praga de 1620 que nunca iria acontecer, apesar de Praga de 2007 lembrar aquela outra Praga.) Mas no fim (como Próspero jogando fora sua varinha), *Ægypt* afunda em um silêncio civil refinadamente descrito que vai além da história, um silêncio cheio de possibilidades no solo das coisas, e somente 200 páginas depois nós acordamos de novo para o Tempo, aqui fora de novo, nesse lugar em que devemos tentar – contra todas as probabilidades? – nos curar.

Parte Um: Fantástika e a tempestade mundial

Vou começar definindo literatura fantástika de um jeito que parece óbvio, mas não é: literatura Fantástika consiste em histórias de ficção que trabalham com o que se entende como fantástico. Sabemos, é claro, que os mitos e lendas, folclore e contos de fadas, fábulas e jornadas fantásticas, romances sobrenaturais e utopias especulativas, histórias de fantasma e histórias sobre deuses são partes integrantes da longa narrativa da Civilização Ocidental desde o princípio: mas nenhum exemplo de qualquer dessas histórias que apareceu antes do século XVIII teve deliberadamente um nome específico que as destacasse da cultura central.

»Até por volta de 1700, em outras palavras, não caracterizávamos obras de arte de acordo com o uso (ou a falta de uso) de elementos da narrativa que pareciam irrealis ou impossíveis de acontecer no mundo tal como percebido.«

Até por volta de 1700, em outras palavras, não caracterizávamos obras de arte de acordo com o uso (ou a falta de uso) de elementos da narrativa que pareciam irrealis ou impossíveis de acontecer no mundo tal como percebido. Depois disso, na literatura inglesa – me perdoem por continuar falando do que conheço melhor – uma separação foi estabelecida entre um trabalho mimético, que estava em consonância com os valores do Iluminismo, que então se tornavam dominantes, e o grande caldeirão de mitos e histórias irracionais, que agora afirmamos termos ultrapassado e que então era considerado apropriado para crianças (o conceito de infância foi criado mais ou menos na mesma época, como uma unidade de descarte na qual versões abandonadas da natureza humana poderiam ser jogadas).

Essa limpeza do caldeirão levou, é claro, a enormes decisões erradas sobre o passado. Foi primeiramente no século XVIII que William Shakespeare passou a ser visto como um gênio inocente, um *idiot savant* – em partes porque ele quebrou as “regras” da Tragédia, mas também porque escreveu suas peças antes que houvesse um consenso cultural de que a obediência informativa à realidade determinável, em última instância, teria nos contado mais sobre a nossa experiência humana do mundo que

habitávamos do que qualquer mito ou conto de fadas poderia ter feito: apesar de ele ter proferido mais do que pensávamos ser possível dizer sem a disciplina apropriada: o que quer dizer que ele não devia saber o que estava fazendo. Se *A Tempestade* (1611) tivesse sido descoberta pela primeira vez um século mais tarde, ela poderia nem ter sido encenada. Em 1750, talvez não tivesse sido facilmente concebível representar a ilha mágica mutagênica em termos de um palco com arco de proscênio, sem se rebaixar à decadente convenção da máscara; nem tão fácil seria representar Próspero de forma convincente se livrando de uma varinha que era simultaneamente uma bengala e um cajado mágico: porque os dois não eram proporcionais: era perfeitamente verificável que a bengala era uma bengala, mas não existia *tal coisa* como um cajado mágico, exceto nos cantos de antanho.

Mas não é apenas Sigmund Freud que nos diz que o que está reprimido voltará; o antigo conto de Anteu, que retorna com força redobrada cada vez que Hércules o joga na Terra, diz quase a mesma coisa. Há uma beleza no Iluminismo do século XVIII, mas é uma beleza apolínea, a beleza do que é intensamente descrito, uma beleza alcançada por meio da recusa e da

exclusão e da medida e da argumentação. Isso torna possível a projeção futura, como também os quintais de bairros de classe média; ela edifica o crescimento da Civilização Ocidental nos últimos quatrocentos anos, mas também projeta os gulags. E nas décadas subsequentes à 1750, como era de se esperar, uma reação conscientemente subversiva se instituiu.

Antes do final do século XVIII, começaram a surgir narrativas que *conscientemente* subvertiam o mundo ordenado acima descrito; contradiziam a mundanidade das obras produzidas durante a Ascendência Apolínea; representavam de modo manifesto o mundo como algo que consistia em mais do que aquele adestramento da medida apropriada. Essas narrativas reimportam todo o velho material, o reprimido retorna: o irracional, o impossível, o pesadelo, o assombrado, o narrável, a presciência das coisas, as bengalas mágicas, a maldição; e, por meio dessas formas renascidas e estratégias, vislumbramos, como estigmas afluindo em porcelana, as grosseiras partes baixas de Dionísio, o Gêmeo reprimido ou Doppelgänger que caçoa de Apolo e sua toga; assim como a própria fantástika macaqueia e caçoa do decoro, revelando, desde o seu interior, o terrível e verdadeiro sub-bosque em que nós, do Ocidente, adentramos.

Um autor como Horace Walpole – cujo *O Castelo de Otranto* (1764) é a primeira obra madura do gótico britânico – estava obviamente ciente de que havia criado algo novo, um texto brincalhão e febril muito mais interessante do que a maioria dos romances góticos, que tomaram dele suas apreensões habilmente cartunescas sobre o passado enquanto obstáculo, a fascinação que ele sentiu na contemplação da recém-descoberta categoria da Ruína, e sua sensação de *precariedade* extraordinária do mundo civilizado: família, religião, tradição, hierarquia, autoridade: ninguém que no romance fala pelo mundo da ordem preestabelecida – nenhum pastor, nenhum sábio, nenhum padre – pode ser confiável. Como o próprio Castelo de Otranto, o mundo de aparências é para Walpole inerentemente *dissolúvel*. Com uma sensação singularmente aguda da mudança das coisas (e com uma mãozinha de Giovanni Piranesi), ele localiza seu conto gótico em um lugar aprisionante que se tornou paradigmático: o Lugar Ruim, seja casa ou abadia ou castelo,

cujos contornos animado/inanimado espelha de forma instável os contornos visíveis dos rostos do/a protagonista e/ou antagonista, e cujos labirintos interiores modelam a psique interna vazia, assombrada, ainda não-revelada daquele/a protagonista. Quando Manfred, o falso, mitômano e cheio de ansiedade Conde de Otranto, finalmente reconhece, na grotesca carapaça do próprio castelo, os contornos da sua própria psique, nós entramos completamente na vertigem do Terror pós-iluminista. Talvez seja o primeiro grande momento de reconhecimento nas literaturas do fantástico. Ver o próprio rosto rachado pelo mundo que espelha sua dissolução é exatamente ver o mundo. Porque a História faz seu rosto partir em dois.

Mas *Otranto* é mais do que zombaria e presságio: sua *indecisão* transgressiva e exorbitante – e (em uma medida tristemente menor) a daquelas quinhentas outras autorias góticas publicadas na Bretanha antes dos anos 1820 – diz algo a mais, também. Porque para as categorias sobrepostas que juntas formam uma supercategoria centrípeta que sempre que possível vou seguir chamando de Terror – e que de maneira discutível incorpora o gótico, os contos alemães, as histórias sobrenaturais, as histórias de fantasmas, os contos estranhos, a fantasia dark, um pouco da ficção *slipstream*, o novo gótico, o *New Weird*, e até mesmo um pouco dos habitats abandonados que os “intersticialistas” do século XXI querem abraçar – a mudança essencial de pensamento e da narrativa é *descobrir* a verdadeira face do mundo, fazer *exalar* o melodrama do mundo. (Finalmente, é claro, temos o ovo e a galinha: desde que o Tempo começou a revolver, logo antes de Napoleão, talvez seja possível dizer que o mundo tem agido como fantástika.) A dificuldade e a linguagem empolada de muito da literatura de horror/terror provêm, acredito, não de uma incompetência literária, mas de uma certa tentativa de criar um corpus inglês da confusão atormentada daquele mundo cambiante. Pois para os maiores escritores de horror – tais como William Hope Hodgson, ou H. P. Lovecraft, ou David Lindsay, ou Robert Aickman, ou Peter Straub – o caminho ao Reconhecimento é altamente espinhoso; e quando não conseguem vir para o ar frio e puro do real, podem se afundar nas perversidades da sensação. Mas cada passagem descaradamente desarmoniosa que eles criam nos informam que é inerentemente difícil

entender o mundo: nos dizem que é um mundo *difícil* demais para Apolo compreender: que a realidade escapa das mãos dos que dominam. Essa é certamente a mensagem de Esopo. É também a mensagem do mais cruel dos escritores da fantástika do século XIX, Hans Christian Andersen.

»1750 não é apenas o ano em que a fantástika começou a ser escrita como uma arma contra aqueles de posses; também marca o ponto quando a Civilização Ocidental começou a entender que nós não habitamos um mundo, mas um planeta.«

Menciono Andersen aqui em particular por causa da urgência de pânico característico de seus contos, que o marca como um paradigma de fantástika pelos dois últimos séculos e meio. Andersen escreve como se o chão fosse incerto sob os pés, e que o mundo corta como faca, e que se não nos mantivermos em movimento, ele vai nos alcançar. O autor parece às vezes tão transparente quanto vidro, ele quase nunca menciona Gêmeos ou Doppelgangers (acho que é porque só o pensar neles já o assustava demais), mas quando ele encara seus terrores, ele fala tão diretamente sobre a nossa condição em 2007 como o fazem Franz Kafka, ou Vladimir Nabokov, ou W.G. Sebald.

Isso nos traz à tempestade do mundo.

1750 não é apenas o ano em que a fantástika começou a ser escrita como uma arma contra aqueles de posses; também marca o ponto quando a Civilização Ocidental começou a entender que nós não habitamos um mundo, mas um planeta. É a partir desse ponto que a ciência – astronomia, física, geologia, biologia – começa a definir nossa

compreensão de que somos uma espécie que se agarra a uma bola que um dia talvez gire até nos expelir [*Esse é o fardo do poema “Ecuridão” (1816), de Lorde Byron, que pode ser a primeira narrativa científica*]; que o passado é mais profundo do que podemos conceber; que o futuro vai nos destruir. (A FC não começa com a descoberta do Espaço, mas com a descoberta do Tempo: meditações terríficas na conjunção das Ruínas com a Futuridade – nas relíquias do passado como alavancas que nos impulsionam a um futuro cujo passado é nosso próprio mundo em ruínas – dominaram as primeiras décadas do gênero.) Então a ciência rouba o chão de sob os nossos pés; e a fantástika, com sua imediatez acalorada e cartunesca de resposta à instabilidade e ameaça, responde instantaneamente à vertigem desse novo conhecimento. Isso faz o planeta vibrar.

Fantástika é a forma planetária de narrativa.

Outra coisa começa a acontecer por volta de 1750 também: os motores da mudança representados pelas revoluções científicas e industriais começam a aumentar de forma palpável a velocidade da história até virar uma corrida. O planeta começa a sacudir na tempestade, a mudança queima a sola dos residentes; as coisas se alteram tão rápido que nós, no Ocidente amadurecido, não somos mais capazes de organizar nossas vidas, o que começa a nos assombrar. Amnésias – tão agressivas quanto aquilo que finalmente cegou Édipo – começam a assombrar os residentes do planeta nas suas comunidades muradas; não é acidental que os Gêmeos e Duplos e Doppelgangers começam a tratar das suas feridas por meio da fantástika: porque o Gêmeo é o que deixamos para trás quando a vida se move tão rápido que não podemos lembrar de onde viemos. Essa é a culpa de Apolo.

Parte Dois: Modelo de Instruções

Cada um dos três modos principais de escrita fantástika no século XXI – Fantasia, Ficção Científica e Horror – é muito mal nomeado, pelo menos em inglês, o que é parte da razão de começarmos a preferir o termo geral fantástika, apesar de estarmos meio presos aos nomes que já temos. As três gramáticas narrativas com as quais tenho brincado nos últimos

quinze anos eram para ter afrouxado o trinco, pelo menos para mim, dessa nomenclatura ruim, para facilitar o rastreio de alguns movimentos da narrativa que parecem típicos desses três grandes modos, longevos, mas em constante mudança. Descrevi alguns desses modelos antes – de forma mais conspícua em uma porção de artigos/entradas conectadas na *Encyclopedia of Fantasy* (1997), e em *The Darkening Garden: a Short Lexicon of Horror* (2006) – e vou tentar ser breve aqui.

Devo indicar que esses modelos devem ser melhor entendidos como iterações heurísticas da narrativa vista como discurso, e não são, portanto, esboços de arquitetura da forma visível a que alguém poderia achar que cada modo deveria aderir. Devo adicionar também que eles mesmos são narrativas: eles leem consecutivamente, apesar que a iteração deles em qualquer história individual pode não refletir aquela ordem, e eles são pensados para representar tão diligentemente quanto possível o objetivo que as próprias narrativas todas compartilham: o último “*E então*” que termina cada história. Cada modelo é dividido em quatro partes, e cada modelo pode ser colocado sobre seus irmãos, como um palimpsesto.

Fantasia

Muitas das grandes pessoas que escreveram fantasia no século passado foram moldadas pela experiência da Primeira Guerra Mundial; a atitude de J.R.R. Tolkien à tempestade do mundo de seu tempo é a de angústia e raiva; ele e outras pessoas importantes que escreveram fantasia nas terceira e quarta décadas do século XX se retiravam do mundo para aviltá-lo. Tais ficcionistas tomavam como partida a Grande Guerra, uma experiência tão desarranjada que os outromundos (*otherworlds*) – mesmo que fossem impossíveis – se tornavam regiões da mente altamente habitáveis pela imaginação da escritura mais madura. Um grande número de ficcionistas do Reino Unido ou vivenciaram diretamente a Primeira Guerra como soldados, ou foram fortemente afetados por ela; por exemplo, temos Stella Benson, Lucy Boston, Gerald Bullett, Lord Dunsany, E. R. Eddison, Robert Graves, Aldous Huxley, David Jones, C. S. Lewis, David Lindsay, Hugh Lofting, John Masefield, A. A. Milne, Hope Mirrlees,

Naomi Mitchison, Robert Nichols, o próprio Tolkien, E. H. Visiak, Sylvia Townsend Warner, E. A. Wyke-Smith. Outras pessoas que escreveram – como Sir Arthur Quiller-Couch, que teve um único e refinado romance, *FoeFarell* (1918), o qual é narrado pela prisma das trincheiras, e George Bernard Shaw, cujo *Heartbreak House* (1919) trata a civilização ocidental como uma edificação literal do Lugar Ruim – foram afetadas de forma singular pelo abismo espiritual aberto pelo conflito. Foi como se o mundo antes e depois da Guerra tivesse sido, como a face de Manfred, ou o corpo e a alma de Jekyll, irremediavelmente cindidos em trincheiras opostas. Para ficcionistas que engendravam textos de fantasia a partir de vidas fissuradas, os mundos que criavam eram profundamente subversivos, respostas sensibilizadas a uma realidade de um mundo pós-catástrofe. Para essas pessoas – e para toda a melhor fantasia desde então – o próprio mundo é percebido como *errado*. É vergonhoso admitir isso sobre o século XX. Mas é possível escapar dessa prisão. Os únicos livros que parecemos achar fácil de amar, como *O Senhor dos Anéis* de Tolkien, vêm de pessoas que escrevem que nos abandonaram.

Eis as quatro fases:

- 1) Erro: alguma pequena dica ressecada de que o mundo perdeu sua integridade: os Nazgûl chegam no Condado.
- 2) Desbaste: a diminuição das velhas formas; amnésia do herói e do rei; problemas com as colheitas; um ressecamento literal da terra; e *cacofonia*: o desvio da narrativa em ruído, brigas dinásticas, batalha após batalha, trilogias em doze partes.
- 3) Reconhecimento: a chave para o portão; a fuga da prisão: a amnésia dissipando como névoa; o herói se lembrando do seu nome verdadeiro; o rei Fisher andando de novo; a terra esverdeando. O *locus classicus* do Reconhecimento é o choro de Leontes no final de *Conto do Inverno* (1610) ao ver Hermione renascer: “Oh! Está quente!”
- 4) Retorno: o povo volta às suas vidas antigas e tenta vivê-las.

Ficção Científica

A premissa básica da FC é que um mundo mostrado por uma história de FC tem uma *relação plausível* com a história do mundo real. A FC é, desse modo, o mais otimista dos gêneros. Ela amansa o mundo, já que criar um argumento é quase uma certeza de ganhá-lo. Para muito da FC estadunidense, reconhecer o mundo é reconhecer o que pode ser feito para consertá-lo, para fazê-lo funcionar. Cavalgar a tempestade do mundo, domesticar o novum, articular os gênios (daimon) da metamorfose: para a FC estadunidense, isso é Reconhecimento. Por outro lado, é muito difícil entender distopias modernas como *Nós* (1924), de Evgeny Zamiatin, ou *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, ou *1984* (1949), de Orwell, sem entender que a ferocidade tubercular que eles compartilham deriva menos de certas preocupações compartilhadas do que do fato de que são textos que se prostram como testemunhas horrorizadas – testemunhas delatoras – de um mundo cujas mudanças *não podem* ser domadas. Sob a superfície de toda distopia, vemos o rosto vazio de um mundo que muda tão rápido que perde seu passado, vemos o mundo pós-catástrofe do qual os/as grandes ficcionistas de fantasia se afastaram por raiva ou vergonha.

Eu ajuntei um modelo narrativo para a FC a partir do trabalho de outras pessoas que estudam o tema; a reunião geral de termos lembra o modelo que Farah Mendlesohn construiu para o seu *The Inter-Galactic Playground: A Critical Study of Children's and Teen's Science Fiction* (2009).

1) Novum: o termo de Darko Suvin para aquele aspecto do mundo de FC que difere consideravelmente do nosso mundo, tal como o conhecemos.

2) Estranhamento cognitivo: um termo de Suvin – modificado a partir de Viktor Shklovsky e Bertolt Brecht – para uma desfamiliarização plausível, portanto, estruturada, do mundo, a qual deriva em parte do fato da existência do Novum, e que permite que a imperfeição do paradigma reinante possa ser visto em sua completude.

3) Avanço conceitual: termo de Peter Nicholls, da *Encyclopedia of Science Fiction* (1979), para o incentivo à liberação quando um paradigma defeituoso entra em colapso e o novo mundo – o mundo verdadeiro – é revelado. Uma sensação de maravilhamento é geralmente sentida, às vezes em naves espaciais.

4) Topia (U- ou Dis-): a Jerusalém cujos portões foram abertos pelos avanços conceituais por aqueles/as que foram vitoriosos/as: é um lugar onde a vida vai ser levada de acordo com as verdades descobertas.

Horror/Terror...

... pode ser a mais pura resposta da fantástika à tempestade do mundo: porque o verdadeiro som de qualquer grande história no gênero – como o “Coração das Trevas” (1899), de Joseph Conrad, ou *A morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann, ou o *Walpurginacht* (1917), de Gustav Meyrink, ou *The Cross of Carl* (1931), de Walter Owen, ou *O Iluminado* (1977), de Stephen King, *The White Hotel* (1981), de D. M. Thomas, ou *Austerlitz* (2001), de W. G. Sebald, ou *Europe Central* (2005), de William T. Vollmann, ou *Onde os Fracos não têm vez* (2005), de Cormac McCarthy – é o som da História abandonando o Éden. Tudo que foi dito até aqui sobre fantástika se aplica ao Horror/Terror. Quando Kurtz grita “O horror, o horror!”, em “Coração das Trevas”, é porque ele vê a narrativa de um mundo novo inteira, porque ele está no olho da tempestade do mundo. Porque ele não desvia o olhar, seu olhar é o olhar central da fantástika. As quatro iterações do Horror são:

1) Avistamento: uma pequena ferida no mundo repentinamente se torna visível, mesmo à luz do dia.

2) Adensamento: a pessoa que protagoniza se atola mais e mais fundo na falsidade do mundo. O enredo literalmente adensa ao seu redor. Fatalmente, ela pode achar que se compreende, mas, na realidade, cada um de seus movimentos a faz se aprofundar em sua amnésia, que se enrola de forma espessa como neblina, a qual pode ser de

fato *definida* como Adensamento. A resistência dela se intensifica, sua rigidez golemínesca quando na iminência de mudança. É uma fase gnóstica: a verdade é *ativamente* ocultada, o que nos permite mentir a nós mesmos constantemente. Nem mesmo momentos de purificação radical – verdadeiras visões repentinas do mundo enquanto malícia – podem a salvar.

3) Revelação: a narrativa nos salva. A casca do mundo é retirada, vemos nossos rostos verdadeiros no espelho, e o carnaval toma conta: o que vemos é o que temos, o alto é trazido para baixo: *é onde merecemos estar*. Há uma alegria quase infernal ao apreendermos a clareza da verdade simples, assustadora e monística. Comparado ao parcimonioso e enevoado Marlow, Kurtz é pura alegria.

4) Reverberação: Tolkien olhou para cima a partir das trincheiras e chamou aquilo de vergonha. Aqueles/as incapazes de escapar da prisão chamaram aquilo de mundo.

Há doze termos ao todo, o que é bastante, mesmo que sejam sugestões e não leis. Então vou tirar alguns segundinhos a mais para tabulá-los, que é a forma que aparecem na minha imagem mental:

- 1) Erro, ou Novum, ou Avistamento.
- 2) Desbaste, ou Estranhamento Cognitivo, ou Adensamento.
- 3) Reconhecimento, Avanço Conceitual, ou Revelação.
- 4) Retorno, ou Topia, ou Reverberação.

Colocados dessa forma, como permutações de uma Narrativa Primordial, como três cobras mutualmente entrelaçadas, cada cobra passando pela mesma modificação morfológica, algo que sugeri anteriormente pode ter se tornado mais óbvio: que as primeiras três fases realizam um progresso da narrativa; mas que a quarta representa lugares aos quais a Narrativa pode apenas indicar, como Moisés. As implicações dessa distância entre narrar e viver vão dar forma aos parágrafos finais desta fala.

Parte Três: a astúcia da Amnésia

Um homem nas profundezas da idade média, um acadêmico nascido na Alemanha, que nunca diz seu nome, conta sua história. Ele se encontra, depois de um longo período de depressão profunda, apartado de sua vida. Ele parte da Inglaterra, onde tinha morado por muitos anos, e vaga pela Europa contemporânea, visitando dezenas de lugares famosos – estações de trem, prisões, zoológicos, fortes, spas, museus, coliseus, shoppings, bibliotecas – todos que fazem algum mal a ele. Na verdade, muito antes de sua narrativa acabar – estou resumindo aqui *Austerlitz*, último romance de W. G. Sebald – esses sepulcros esbranquiçados da Europa oficial tinham se adensado na sua mente na forma de uma construção que lembra uma prisão, uma casa dos mortos cuja história resiste a ser exposta, uma casa de amnésia. Nos seus passeios por esse mundo condensado, ele conhece Jacques Austerlitz, um homem tão similarmente apagado da narrativa da sua própria vida que os dois parecem gêmeos: gêmeos idênticos que espelham o self esvaziado um do outro: um não assusta o outro vindo por trás, como o monstro de Frankenstein assombra Tom Sawyer. Austerlitz também andou visitando sepulcros que pareciam *escondidos* – efígies mudas e rígidas da cultura de desempenho da velha Europa, uma cultura que ambos os homens sentem ter morrido meio século antes. Nada esclareceu as coisas para eles em *Austerlitz*. Não houve Revelação a partir da fantástica nesta Europa: nenhum olhar de Kurtz para alguma verdade angustiante: sem purgação, sem rendição: sem lembrança.

A escapatória para o dilema de fixidez deles é simples o suficiente de ler. A construção cuja função indizível de algum modo poluiu – provocando amnésias – os sepulcros da Europa do pós-guerra é um campo de extermínio ao norte de Praga que os alemães chamaram de Theresienstadt. A mãe de Austerlitz morreu lá, e o pai em outro campo; e sua longa amnésia tinha começado no dia de sua fuga para o País de Gales, em 1939, quando era bem criança. O romance circula pelas décadas até o ano 2000 [tarde demais para ele se comunicar com H. G. Adler (1910-1988), um sobrevivente do campo que escreveu o estudo de não ficção, *Theresienstadt 1941-1945* (1955), que Austerlitz lê com

»O que os grandes textos da fantástica oferecem é o que Freud ofereceu: a mensagem de que a civilização é custosa, que a verdade que nos vai libertar não se iguala ao autoperdão; que a civilização é uma luta constante contra nossa vontade de esquecer.«

grande intensidade, arrependido pela chance perdida de conversar com um homem sem amnésia. Os romances de Adler, que também recuperam a solução final, incluem *Eine Reise*, publicado em 1962, muito depois que

ele o tinha escrito, e traduzido para o inglês como *The Journey* em 2008. Adler era checoslovaco, um judeu falante de alemão nascido em Praga, e seu trabalho conecta Kafka – que o havia fortemente influenciado desde cedo – e a guerra. Seu uso repetitivo de buracos de espia e lentes em panorama, espelhos através dos quais os anos vindouros podem ser vistos em embrião, podem ser entendidos como exemplos do ovo da serpente.] Somente com o romance bem avançado que Austerlitz conta ao narrador que, contra a maior resistência, ele recentemente teve um vislumbre da sua vida real, uma pessoa viva que o conhece; o romance não nos diz se ele sobrevive a essa exposição por muito tempo. A maior parte de *Austerlitz* se passa detalhando a ingenuidade terrível da amnésia cuja resistência manteve o homem Austerlitz longe do seu passado; mas a sacada mais profunda do livro – levada a cabo por meio de um literalismo não metafórico intenso somente disponível para uma

autoria da fantástica – está na ligação inexorável dos traumas pessoais dele com a amnésia que gera o sepulcro a qual fez com que a “utopia”

apolínea da Europa nos anos 2000, aquela que os macacos não conseguem se lembrar, ficasse tão profundamente silenciosa.

O segredo profundo da amnésia é que suas vítimas podem conversar sobre tudo que quiserem: mas não podemos nos lembrar do que estamos dizendo. Nada pode ser aprendido, ou recuperado. O abatedouro que em algum momento nos partiu em dois nos aguarda. A mensagem final de *Austerlitz* é que aqui, no coração da tempestade do novo século, as panaceias que brandimos simplesmente proclamam aquilo que não podemos lembrar que já proclamamos em algum “era uma vez”; que de fato estamos sacudindo membros fantasmas em um crepúsculo que se adensa: pois não sabemos quem somos, ou onde vivemos.

Há, de qualquer modo, aquele momentinho de Revelação para Austerlitz, um pequeno vislumbre revigorante de verdade pura e satisfatória: em Praga ele encontrou um velho sobrevivente que é tão contínuo com sua infância quanto Praga é contínuo com o passado da Europa; ela é a pessoa viva que *se lembra dele*, tanto quanto Praga – uma pantomima de cidade que nunca fica silenciosa – parece lembrar-se da Europa. Mas os motores da amnésia da Europa Central são poderosos demais, e Austerlitz logo vai embora dali. E é aqui, do coração desse livro tão assustador, que emerge a lição central: que o princípio ativo com o qual se deve lidar em qualquer romance moderno que se passe na tempestade do mundo hoje não é uma *recuperação*, mas uma *amnésia*. Isso não parece um bom agouro: mas é bom conhecer seu inimigo.

Amnésia é como vivemos agora. Recuperação é o que acontece depois que a narrativa nos trouxe de volta ao lar. É o que acontece quando a história é contada. Quando retornamos à nossa terra; quando entramos na Topia que merecemos; quando começamos a sentir o ar da Reverberação por entre a máscara: é quando entramos naquela região da Recuperação, *onde devemos tentar viver*.

O maior perigo que enfrentamos aqui, nessa terra para além da Narrativa, é pensarmos que a chegada e a paz são a mesma coisa, porque

qualquer ser humano que experiencia uma paz interna que encontra a paz facilmente – uma paz que não luta contra a claridade do magma e do pesadelo dentro de nós, que falha em negociar de forma fiel com os gêmeos injustiçados que deixamos para trás – está experienciando amnésia. Ele está experienciando a paz que Sigmund Freud – no *Mal-Estar na Civilização* (1929) – associou com um tipo de redução de tensão que seria depois oferecida por Adolf Hitler, ou Stalin. No que concerne àquela paz que um cidadão ou cidadã do Terceiro Reich poderia ter chamado de Recuperação, em 1934, nós, de fato, abandonamos qualquer chance de Recuperação. Nós abandonaríamos o tipo de mundo que John Crowley criou no final de *Ægypt*. Abandonaríamos a civilização.

O que os grandes textos da fantástika oferecem é o que Freud ofereceu: a mensagem de que a civilização é custosa, que a verdade que nos vai libertar não se iguala ao autoperdão; que a civilização é uma luta constante contra nossa vontade de esquecer.

A Civilização, como o equilíbrio, só existe quando é contada. Nós devemos continuar contando-a. ●

Bibliografia Fantástika

No ano de 2020, o time da **Revista Fantástika 451** lançou um projeto de compilação bibliográfica de materiais impressos ou digitais os quais sejam:

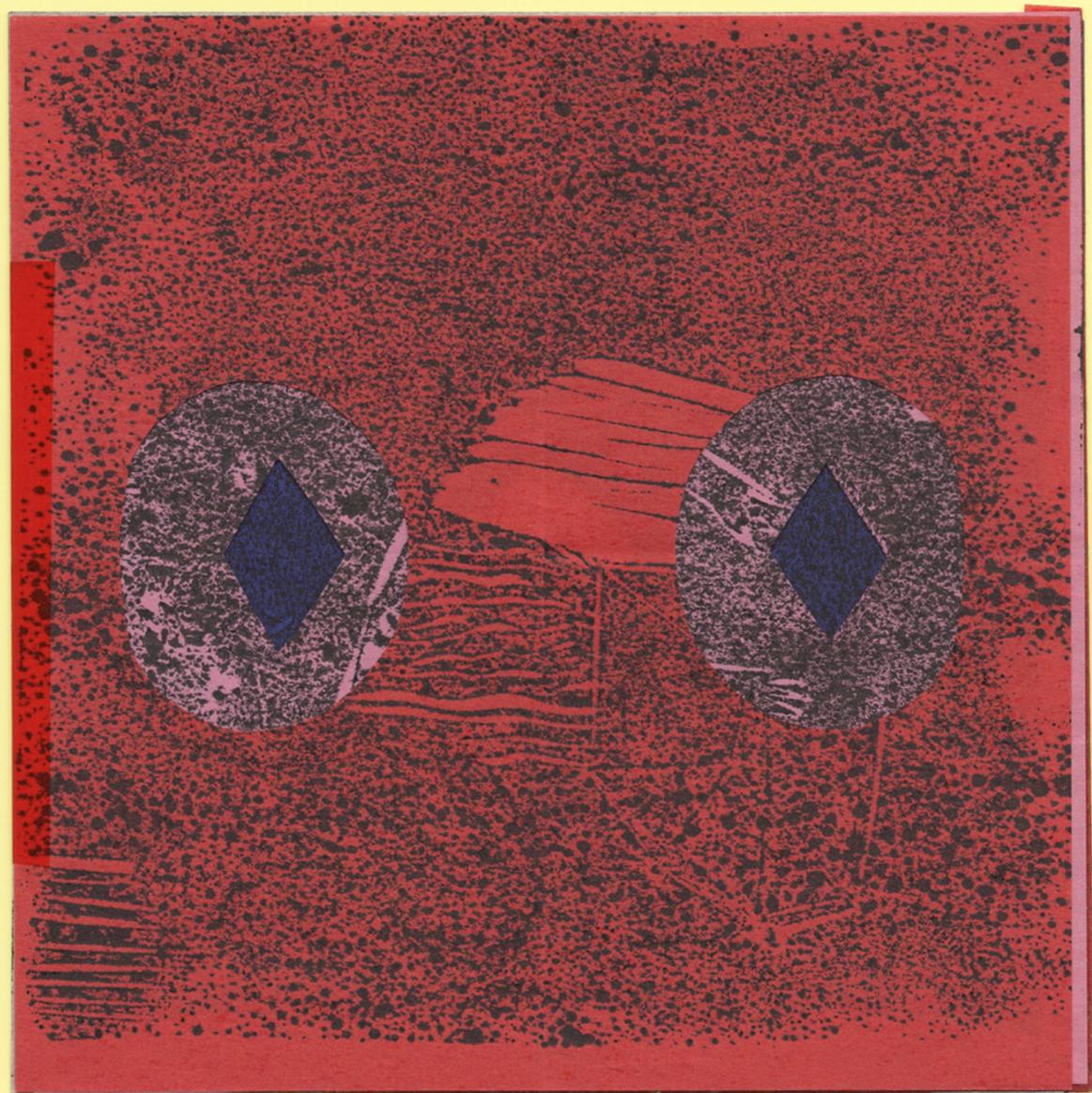
- 1) Pesquisas a respeito de Artes Fantásticas elaboradas no Brasil, compreendidas em resenhas, artigos científicos, dissertações, teses e livros críticos. Outros formatos podem ser considerados para inclusão (apenas não incluímos material ficcional).
- 2) Pesquisas internacionais a respeito de Artes Fantásticas brasileiras.

Para acessar, você deve entrar em nosso site:
<https://fantastika451.com.br/>

Na aba “A Fantástika 451”, você encontra o item “Bibliografia Fantástika”. Daí, pode acessar diretamente da página da Fantástika ou abrir em uma nova aba.

O repositório está em constante construção e ampliação. Convidamos todas as pessoas para que venham conhecer as referências e que indiquem para outros pesquisadores!

Além disso, caso conheça algum artigo, livro ou trabalho acadêmico sobre esses temas e quiser sugerir para integrar nossa lista, ou ainda tenha achado algum erro, é possível nos escrever com os detalhes. Efetuamos a padronização bibliográfica de acordo com a norma ABNT NBR 6023:2018 – então, se puder nos enviar em tal formato, agradecemos. E-mail: fantastika451@gmail.com. Não esquecer de inserir no assunto: Bibliografia Fk451.



“Como é ser outra pessoa”: os disfarces de viajantes em romances ficcionais e relatos de viagem

por Paula Carolina de Andrade Carvalho

Neste artigo, apresento um pequeno inventário que passei a fazer nos últimos anos de viajantes europeus que se disfarçavam de muçulmanos nos séculos XIX e XX. A partir daí, criei algumas tipologias para classificá-los, enfatizando aqueles que acreditavam que podiam se transformar no outro, como Richard Francis Burton, Arminius Vámbéry, Isabelle Eberhardt e T. E. Lawrence. Em paralelo, discorro sobre a possibilidade do disfarce dentro de alguns livros de ficção que abordam o tema. Ao final, faço uma reflexão sobre a possibilidade da metamorfose e da descoberta do outro dentro de si mesmo.

PALAVRAS-CHAVE: VIAJANTES; DISFARCE; MUÇULMANOS; ALTERIDADE

A Thiago Blumenthal, que também era um apaixonado por viajantes como eu, mas que não chegou a ver esse texto pronto

Faz alguns anos que coleciono viajantes. Não qualquer tipo de viajante. Viajantes que se disfarçam, para ser mais exata. Não qualquer tipo de disfarce. Viajantes europeus que se disfarçam de muçulmanos. Viajantes europeus que acreditavam se passar por seguidores da fé islâmica. Talvez esse fascínio tenha vindo do fato de eu mesma ter viajado por países islâmicos e ter notado como era vista das formas mais diversas – em alguns casos, inclusive como muçulmana. Por vezes, ao se ler relatos de viagem, é comum esquecermos que o viajante não é o único que olha; ele também é olhado. E a própria percepção de si mesmo se transforma, pois se pode acreditar que é possível se metamorfosear no outro, ou descobrir que outro(s) vive(m) dentro de você. Assim, a forma como olhamos para nós mesmos se altera. E, para parafrasear Mary Louise Pratt, em seu *Os olhos do império*, o olhar não tem nada de passivo e a curiosidade não é nada inocente (PRATT, 1992, p. 124).

Não por acaso, foi em uma viagem que descobri a figura que abriria o portal para o mundo fantástico – mas real – dos viajantes disfarçados. Foi em uma exposição sobre a peregrinação a Meca – cidade até hoje proibida a não muçulmanos –, ocorrida em outubro de 2013, em Doha, no Catar, que aconteceu o encontro entre mim e Richard Francis Burton (1821-90). Lá, entrei em contato com sua obra *Personal Narrative of a Pilgrimage to Al-Madinah and Meccah* (1855-6) e descobri, depois, Abdullah, o disfarce muçulmano usado por Burton para empreender a viagem. Abdullah, na verdade, já existia antes da peregrinação e continuou a existir depois dela. Essa espécie de alter ego acompanhou Burton por quase toda sua vida, aparecendo em vários outros escritos do britânico, inclusive em cartas e jornais. Burton, assim como grande parte dos viajantes que virão a seguir, teve uma vida que parece inverossímil.

Chamado de o “homem das mil vidas” pelo protagonista do romance de *Bússola*, de Mathias Enard (2018, p. 129), ele passou uma infância errante pela França e pela Itália; aprendeu quase trinta idiomas e dialetos; serviu

oito anos no exército da Companhia Britânica das Índias Orientais – período no qual começou a se disfarçar de “nativo” tanto para espionar para um general quanto para ter um contato mais próximo com os locais –; fez a peregrinação para Meca; adentrou Harar, na Abissínia, outra cidade proibida a não muçulmanos; e serviu na Guerra da Crimeia (1853-56). Buscou por anos a nascente do rio Nilo na África central, ao lado de John Hanning Speke (1827-64), que depois o “traiu” por angariar só para si as glórias dessa “descoberta”¹. Por influência de sua mulher Isabel, foi cônsul britânico na costa oeste africana; em Santos, no Brasil²; em Damasco, na Síria, para depois ser removido para Trieste,³ onde traduziu para o inglês *As mil e uma noites* e morreu de um ataque cardíaco em 1891. Ele viajou por Europa, Ásia, África, América do Norte e do Sul, e escreveu mais de quarenta livros sobre os mais variados assuntos, que vão de relatos de viagem a poesias satíricas, passando por tratados de esgrima e falcoaria.

Através do contato com Burton-Abdullah, descobri vários outros viajantes disfarçados e, quando dei por mim, havia iniciado um inventário muito pessoal de histórias fascinantes. Não era incomum o fato de um europeu se disfarçar de “nativo”, fosse para se proteger de ataques feitos a estrangeiros, fosse para conseguir ter acesso a um mundo que, de outra maneira, não conheceria. Desde o século XVI há relatos de missionários jesuítas portugueses que viajaram pelo “Oriente” disfarçados de “locais”, “usando trajos regionais e outros adereços propositadamente escolhidos para encobrirem a sua verdadeira identidade” (ARAÚJO, in CRISTÓVÃO, 2003, p. 37). O “recurso da mentira” era, por vezes, necessário para “salvaguardar” a “encenação desta ‘duplicidade’ de personalidades e de intenções” por “uma questão de coerência e tendo em conta a importância das empresas em que se encontravam envolvidos” (Ibid., p. 38). Fazia parte do sistema de Justiça do Império Turco-Otomano uma rede de agentes secretos que se disfarçavam para inspecionar se as leis estavam sendo cumpridas ou não e, por vezes, os sultões se disfarçavam de súditos comuns para fazer pessoalmente as inspeções (INALCIK, 2001). A partir daí, comecei a criar tipologias para cada tipo de viajante disfarçado.

»[...]é comum esquecermos que o viajante não é o único que olha; ele também é olhado. E a própria percepção de si mesmo se transforma, pois se pode acreditar que é possível se metamorfosear no outro, ou descobrir que outro(s) vive(m) dentro de você.«

Há os *voyeurs* com uma curiosidade antropológica – caso de Edward William Lane, que se disfarçou de muçulmano para descrever os hábitos dos egípcios em seu livro *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, escrito entre 1833 e 1835 –; os que simplesmente queriam ter acesso a locais e ritos proibidos a europeus – como o suíço Johann Ludwig Burckhardt (1784-1817), que fez a peregrinação a Meca disfarçado de médico muçulmano, visitou Meca, adoeceu e morreu no Cairo, onde foi enterrado, tendo seus diários publicados postumamente em *Travels in Arabia* (1829) –; e os que queriam adquirir conhecimento de regiões ainda pouco exploradas em favor dos governos europeus – a exemplo do britânico Edward Henry Palmer (1840-82), que, junto com Charles Francis Tyrwhitt Drake (1846-74), fez expedições de reconhecimento da região do Sinai e do Levante pelo Fundo de Exploração da Palestina. Palmer foi morto quando estava disfarçado de sírio em uma suposta emboscada realizada por grupos beduínos na península do Sinai, enquanto Drake morreu em meio a ataques de febre em Jerusalém.

Há outros que tiveram mortes violentas ao terem seus disfarces descobertos – como o escocês Alexander Burnes (1805-41), representante britânico em Cabul, no Afeganistão, que foi morto por uma multidão

de afegãos em novembro de 1841, em meio a tentativas britânicas de dominar a região – e os que quase perderam suas vidas – o alemão Adolph von Wrede (1807-63), que foi agredido e preso por beduínos quando, em 1843, tentou adentrar disfarçado o Hidramaute, região que hoje faz parte do Iêmen. Mas como aponta Mathias Enard no romance *Bússola*, a “palma de ouro” para a história mais bizarra vai para o francês Michel Vieuchange, que, sem saber árabe ou berbere, se disfarçou de mulher muçulmana para conhecer a cidade proibida de Smara, à qual adentrou escondido dentro de um odre de sal para entrevistá-la por quinze minutos. Ele retornou muito doente, morrendo de exaustão e disenteria em Agadir, aos 26 anos, em 30 de novembro de 1930.

Mas os que mais me fascinam são aqueles que mergulharam tão intensamente nessa nova vida que caíram em uma espécie de crise de identidade. O viajante acabava por criar uma identidade “oriental” tão marcante que ele passava a viver uma outra vida. Ele já não sabia mais se era ele ou outro, ou, ainda, se podia ser os dois ao mesmo tempo. Além de Burton, temos o húngaro Arminius Vámbéry (1832-1913), judeu que andou de Constantinopla por grande parte da Ásia Central disfarçado de persa e escreveu vários livros sobre suas andanças, inclusive a própria biografia, publicada em 1889.

A suíça Isabelle Eberhardt (1877-1904), filha bastarda de uma francesa com um ex-padre ortodoxo russo – que a ensinou a falar várias línguas, inclusive árabe, e que a estimulava a se vestir com roupas masculinas –, viveu na Argélia francesa como o árabe Sidi Mahmoud e se converteu ao sufismo, a vertente mística do Islã. Foi lá que ela também conheceu Sliman Ehnni, um jovem soldado argelino com quem veio a se casar após ter sido expulsa da Argélia pelas autoridades coloniais, que viam seu travestismo e sua postura simpática aos locais como uma provocação. Mas, antes, ela sofreu um atentado de morte fracassado e ainda mal explicado, ao qual sobreviveu por sorte. Em 1903, ela trabalhou como correspondente de guerra para um jornal em Aïn Sefra. Nessa cidade, conheceu o General Hubert Lyautey, que a convenceu a se tornar informante do exército

francês, em meio às disputas para controlar as comunidades rebeldes da fronteira entre Argélia e Marrocos e para fortalecer a posição francesa nas negociações com o sultão do Marrocos. Durante uma missão, a saúde de Eberhardt foi se tornando precária e, sofrendo crises de febre, teve que voltar para Aïn Sefra, onde residia. Como escreveu Lesley Blanch (2014), “sua morte foi das mais estranhas, pois ela se afogou no deserto”, uma vez que, ao retornar para a cidade, Eberhardt morreu, aos 27 anos, em meio a uma inundação na sua casa, em setembro de 1904. Seus escritos foram recolhidos da enchente por subordinados de um Lyautey apaixonado e entregues ao editor de Eberhardt, Victor Barrucand, que foi descuidado ao publicar sua obra.⁴

Atraída pela vida nômade e pelo deserto, ela também alimentava ambições literárias, e escreveu extensivamente sobre o que chamava de “vagabundagem”. Para tal, afirmou que precisava viver “duas vidas, uma que é cheia de aventuras e pertence ao Deserto, e outra, calma e pausada, dedicada ao pensamento e distante de tudo que possa interferir nele” (apud ABDEL-JAOUAD, 1993, p. 93). Abdel-Jouad (1993, p. 107) afirma que foi, portanto, no disfarce que Eberhardt conseguiu uma forma de escapar do “papel” da mulher associada à vida doméstica e, assim, ela “desterritorializou” a si mesma ao assumir uma série de nomes e identidades masculinos, refletindo a ambiguidade do seu caráter. Em carta ao editor do *La Petite Gironde*, ela traçou seu travestismo desde a infância: “Fui criada como se fosse um menino. Isso explica o fato que usei por muitos anos, e ainda uso, roupas de homem” (apud ABDEL-JAOUAD, 1993, p. 107).

O arqueólogo britânico T. E. Lawrence (1888-1935), o famoso Lawrence da Arábia, cuja vida foi contada no maravilhoso filme homônimo de 1962, redigiu o livro *Seven Pillars of Wisdom* (1922). Lawrence participou ativamente da frente oriental britânica para combater os turcos durante a Primeira Guerra Mundial e ajudou a incitar a Revolta Árabe contra o Império Otomano, que então dominava o Levante e a Península Arábica. A questão da identidade de Lawrence é um tema que perpassa o *Seven Pillars of Wisdom*, comentando abertamente sobre essa crise. A sensação de não pertencer a lugar nenhum levou-o a sentir uma solidão

permanente. Há trechos em que Lawrence relata ter sido confundido com um árabe, principalmente por oficiais britânicos, quando trajava as suas vestes brancas; e os próprios árabes chegavam a confundi-lo com um turco pelas roupas que usava no começo das suas viagens. Beduínos que nunca o haviam visto achavam que ele tinha um nome “excêntrico” e que era um meio inglês, meio beduíno. A grande questão no livro é para quem devia sua lealdade, pois ele sabia das negociações entre França e Inglaterra para repartir entre si as terras esfaceladas dos turcos; ao mesmo tempo, afirmava ter por ideal “dar a liberdade e um país” aos árabes para que estes governassem a si próprios. Lawrence parece estar sempre dividido e, depois de um tempo, essa indefinição acaba por pesar na sua psique, ainda mais porque são as potências europeias que saem triunfantes da guerra. A sensação de que traiu a causa árabe está presente o tempo todo no livro, apesar de demonstrar ter orgulho da sua origem britânica. O fato de também ser homossexual fazia com ele sentisse uma liberdade que inexistia na Inglaterra, uma vez que as relações sexuais entre homens não eram alvo de perseguição pelas sociedades beduínas, fato que ele também menciona no livro. Ele morreu em 1935, em um acidente de motocicleta.

Por trás do disfarce: o papel da ficção

Burton, ao contrário desses viajantes, escreveu muito pouco sobre uma suposta crise de identidade, ainda que ela possa ser observada em algumas passagens de seus livros e na sua correspondência. Nesse momento, a ficção pode nos ajudar a entender o apelo do disfarce, como se vê no romance *O colecionador de mundos*, de Ilija Trojanow (2006). A obra tem Burton como protagonista e tematiza as suas “trocas” de identidades e a sua relação com a alteridade a partir do ponto de vista narrativo de personagens “nativos” que trabalharam para o explorador. Na história, um criado indiano conta que Burton “imaginava-se capaz de pensar, ver e sentir como um de nós. Começou a acreditar que não se disfarçava, que o que fazia era metamorfosear-se. Levava muito a sério essa metamorfose” (TROJANOW, 2006, p. 86). No entanto, essa metamorfose não passava de uma ilusão, ainda que Burton-personagem procure se apegar a essa ideia em meio a uma discussão com o seu professor “oriental”:

Quando assumo a identidade de outra pessoa, posso sentir como é ser essa pessoa. Isso é o que você imagina, retrucou o mestre. O disfarce não lhe dá acesso à alma. Não, claro que não. Mas me dá acesso, sim, aos sentimentos, porque eles são determinados pelo modo como os outros reagem a essa pessoa, isso eu posso sentir. [...] Burton sahib quase suplicava, de tanto que queria acreditar na verdade de suas palavras. Mas o mestre não teve piedade. Você pode se disfarçar quanto quiser, mas jamais saberá o que é ser um de nós. Sempre vai poder despir o disfarce, terá sempre esse último recurso. Nós, porém, somos prisioneiros da nossa pele. Jejuar não é o mesmo que morrer de fome (Ibid., p. 171).

Em *O colecionador de mundos*, por mais que Burton-personagem acredite na sua transformação no outro, os personagens “orientais” fazem questão de mostrar que tudo não passa de um disfarce, a metamorfose só existe na cabeça do britânico. A própria ficção sobre a vida de Burton acaba por negar a possibilidade de ele se metamorfosear. A ideia da metamorfose pode ser vista como um tropo do discurso colonial na literatura imperialista, principalmente em autores como o anglo-indiano Rudyard Kipling (1865-1936). Em *Kim* (1901), o jovem órfão Kimball O’Hara (ou simplesmente Kim), de origem branca irlandesa, cresce nos bazares de Lahore e, ao longo do romance, acaba se envolvendo com o Serviço Secreto inglês em um complô para derrotar os russos em meio ao Grande Jogo⁵, além de se tornar o discípulo de um monge tibetano. Kim é um mestre do disfarce e, como observa Edward Said,

Kipling tem o cuidado de especificar a religião e formação de cada menino (o muçulmano, o hinduísta, o irlandês), mas é igualmente cuidadoso em nos mostrar que, mesmo que essas identidades possam limitar os outros garotos, nenhuma delas é obstáculo para Kim. Ele pode passar de um dialeto a outro, de um conjunto e valores e crenças a outro. [...] Kipling também dirige os volteios como que camaleônicos de Kim por entre tudo isso, como um grande ator que atravessa múltiplas situações e está à vontade em todas as elas. (SAID, 2011, p. 256-257).

Essa maestria do disfarce advém do que Daniel Bivona (1990, p. 45-46) chamou da “grande sabedoria” de Kim: a “metamorfose consciente” é

o rito de passagem da infância para a vida adulta, em que se assume “deliberadamente papéis diferentes, a brincadeira autoconsciente de jogos diferentes”. Ou seja, “quanto mais alguém joga, mais heterogêneos são os seus papéis, mais se extrai prazer no jogo de substituições, e mais sábio este alguém se torna”. Kim, ao final do livro, “torna-se adulto” ao conseguir controlar “conscientemente o grau de sua imersão em qualquer estrutura metafísica (linguística e cultural)” (Ibid., p. 49).

Kim é, portanto, a representação da fantasia e do desejo de “alguém que gostaria de pensar que tudo é possível, que se pode ir a qualquer parte e ser qualquer coisa”, além de também retratar “uma forma de vigilância e controle político” (SAID, 2011, p. 259). Essa fantasia também aparece em obras de Burton e Lawrence. Said explicou que chama essa situação de “fantasia” porque,

como Kipling e Lawrence nos recordam sem cessar, ninguém – e menos ainda brancos e não brancos de carne e osso nas colônias – jamais esquece que “virar nativo” ou participar do Grande Jogo depende das sólidas fundações do poder europeu. Será que algum dia algum nativo se deixou enganar pelos Kim e Lawrence de olhos claros que passavam por ele como agentes aventureiros? Duvido, assim como duvido que algum branco na órbita do imperialismo europeu tenha algum dia esquecido que, entre os dirigentes brancos e os súditos locais, o desnível de poder era absoluto e considerado imutável, radicado na realidade cultural, política e econômica. (Ibid., p. 259)

No entanto, Kim consegue dominar a metamorfose, provavelmente porque é na ficção que a fantasia pode ser realizada. Pois “há uma grande diferença entre se transformar no outro e se fazer passar por outro, e ela é bem grande” (TROJANOW, 2006, p. 66). Ainda que os disfarces desses viajantes não se traduzam em metamorfoses, no entanto, uma transformação ocorre: a descoberta do outro dentro de si mesmo. Essa relação insere-se em um contexto mais amplo em que

ao mesmo tempo que obliterava a estranheza do outro exterior, a civilização ocidental encontrava um outro interior. Da era clássica até o fim do romantismo (isto é, até hoje)

os escritores e os moralistas não pararam de descobrir que a pessoa não é uma, ou que ela não é nada, que eu é um outro, ou uma simples câmara de eco [...] A instauração do inconsciente pode ser considerada como o ponto culminante dessa descoberta do outro em si mesmo (TODOROV, 2003, p. 362-363). 🐟

-
- ¹ Speke morreu em circunstâncias esquisitas com um tiro acidental enquanto caçava, um dia antes de realizar um debate público sobre o local verdadeiro da nascente do rio; ainda se especula que ele poderia ter se suicidado.
 - ² Burton aprendeu português em Goa, na Índia, e era grande admirador de Luís Vaz de Camões, tanto que escreveu uma biografia do poeta português e traduziu para o inglês *Os Lusíadas*; ao mesmo tempo, traduziu algumas obras brasileiras como *Iracema*, de José de Alencar; *O Uruguai*, de Basílio da Gama, entre outros textos.
 - ³ Essa cidade hoje está localizada no norte da Itália, mas na época integrava o Império Austro-Húngaro.
 - ⁴ Felizmente, em fins dos anos 1980, Marie-Odile Delacour e Jean-René Huleu reuniram e organizaram toda a obra esparsa de Eberhardt, os *Écrits sur le Sable* (1988), em dois volumes, com os escritos de ficção no primeiro e seus diários, notas e registros jornalísticos no segundo; os autores também publicaram um volume com a correspondência da viajante, em 1991.
 - ⁵ Nome dado ao avanço imperial por parte da Rússia e da Inglaterra na Ásia central, área estratégica para os dois impérios em expansão na Índia, em meados do século XIX.

Referências

- ABDEL-JAOUAD, Hedi. "Isabelle Eberhardt: Portrait of the Artist as a Young Nomad". In: *Yale French Studies*, nº 83, Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms, v. 2, 1993, pp. 93-117.
- ARAÚJO, Horácio Peixoto. O fascínio do diferente nos relatos de viagens pelo Oriente. In: CRISTÓVÃO, Fernando (Org.). *O olhar do viajante: dos navegadores aos exploradores*. Coimbra: Almedina, 2003.
- BIVONA, Daniel. *Desire and Contradiction: imperial visions and domestic debates in Victorian literature*. Manchester; New York: Manchester University Press, 1990.
- BLANCH, Lesley. *The Wilder Shores of Love*. Edição para Kindle. Londres: BookBlast, 2014.
- BURTON, Richard Francis. *Personal Narrative of a Pilgrimage to Mecca and Medina*. 2 vols. New

York: Dover Publications, 2014.

EBERHARDT, Isabelle. *Écrits sur le Sable: Oeuvres Complètes*. DELACOUR, Marie Odile; HULEU, Jean-René (Orgs.). 2 vols. Paris: Bernard Gasset, 1988.

_____. *Écrits Intimes*. DELACOUR, Marie-Odile; HULEU, Jean-René (Orgs.). Paris: Édition Payot, 1991.

ENARD, Mathias. *Bússola*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Todavia, 2018.

INALCIK, Halil. *The Ottoman Empire: 1300-1600*. Edição Kindle. London: Phoenix Press, 2001.

LAWRENCE, T. E. *Seven Pillars of Wisdom*. Edição Kindle. Nova York: Open Road Media, 2015.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagens e transculturação*. Tradução: Jézio Gutierrez. Bauru: EDUSC, 1992.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução: Rosana Eichenberg. São Paulo: Companhia de bolso, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TROJANOW, Ilija. *O colecionador de mundos*. Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Paula Carolina de Andrade Carvalho

Historiadora e jornalista, é doutoranda em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e sua pesquisa gira em torno de Richard Francis Burton e viajantes disfarçados. É editora-assistente da revista literária *Quatro Cinco Um* (<https://www.quatrocincoum.com.br>). Contato: paula_carvalho33@yahoo.com.br.



Deslocamentos físicos, deslocamentos simbólicos: os caminhos do fantástico em "Tela de Araña", de Mariana Enríquez

por Daniele Zaratín, Rodrigo Faquero

Este artigo propõe algumas reflexões sobre o conto "Tela de Araña" (2016), da escritora argentina Mariana Enríquez. A partir da viagem feita pelas personagens, analisamos como esse deslocamento físico suscita o deslocamento simbólico e como a ambiguidade discursiva e o não dito colaboram para a impossibilidade de escolha para o desfecho da narrativa, abrindo caminho para o fantástico. Também refletimos sobre a constante presença da violência expressa no conto, elemento que corrobora o efeito do não dito e intensifica o fantástico.

PALAVRAS-CHAVE: DESLOCAMENTO • AMBIGUIDADE • VIOLÊNCIA • FANTÁSTICO

Trajetórias do Fantástico de Mariana Enríquez

Mariana Enríquez dialoga com a tradição discursiva do fantástico ao produzir uma literatura que desestabiliza certa noção considerada única, sem equívocos e racionalista de realidade. Dessa forma, o leitor encontra nas páginas escritas por ela um modo de narrar que se ancora em estratégias linguísticas, privilegiando o suspense, o horror, a violência, a monstruosidade e as nuances do poder

Primeira escritora argentina a vencer o *Premio Herralde de Novela*, em 2019, com seu romance *Nuestra parte de la noche*, Enríquez nasceu na periferia de Buenos Aires em 1973 e começou seu trabalho literário ainda na juventude, quando escreveu *Bajar es lo peor*, romance publicado em 1995. "Tela de Araña" faz parte de sua coletânea de contos intitulada *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) e seu enredo traz em sua base procedimentos narrativos e retóricos próprios do fantástico, que revelam ao leitor uma história construída, por um lado, pela solidão e pelo desencantamento do amor romântico, pela violência doméstica e estatal, e, por outro, pela sororidade, pelo desejo crescente de liberdade, inclusive sexual, e pelo evento inexplicável. Vejamos como isso se revela.

Deslocamentos físicos, deslocamento simbólicos: os caminhos do fantástico

Narrado desde a perspectiva de uma narradora-personagem, o conto da escritora argentina apresenta a história de uma crise matrimonial e do desaparecimento do esposo: a protagonista e seu esposo, Juan Martín, viajam de Buenos Aires a Corrientes, norte da Argentina, onde ele seria apresentado aos tios da moça. De lá, a convite de sua prima Natalia, os três embarcam para Assunção, Paraguai, onde ela compraria mercadoria para seu pequeno comércio de artesanato. O que deveria ser uma viagem divertida se transforma, contudo, num gradativo tormento para a narradora-personagem: a cada fala preconceituosa do esposo, seu desencantamento por ele só aumenta.

No trajeto de volta, o carro enguiça e os três acabam tendo que pernoitar num hotel de uma cidadezinha próxima. Durante o jantar, eles conhecem outros hóspedes, que relatam histórias insólitas envolvendo violência, acidentes, desaparecimento e morte. Juan Martín, nada entrosado com o grupo, volta sozinho para o dormitório. A protagonista dorme em outro quarto. No dia seguinte, nenhum vestígio do esposo, ele simplesmente desaparece. A protagonista e sua prima entram no carro e seguem viagem. A história termina.

Como se pode observar, o conto de Mariana Enríquez apresenta um enredo que dialoga diretamente com os *road movies* de suspense e terror: jovens que viajam para outro país, conflito entre eles, carro que pifa à noite e no meio do caminho, pernoite em hotel de beira da estrada, contação de histórias de mistério-horror, sumiço de um deles, justamente o causador de problemas.

Ganha destaque a não inquietação da protagonista e de Natalia após o sumiço de Juan Martín. O que há, antes, é alívio e aceitação por parte delas, o que abre um leque de possibilidades interpretativas pela utilização da estratégia do não dito, da “elipse” discursiva (CESERANI, 2006, p.74), que delega ao leitor a tarefa de construção de hipóteses para o desenlace da narrativa.

Há, no conto da escritora argentina, uma pluralidade de estratégias discursivas que envolvem o leitor em sua trama, repleta de silêncios calculados e falas ambíguas. A abertura da narrativa se dá da seguinte forma:

É mais difícil respirar no norte úmido, ali perto do Brasil e do Paraguai, com o rio feroz guardado por mosquitos e o céu que passa em minutos do límpido azul celeste ao negro temporal. A dificuldade começa a ser sentida de imediato, nem bem chega, como se um abraço brutal cingisse as costelas. E tudo é mais lento (ENRÍQUEZ, 2016, p. 93. tradução dos autores).¹

As primeiras linhas do conto trazem um jogo ancorado na plasticidade da linguagem: ao mesmo tempo em que constrói uma imagem verossímilante da tríplice fronteira Brasil-Paraguai-Argentina, recurso indispensável aos relatos do fantástico de acordo com Filipe Furtado (1980), também se permite entrever o início de um enredo imagético-sinestésico que se estrutura na ambiguidade discursiva para gerar e intensificar o efeito do inexplicável, sublinhado pela ferocidade conferida à natureza.

Assim, com o desenrolar da história, as fronteiras entre o literal e o metafórico perdem contornos, como a instabilidade meteorológica narrada no *incipit* do conto e retomada no seu desenlace: “Saímos para a estrada; no horizonte, do lado do rio, já se viam as nuvens negras da tempestade.” (ENRÍQUEZ, 2016, p. 116, tradução dos autores)². Ao final, por conta da ambiguidade e da impossibilidade de explicação para o desaparecimento de Juan Martín, impõe-se a dúvida: as nuvens negras de tormenta são narradas a partir da chave do denotativo ou conotativo? Essa hesitação, consequência do engenhoso trabalho com a linguagem, prevalece e, com ela, a sensação de estar preso numa espécie de teia de aranha, conforme nos sugere o título.

Após narrar esse cenário ao leitor, a narradora-personagem inicia seu deslocamento físico Buenos Aires-Corrientes com o objetivo de apresentar seu esposo a seus tios. Já na casa deles, ao conhecer Natalia, a prima da protagonista, vendedora de artesanatos, conhecedora do tarot, de

»[...]a escolha lexical para descrever o clima local como “um golpe físico” corrobora a violência expressa em diversos âmbitos: ela se manifesta no léxico, nas relações de gênero, dos indivíduos com os representantes do Estado e até mesmo nos elementos da natureza.«

remédios caseiros e de como comunicar-se com “espíritos” (ENRÍQUEZ, 2016, p. 95), Juan Martín afirma que Natalia era “uma ignorante” (ENRÍQUEZ, 2016, p. 95). Ao ouvir isso, o que era apenas irritação por parte da protagonista vai se transformando em raiva, mas nada verbalizado para outra personagem, apenas reafirmado mentalmente. É justamente na companhia dessa prima, cuja caracterização remonta em alguma medida o arquétipo da bruxa, que a protagonista consegue, pouco a pouco, exteriorizar seus sentimentos e consegue se libertar do marido repressor.

A violência verbal de gênero proferida por Juan Martín acaba sendo gradual ao longo do conto e a isso são agregadas outras formas de violência, por outras personagens, como na cena em que os três, já em Assunção, notam o assédio de militares à garçonete de um restaurante:

Sentamos longe para que não escutassem Juan Martín e porque, além do mais, é sempre preferível sentar longe dos militares em Assunção. [...] Os militares, bêbados de cerveja [...], primeiro disseram à garçonete que era linda e depois um deles passou a mão na bunda dela [...] (ENRÍQUEZ, 2016, p. 103. tradução dos autores)³

Também a protagonista e Natalia haviam sido assediadas por militares paraguaios na fronteira, explicitando a violência contra a mulher de forma mais contundente, o que prevalece ao longo de toda a narrativa. Chegando até a capital do país, encontramos a seguinte imagem do lugar:

Natalia [...] deixou o carro trancado a umas quatro quadras, que percorremos acoitados por vendedores de relógios e toalhas de mesa, meninos mendigos, uma mãe e sua filha na cadeira de rodas, tudo sob os olhares dos militares com seus uniformes marrom-esverdeados e as armas enormes que pareciam antigas, velhas, pouco usadas. O calor e o cheiro do mercado constituíam um golpe físico. [...] (ENRÍQUEZ, 2016, p. 100. tradução dos autores)⁴

Nesse trecho, podemos encontrar outros dois tipos de violência, além da de gênero e verbal, como observado no fragmento anterior. Vemos uma violência velada e opressora pela presença ampla dos militares em Assunção e, com isso, o conto leva o leitor a crer que a narrativa se passa no período da ditadura militar paraguaia (1954- 1989), que, sob o comando de Alfredo Stroessner, perpetrou diversas violações dos direitos humanos, como tortura, desaparecimentos e abusos sexuais contra mulheres e crianças⁵. Por meio da presença quase onipresente dos militares em Assunção, o conto também denuncia o período da última ditadura militar na Argentina, finalizada em 1983.

Da mesma forma, a escolha lexical para descrever o clima local como “um golpe físico” corrobora a violência expressa em diversos âmbitos: ela se manifesta no léxico, nas relações de gênero, dos indivíduos com os representantes do Estado e até mesmo nos elementos da natureza.

Segundo Dorfman (1972, *apud* Schøllhammer, 2013), existem algumas esferas de representação da violência na literatura. Entre elas, está a que se expressa por meio da escolha lexical e nas ações das personagens, cujo resultado é a construção de uma atmosfera narrativa pautada na representação sutil/indireta da violência. Assim, no conto de Mariana Enríquez, prevalece um ambiente permeado por esse tipo de violência, que

se revela, por exemplo, por meio da ambientação da cidade de Assunção, cenário de degradação e miséria. Há ainda um tipo de violência mais explícita: a que se expressa por meio das atitudes dos militares, como no mencionado episódio do assédio da garçonete. Também se sobressai na narrativa a violência manifesta por meio das atitudes de Juan Martín, que, do mesmo modo que os militares, traz o machismo à tona, como observamos nas seguintes palavras da protagonista: “Gritou que Natalia era uma puta, que ia com o primeiro que conhecia. Gritou que eu era uma puta também [...], gritou e se meteu no banheiro dando uma portada” (ENRÍQUEZ, 2016, p. 103, tradução dos autores).⁶ O desenrolar da trama explícita, portanto, as personagens presas em uma teia de violências.

Em outros pontos, a sensação de sufocamento e desespero são o ápice da narrativa, reforçando essa ideia da violência atrelada ao desfecho aberto e ambíguo do conto. Um desses momentos se dá quando o carro enguiça em uma estrada vicinal enquanto retornavam para Corrientes. A escuridão, o calor excessivo, o medo de animais desconhecidos, a estrada vazia, as atitudes de Juan Martín e seu destino não revelado tornam a narrativa cada vez mais angustiante, sublinhando dois eixos fundamentais: a violência e o não dito explícitos e o inexplicável implícito.

No conto de Enríquez, a ambiguidade lexical e o deliberado apagamento de fronteiras entre o literal e o figurado contribuem para a sensação de terreno movediço que o leitor experiencia. O que há de concreto, plural e hiperbólico é a manifestação da violência narrada ao longo do deslocamento físico das personagens. Nesse contexto adverso, o deslocamento simbólico e fantástico, tomado aqui na sua clássica definição de impossibilidade de explicação para o evento insólito, conforme salienta Todorov (2017), apresenta-se como um caminho possível para a sobrevivência e resistência, afinal é preciso se livrar do “abrazo brutal”, respirar e seguir o caminho. 🏹

¹ Todas as traduções aqui presentes foram feitas pelos próprios autores do artigo. “Es más difícil respirar en el norte húmedo, ahí tan cerca de Brasil y Paraguay, con el río feroz custodiado por mosquitos y el cielo que pasa en minutos de celeste límpido a negro tormenta. La dificultad se empieza a sentir enseguida, ni bien se llega, como si un abrazo brutal encorsetara las costillas. Y todo es más lento [...] (ENRÍQUEZ, 2016, p. 93)”.

² “[...]Salimos a la ruta; en el horizonte, del lado del río, ya se veían nubes negras de la tormenta” (ENRÍQUEZ, 2016, p. 116).

³ “[...] Nos sentamos lejos para que no escucharan a Juan Martín y porque además siempre es preferible sentarse lejos de los militares en Asunción. [...] Los militares, borrachos de cerveza [...] primero dijeron a la moza que era preciosa y después uno de ellos le tocó el culo [...]” (ENRIQUEZ, 2016, p. 99).

⁴ “dejó [Natalia] el auto cerrado a unas dos cuadras, que caminamos acosados por vendedores de relojes y de manteles, chicos mendigos, una madre y su hija en silla de ruedas, todo bajo la mirada de los militares con sus uniformes marrón verdoso y las armas enormes que parecían antiguas, viejas, poco usadas. El calor y el olor del mercado resultaban un golpe físico [...]” (ENRÍQUEZ, 2016, p. 103).

⁵ Há diversos estudos que mostram as atrocidades cometidas durante a ditadura de Stroessner. Mencionamos três deles: 1) MORÍNIGO, Andrea. *¿Stroessner se bañaba con la sangre de los niños?*. Asunción, 17 fev. 2012. Disponível em: <<http://ea.com.py/stroessner-se-bañaba-con-la-sangre-de-los-ninos/>> Acesso em 16/07/2020. 2) BOCCIA PAZ, Alfredo; GONZÁLEZ, Myrian; PALAU, Rosa. *Es mi informe: los archivos secretos de la policía de Stroessner*. 5ª edição. Asunción: Centro de Documentación y Estudios (CDE); El Lector, 2006. 3) NICKSON, Andrew. “El régimen de Stroessner” (1954-1989). In: TELESCA, Ignacio (Org.). *Historia del Paraguay*. Asunción: Taurus, 2010.

⁶ “Me gritó que Natalia era una puta, que se iba con el primero que se le cruzaba. Me gritó que yo era una puta también [...], gritó y se metió en el baño dando un portazo” (ENRÍQUEZ, 2016, p. 103).

Referências

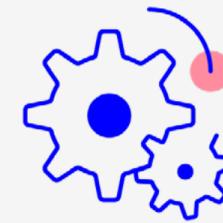
- BOCCIA PAZ, Alfredo; GONZÁLEZ, Myrian; PALAU, Rosa. *Es mi informe: los archivos secretos de la policía de Stroessner*. 5ª edição. Asunción: Centro de Documentación y Estudios (CDE); El Lector, 2006.
- CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. 1.ed. Curitiba: UFPR, 2006.
- ENRÍQUEZ, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. 1.ed. Barcelona: Anagrama, 2016.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. 1.ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- MORÍNIGO, Andrea. *¿Stroessner se bañaba con la sangre de los niños?*. Asunción, 17 fev. 2012. Disponível em: <<http://ea.com.py/stroessner-se-banaba-con-la-sangre-de-los-ninos/>> Acesso em 16/07/2020.
- NICKSON, Andrew. "El régimen de Stroessner" (1954-1989). In: TELESKA, Ignacio (Org.). *Historia del Paraguay*. Asunción: Taurus, 2010.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. 1.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara C. Castello. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Daniele Zaratín

Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, Daniele Zaratín é professora e pesquisadora da produção literária latino-americana, especialmente da ficção que dialoga com as distintas vertentes do Insólito Ficcional. E-mail: daniele_zaratin@yahoo.com.br

Rodrigo Faqueri

Doutor em Letras pelas Universidade Presbiteriana Mackenzie, Rodrigo de Freitas Faqueri é professor EBTT do IFSP – Campus Itaquaquecetuba, pesquisador da produção literária latino-americana, especialmente daquela que se envereda para a violência em suas diferentes facetas. E-mail: rodrigofaqueri@ifsp.edu.br



Viagem no tempo e questões raciais em *Kindred*, de Octavia E. Butler, e *Novembro de 63*, de Stephen King¹

por Waldson Gomes de Souza

*Este trabalho pretende comparar *Kindred* (1979), de Octavia E. Butler, e *Novembro de 63* (2011), de Stephen King. Os dois romances são ambientados nos Estados Unidos e possuem a viagem no tempo como tema, apresentando, respectivamente, uma mulher negra e um homem branco*

como protagonistas. A análise levará em consideração as particularidades de Butler e King ao abordarem a viagem no tempo em suas obras, e terá foco no tratamento de questões raciais na experiência dos protagonistas.

PALAVRAS-CHAVE: VIAGEM NO TEMPO • OCTAVIA BUTLER • STEPHEN KING

“– Não consigo pensar em nenhuma época para a qual gostaria de voltar. Mas de todas elas, esta deve ser a mais perigosa... Pelo menos para mim.”

Dana, em *Kindred*, de Octavia E. Butler (p. 124)

“Senti desapontamento? Terror? Pânico total? Nada disso, na verdade. O que senti foi uma sorradeira sensação de alívio. O que pensei foi: Eu poderia morar aqui. E com bastante facilidade. Felicidade, até.”

Jake, em *Novembro de 63*, de Stephen King (p. 195)

Um dos temas mais recorrentes da ficção científica, a viagem no tempo carrega tanto questões sobre a possibilidade (ou não) de alterarmos o passado, quanto nos permite imaginar sociedades muito a frente da nossa época. Entretanto, narrativas com essa temática são majoritariamente escritas e protagonizadas por homens brancos. Isso é identificado na ficção especulativa (fantasia, ficção científica e horror sobrenatural) como um todo e resulta na falta de pluralidade no desenvolvimento dessas histórias. O que é problemático porque, de um modo geral, acessamos somente a perspectiva de um grupo específico.

Quando lidamos com o passado, precisamos ter em mente que a vida de determinados grupos foi atravessada por situações de opressão e violência. Voltar no tempo não é sinônimo de aventuras emocionantes para pessoas de grupos minorizados. Considerando isso, é importante frisar que, neste trabalho, estou analisando a viagem do tempo para o passado e a partir de uma perspectiva racial. Análises com foco em grupos racializados, pessoas LGBTQ+ e mulheres brancas levariam a outras discussões. Da mesma forma, um trabalho que buscasse pensar o

deslocamento para o tempo futuro também traria reflexões diferentes, uma vez que a ficção científica nos permite construir contextos futuros nos quais o racismo não existe.

Proponho neste artigo uma leitura comparativa entre *Kindred – Laços de sangue* (2017), de Octavia E. Butler, e *Novembro de 63* (2013), de Stephen King. Ambos são romances sobre viagem no tempo e se passam nos Estados Unidos. Os protagonistas não viajam para a mesma época exatamente, mas a comparação nos permite compreender como a raça molda a experiência de ambos. A protagonista de *Kindred* tem sua liberdade tomada no passado e vivencia a escravização na própria pele; o protagonista de *Novembro de 63*, por ser branco, consegue desfrutar sua estadia no passado e realizar seus objetivos sem ser afetado pela segregação racial.

No amplo conjunto de obras sobre viagem no tempo, sejam elas literárias ou cinematográficas, temos *Kindred*, de Octavia E. Butler, como um marco. Lançado em 1979, o romance aborda o deslocamento temporal através da experiência de uma mulher negra que retorna ao período escravista. Uma obra pertinente para refletirmos sobre como a nossa existência é marcada pela posição que ocupamos na sociedade, e sobre como o presente é construído por resquícios deixados pelo colonialismo. Essa noção cíclica do tempo em relação ao colonialismo é abordada por Grada Kilomba no livro *Memórias da plantação: episódios de racismos cotidianos* (2019). A autora defende que o racismo cotidiano, além de ser uma realidade traumática, é uma reencarnação do passado colonial. Sendo assim, o racismo assume um caráter atemporal – perspectiva também desenvolvida em *Kindred*.

Outro ponto central no pensamento de Kilomba é a importância de deixarmos de pensar na branquitude como uma identidade neutra, pessoas brancas só são vistas dessa forma porque fazem parte de “um grupo que tem o poder de se definir como norma” (KILOMBA, 2019, p. 75). Por esse motivo, todas as outras pessoas que diferem desse modelo, são racializadas através da construção da diferença e dos processos de discriminação. Seguindo essa linha de pensamento, defendo a importância

»Quando há narrativa, o afrofuturismo pode mudar o passado, elevar a imaginação para além das convenções da realidade, questionar os problemas do presente e criar outros parâmetros de expectativa para pessoas negras.«

de considerarmos questões raciais ao analisarmos narrativas com viagem no tempo para o passado. Uma personagem que retorna no tempo e não é atingida por discriminações e opressões da época ocupa uma posição privilegiada na sociedade em questão. Por outro lado, para pessoas negras, é impossível pensar em passado sem considerar a colonização e todos os problemas deixados pela escravidão.

Para movimentar a discussão, utilizo o afrofuturismo como uma “estrutura para uma teoria crítica”, nos termos de Ytasha Womack (2013), focando na importância de considerar aspectos raciais em obras de ficção especulativa. Não estou definindo *Novembro de 63* como pertencente ao movimento, mas questionando aspectos da temática “viagem no tempo” ao compará-lo com *Kindred*, esta sim uma obra afrofuturista.

Partindo das contribuições de Womack (2013) e Coleman (2019), defino como afrofuturistas obras de ficção especulativa produzidas por pessoas negras, protagonizadas por personagens negras e que tratam a negritude como temática. Quando há narrativa, o afrofuturismo pode mudar o passado, elevar a imaginação para além das convenções da realidade,

questionar os problemas do presente e criar outros parâmetros de expectativa para pessoas negras. Pode utilizar a ficção como ferramenta para resgatar passados sistematicamente apagados ao mesmo tempo em que projeta futuros, mesmo que o pensamento sobre o futuro seja algo prejudicado pelas amarras do racismo (WOMACK, 2013, p. 41)².

Em *Kindred*, Dana Franklin, protagonista e narradora, é transportada misteriosamente para a Maryland do século XIX, período pré-Guerra Civil dos Estados Unidos. Esse acontecimento sobrenatural, não explicado em momento algum do romance, passa a acontecer de forma inesperada e com recorrência na vida de Dana. Mas há um padrão: Dana é levada ao passado sempre que seu antepassado, Rufus Weylin, está em perigo; e ela retorna ao presente sempre que sua própria vida está em perigo. Assim, Dana logo compreende que precisa salvar Rufus nessas ocasiões para garantir que a linhagem até o nascimento dela não seja quebrada.

A relação de Dana com Rufus é marcada por um choque inicial dela por descobrir que possui um antepassado branco. Ela desenvolve sentimentos conflitantes pelo garoto. Durante suas idas e vindas ao passado, Rufus vai

crescendo, a criança que Dana salvou em sua primeira viagem, torna-se um adulto tão abusivo e opressor quanto os outros adultos brancos da época. Além disso, Dana não se sente apta para ser protetora de Rufus, justamente por causa do contexto em que está inserida:

Eu era a pior guardiã possível que ele podia ter, uma negra para cuidar dele em uma sociedade que via os negros como sub-humanos, uma mulher para cuidar dele em uma sociedade que via mulheres como eternas incapazes (Butler, 2017, p. 110).

A narrativa de Dana, como analisa Sherryl Vint (2007), é marcada pelo fato de que só se é possível conhecer a escravidão verdadeiramente através da experiência pelo corpo, da vivência na própria pele. Mesmo com seu conhecimento histórico, Dana não estava preparada para a situação:

Já tinha visto pessoas serem surradas na televisão e nos filmes. Já tinha visto sangue falso nas costas delas e ouvido gritos bem ensaiados. Mas não havia ficado perto e sentido o cheiro do suor nem ouvido as súplicas e as orações das pessoas humilhadas diante de suas famílias e de si mesmas (Butler, 2017, p. 59).

Em uma de suas viagens, Dana acaba levando seu marido para o passado. Kevin é branco e sua experiência no século XIX é completamente diferente, mesmo com ele encontrando algumas dificuldades no período. Logo no início, ele fica deslumbrado e animado com a possibilidade de viver naquela época e acompanhar a construção do país. Sua vivência obviamente não é limitada pela escravidão, sua liberdade não é tomada, Kevin não precisa interpretar o papel de escravizado, tal como Dana é obrigada a interpretar.

É colocando as experiências de Dana e Kevin lado a lado que Butler nos faz questionar os limites das possibilidades da viagem no tempo. Kevin se assemelha ao protagonista de *Novembro de 63*, uma vez que este também demonstra fascínio com sua viagem ao início da década de 1960.

A primeira diferença de *Novembro de 63* em relação à *Kindred* é o caráter opcional da viagem no tempo. Jake Epping, o protagonista, escolhe entrar

no portal que o leva a 1958. Faz isso a pedido de um amigo, Al Templeton, que lhe apresenta o portal e sua teoria de que a história recente dos Estados Unidos seria diferente (e melhor) se o então presidente John F. Kennedy não houvesse sido assassinado em 22 de novembro de 1963. Em suas hipóteses sobre as mudanças, Al menciona que talvez ocorra “uma pequena redução, talvez insignificante, do medo que os brancos de classe média sentem dos negros” (King, 2013, p. 62) – considerando assim, um aspecto racial.

Como o portal só permite que a viagem ocorra para um dia e horário fixo do ano de 1958, sem a possibilidade de selecionar outra data, Jake precisa esperar até o ano 1963 para realizar sua missão. Esses cinco anos de espera são os mais interessantes para a análise deste texto, uma vez que, vivendo no passado, Jake se depara com situações marcadas pela segregação racial no sul dos Estados Unidos.

As leis de segregação não prejudicam Jake de maneira alguma, e por isso mostram que apenas uma personagem branca teria a liberdade e a possibilidade de acessos que ele tem para conhecer pessoas, frequentar lugares, investigar, observar o passado e sobreviver até 1963. Nesse meio tempo, Jake trabalha como professor de inglês, sua profissão do presente, se adaptando ao passado com grande facilidade. Ele chega a considerar a possibilidade de viver no período como algo fascinante já que tudo é mais barato, tudo tem um gosto melhor, tudo é menos burocrático.

Jake não deixa de notar como a sociedade estadunidense daquela época era marcada pela segregação racial, seja ao não conseguir entrar em um hotel só para negros, ao se deparar com um banheiro segregado ou ao reparar que todas suas turmas são compostas por alunos brancos. Há um momento em que Jake desiste de alugar um apartamento razoável por causa da postura racista do proprietário. Após ouvir diversos comentários preconceituosos, ele conclui que

não podia me dar ao luxo de ficar indefinidamente no Adolphus. Que podia conviver com um pouco de racismo, que eu não ia derreter. Que era o temperamento da época,

e que provavelmente era assim por toda a parte. Só que não acreditava muito nisso (King, 2013, p. 261).

Essas e outras situações em que questões raciais são abordadas através das observações de Jake são recorrentes no romance e contribuem para o caráter histórico da obra. Porém, tais aspectos só podem ser observados por Jake, tornando-os parte de um cotidiano que não o afeta e por isso podem ser ignorados. Nesse sentido, Jake é um observador, tal como Kevin é em *Kindred*. Em alguns momentos, Dana também é apenas observadora do passado, mas em outros, de maior perigo, sente a violência da escravidão em seu corpo. Se viajasse para o fim da década de 1950, a experiência de Dana também seria marcada e limitada pela segregação racial.

Tanto Dana quanto Jake possuem uma relação próxima com a escrita. Dana é escritora ainda não publicada, mas que não desistiu dessa ideia. Considera a experiência do passado como algo que possa se tornar um livro, inclusive indicando que sua narração é esse produto final. Jake é professor de inglês, mas só volta a escrever ficcionalmente enquanto está no passado. Sua experiência faz com que utilize a escrita como forma de se ocupar enquanto o ano de 1963 não chega. Jake tem tempo e condições materiais para escrever não só um, mas dois livros, enquanto Dana, na posição de escravizada, é proibida de ler livros e corre risco quando decide alfabetizar um garoto escravizado.

No fim das duas narrativas, a ordem é mantida. A filha de Rufus, que é parente direta de Dana, nasce e com isso há a certeza da continuidade da linhagem. Jake salva John F. Kennedy, mas, após ver os resultados disso no presente, retorna ao passado mais uma vez para desfazer a alteração e manter o mundo como era antes. Pelo sucesso ou pelo fracasso, não há mudanças em nenhuma das realidades. A mudança só ocorre na vida dos protagonistas, Dana e Jake não são mais os mesmos do início da narrativa, foram tão transformados pelas experiências que há um estranhamento em relação a estar no presente. O passado se tornou mais familiar.

Por tais motivos, concluo que Octavia E. Butler nos faz repensar a

viagem no tempo ao transportar uma personagem negra para o passado. A sociedade escravista da época cria uma experiência de subjugação e violência para Dana que, obviamente, não afetaria uma personagem branca. Já Stephen King não ignora o contexto de segregação racial no qual seu protagonista branco é inserido. Jake percebe e questiona situações de racismo, mas sua experiência não é limitada por esses fatores ou construída a partir deles.

A comparação dos dois romances nos permite fazer o exercício de imaginar uma troca de contexto entre as personagens. Jake se sairia muito bem voltando para o período de *Kindred*; por outro lado, Dana, inserida na história de *Novembro de 63*, continuaria tendo que lidar com o racismo do período, mesmo sendo um tempo mais próximo do seu presente. O passado retira a liberdade de Dana, o que não acontece com Jake. Nesse sentido, as experiências de ambos são moldadas por suas identidades. Ambos os romances reforçam uma das perspectivas centrais do afrofuturismo de que é importante considerar questões raciais em obras de ficção especulativa. 🚀

¹ Este trabalho é versão modificada de comunicação apresentada no Congresso Internacional da ABRALIC (UFU), em 2018.

² Para uma discussão mais aprofundada sobre afrofuturismo ver Waldson Gomes de Souza, *Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea*, 2019; e Tomaz Amorim (org.), *Revista Ponto Virgulina*, v. 1, n. 1, 2020.

Referências

BUTLER, Octavia E. *Kindred: Laços de sangue*. Trad. Carolina Caires Coelho. São Paulo: Editora Morro Branco, 2017.

COLEMAN, Robin R. Means. *Horror noire: a representação negra no cinema de terror*. Trad. Jim Anotsu. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

DERY, Mark. *Black to the Future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose*.

In: DERY, Mark (ed.). *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Durham, NC: Duke University Press, 1994. p. 179-222.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KING, Stephen. *Novembro de 63*. Trad. Beatriz Medina. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

SOUZA, Waldson Gomes de. *Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea*. 2019. 102 f., il. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

VINT, Sherryl. “Only by Experience”: Embodiment and the Limitations of Realism in Neo-Slave Narratives. In: *Science Fiction Studies*, Vol. 34, No. 2, p. 241-261, 2007.

WOMACK, Ytasha L. *Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

Waldson Gomes de Souza

Waldson Souza é escritor, professor e mestre em literatura pela Universidade de Brasília, com a dissertação “Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea”. É autor de “Oceanic” (2019, Dame Blanche) e de “Eletricidade em suas veias”, presente na coletânea “Vislumbres de um futuro amargo” (Agência Magh, 2020), entre outras obras.



A mulher negra como potência de futuro em *Kindred*, de Octavia E. Butler

por Mayara Luiz Barbosa

O artigo elabora a ideia da mulher negra como potência de futuro a partir da análise de personagens femininas em Kindred, de Octavia E. Butler. A viagem no tempo da protagonista Dana torna possível conceber o corpo como uma tecnologia negra, uma vez que ele é o único instrumento possível nessa locomoção. Assim, é por meio da experiência de Dana e outras mulheres negras que se estabelece um diálogo entre a pulsão afrofuturista e as imagens de controle que se mostram insustentáveis.

PALAVRAS-CHAVE: KINDRED • OCTAVIA E. BUTLER • AFROFUTURISMO • CONHECIMENTO • GÊNERO • RAÇA • CORPO

Quando, de fato, nós dizemos que esse país foi fundado na escravidão, nós devemos lembrar que queremos dizer, especificamente, que ele foi fundado na destruição sistemática, consciente e massiva.

(Samuel Delany, 1994)

Kindred narra a experiência de viagem no tempo da protagonista Dana, uma mulher negra e jovem que, em seu 26º aniversário, se muda para um novo apartamento, recém-casada com Kevin Franklin. Ao sentir um profundo enjoo e tontura, enquanto organizava seus livros, ela de repente é transportada de seu apartamento, em Los Angeles, Califórnia, no ano de 1976¹, para uma fazenda escravocrata em Maryland, no sul dos Estados Unidos, em 1815, encontrando lá seus antepassados escravizados e Rufus, seu antepassado branco. Dana realiza diversas viagens no tempo, que ocorrem de forma inesperada entre passado e futuro. Em sua última volta ao presente, Dana perde seu braço esquerdo, que fica preso à parede de sua casa no presente.

Publicado em 1979 nos Estados Unidos e traduzido em 2017 no Brasil, *Kindred* é o livro mais conhecido da produção de Butler. Ao recriar a experiência histórica negra na ficção científica, ela ultrapassou as barreiras do gênero e conseguiu despertar o interesse de diferentes públicos. Narrado em primeira pessoa, o romance dialoga com obras do gênero *slave narrative*, em que o narrador serve como testemunha dos horrores vivenciados durante a escravidão e do impacto que o passado escravocrata assume no presente, influenciando a forma como as pessoas negras são tratadas na América.

Corpo, tecnologia e tempo

Sobreviver é necessário, e é esse sentimento que parece guiar a personagem Dana ao longo da narrativa. Invocada pela memória e pelo instinto de sobrevivência, Dana é transportada do presente para o passado para garantir a vida de seu ancestral e, conseqüentemente, garantir sua própria vida. Em *Kindred*, o corpo negro é a maior tecnologia existente: se torna transporte, corpo-máquina que tenta se manter vivo a todo custo.

Esse corpo é capaz de mover Dana através do tempo, carregar Kevin junto para o passado e retornar ao presente mesmo com o corpo mutilado devido à violência de seu ancestral escravagista.

O livro reescreve a experiência diaspórica no mundo a partir do corpo da mulher negra capaz de atravessar o tempo e o espaço. Se a experiência da diáspora negra nos relegou apenas o corpo, similarmente é o corpo de Dana, já que ela dispõe apenas disso em seus deslocamentos espaço-temporais. O corpo é o único meio e tecnologia existente², e este mesmo corpo é violentado e mutilado, buscando sobreviver essas travessias. Diferentemente de narrativas clássicas de ficção científica e fantasia³ que especulam sobre a possibilidade de viagem no tempo com cientistas, entusiastas ou até por meio de superpoderes, em *Kindred*, a viagem no tempo não surge do desejo de Dana, pois ela é inesperadamente e repetidamente levada ao tempo passado sem manifesta vontade. O romance nos leva a um passado em que a experiência da dor, da violência e do trauma de seus ancestrais, e conseqüentemente de Dana, não podem e nem devem ser esquecidas.

A partir das reflexões sobre tecnocultura, música, ficções especulativas e sua conexão com a história e cultura da população negra, o afrofuturismo surge como “um movimento literário, estético e cultural que emerge na diáspora durante a segunda metade do século XX [...] a fim de questionar o passado dos povos ditos de cor e a sua condição no presente” (MBEMBE, 2017, p. 214). O afrofuturismo em *Kindred* dispensa o uso de máquinas (*stricto sensu*), superpoderes e alta tecnologia, e a imagem de futuro se manifesta por meio da existência e da sobrevivência da mulher negra no presente/futuro. Reivindicando um lugar na história, Dana surge como um sujeito impossível dentro de seu próprio tempo. E qual seria o tempo ideal da protagonista? Lutando pela sobrevivência em favor de seu sonho de tornar-se uma escritora publicada, Dana encara trabalhos precários para garantir o sustento de seu trabalho com a escrita. Contrariando a imagem de arquétipos heroicos preexistentes, Dana não é uma heroína, ela é sempre vista como o outro do outro.

»O afrofuturismo em *Kindred* dispensa o uso de máquinas (*stricto sensu*), superpoderes e alta tecnologia, e a imagem de futuro se manifesta por meio da existência e da sobrevivência da mulher negra no presente/futuro. Reivindicando um lugar na história, Dana surge como um sujeito impossível dentro de seu próprio tempo.«

Em *Kindred*, a viagem no tempo surge como um elemento afrofuturista que quebra a ideia de temporalidades lineares e reivindica uma nova visão do amanhã. As histórias do passado são refletidas no presente e futuro. Ou seja, ao entrar em contato com seus ancestrais, Dana experiencia a violência colonial, alterando sua visão sobre o presente, ao passo que se torna possível identificar a herança deixada pelo projeto colonial em seus corpos e mentes. “Essa tentativa de conectar o passado com o presente e o futuro é central para o projeto Afrofuturista” (YASZEK, 2013, p. 2). O passado já não se separa do presente linearmente, e tanto Dana quanto o leitor experienciam o passado que se presentifica por meio da narrativa.

O próprio fato de Dana viver essa experiência através do tempo pode ser visto como a restauração de uma narrativa pessoal, familiar, *versus* uma narrativa histórica hegemônica, que, portanto, apaga certos sujeitos dessa história. É a sobrevivência de Dana durante esse período que garantirá a memória de seus ancestrais. Quando ela está de volta ao presente e retorna

a Maryland junto de Kevin, pretende confirmar e obter mais informações sobre a história e as pessoas com quem viveu, mas não há arquivos, documentos ou registros que atestem a veracidade dos fatos. No entanto, temos Dana, que retorna ao presente viva, apesar de mutilada, para contar a sua história.

Além de imagens de controle

Em *Pensamento feminista negro*, Patrícia Hill Collins (2019) discute a importância da autodefinição e das imagens de controle voltadas às mulheres negras, por possuírem majoritariamente uma carga negativa. Desse modo, a rejeição dessas imagens e a construção de um conhecimento próprio são uma questão de sobrevivência para as mulheres negras e para seu fortalecimento como grupo. Como sugere Collins (2019, p. 182), as mulheres negras não se definem como “*mammies*, matriarcas, mães sob proteção de políticas de bem-estar, mulas ou mulheres sexualmente denegridas”, portanto “a matriz da dominação nas quais essas imagens controladoras estão enraizadas é muito menos coesa ou uniforme do que se imagina”.

Em *Kindred*, as situações-limite vivenciadas pelas personagens femininas nos expõem aos níveis de violência impostos às mulheres negras durante a escravidão. Dana, Sarah, Carrie, Alice e sua mãe são mulheres negras que têm sua liberdade capturada pelo sistema escravocrata e se tornam propriedade, tendo seus corpos despidos de humanidade. Esse regime marcou a história desses sujeitos para sempre e, ao mesmo tempo, moldou imagens de controle que sobrevivem até o presente.

Sarah é uma mulher escravizada que possui o cargo de cozinheira dentro da casa do senhor Weylin. Desde o primeiro encontro com Dana, compreendemos que até mesmo o silêncio é capaz de conter em si resistência. Nessa passagem, Dana questiona Sarah sobre Carrie, a menina escravizada que serve a casa:

- Carrie é sua filha?

Sarah assentiu balançando a cabeça.

- Minha quarta filha. A única que o Senhô Tom deixou comigo. - Ela abaixou a voz para um sussurro.

- Está dizendo que ele... vendeu os outros?

- Vendeu. Primeiro meu marido morreu... Ele tava cortando uma árvore que acabou caindo em cima dele. Depois, o Senhô Tom pegou meus filhos, todos, menos a Carrie. E, graças a Deus, Carrie não vale tanto quanto os outros porque não fala. As pessoas acham que ela não pensa direito.

Desviei o olhar. A expressão em seus olhos havia passado da tristeza (ela parecia prestes a chorar) para a raiva. Uma raiva contida, quase assustadora. O marido morto, três filhos vendidos, a quarta deficiente, e ela tendo que dar graças a Deus pela deficiência. Tinha motivo para sentir mais do que raiva. Era incrível que Weylin tivesse vendido seus filhos e ainda a mantivesse como sua cozinheira. Era incrível que ele ainda estivesse vivo. Mas eu achava que ele não viveria muito mais se encontrasse um comprador para Carrie. (BUTLER, 2017, p. 122-123)

É por meio de diálogos como esse que entendemos a situação de violência a qual Sarah é submetida: tendo seus filhos vendidos porque Weylin desejava pratos de porcelana e móveis novos, o valor de sua vida e daqueles que ela gerou não difere do de um objeto. No entanto, essa violência não é capaz de silenciá-la por completo: consciente das estruturas de violência existentes, a personagem não assume uma postura passiva e tenta auxiliar Dana nos modos de agência possíveis dentro daquele espaço.

Já Alice Greenwood é uma mulher negra, filha de uma mulher negra livre, sendo a personagem que possui uma postura mais incisiva de rejeição da sua realidade. Durante a infância, compartilhou uma amizade com Rufus Weylin, que chega ao fim quando ele tenta estuprá-la, mesmo Alice estando casada com o homem que amava. Após ter seu marido vendido e incriminado, Alice é então comprada por Rufus e submetida a abusos por parte dele, gerando filhos frutos dos estupros cometidos por ele. Alice nunca desenvolveu qualquer afeto por Rufus, como ele esperava, sempre tentando (e, infelizmente, falhando) fugir. Para puni-la, Rufus finge ter

vendido seus dois filhos, e Alice, cansada e torturada pela ausência das crianças, comete suicídio como forma de dar fim a esse sofrimento - mas também como forma de resistência e de não submissão, por entender que até a morte é melhor que a escravidão.

A narrativa incorpora um paradoxo, de modo que, para existir no futuro, Dana precisa garantir a vida de seus antepassados. Assim, durante todo o enredo vemos a personagem executar ações inesperadas do ponto de vista ético - por exemplo, quando tenta convencer Alice a se relacionar com Rufus, mesmo sabendo do histórico de violência vivenciado por ela. Contudo, quando Rufus tenta possuir o corpo de Dana à força, em uma tentativa de estupro, ela luta contra ele e, conseqüentemente, o mata, negando a possibilidade de dominação completa sobre o seu corpo e quebrando o acordo paradoxal de sua sobrevivência.

Senti a faca em minha mão, ainda escorregadia por causa do suor. Uma escrava era uma escrava. Qualquer coisa poderia ser feita com ela. E Rufus era Rufus, errático, dividindo-se entre generoso e cruel. Eu podia aceitá-lo como meu ancestral, como meu irmão mais novo, meu amigo, mas não como meu senhor, e não como meu amante. (BUTLER, 2017, p. 416)

Apesar de serem mulheres negras pertencentes a épocas diferentes, tanto Dana quanto Alice e Sarah não se encaixam em imagens de controle preexistentes. Por meio de suas ações, reconhecemos sua agência não como vítimas, mas como sobreviventes. Ao mostrar a impossibilidade de aceitação e conformidade, *Kindred* questiona os estereótipos da mulher negra enraizados historicamente durante a escravidão. Em lugar disso, vemos a violência sexual e do capital que transforma o corpo de pessoas negras em objetos e a subjugação do indivíduo visto como incapaz.

É a partir dessa experiência que Dana conhece os sujeitos de uma história de violência que também fazem parte de sua história particular e que tecem uma história coletiva, uma contra história, divergente da história dominante. Ao mesmo tempo, ao exercer seu poder de agência, reagindo à violência contra seu corpo, Dana faz com que ressoem as vozes de

tantas outras mulheres, rompendo com a violência colonial, sua voz “recolhe todas as nossas vozes / recolhe em si /as vozes mudas caladas / engasgadas nas gargantas”. (EVARISTO, 2008, p.11).

Somos capazes de ouvir as vozes de Alice, Sarah, Dana e de tantas outras mulheres negras que ousaram falar e se fazer sujeito. Mesmo experienciando um estado de asfixia social, essas mulheres se levantam e erguem a voz, assim como ressoam os últimos versos do poema “Ainda assim me levanto” (“*Still I rise*”), de Maya Angelou (LEIA..., 2014): “Trazendo os dons dos meus antepassados /Eu sou o sonho e as esperanças dos escravos/ Eu me levanto/ Eu me levanto/Eu me levanto”. 🚀

¹ A data da publicação de *Kindred* nos Estados Unidos, 1979, é muito próxima ao presente narrativo no romance, 1976.

² O corpo como tecnologia pode ser pensado através da crítica afrofuturista como uma contradição do humanismo. Reivindicando o corpo como possibilidade e poder: “O afrofuturismo não se fica por denunciar as ilusões do ‘verdadeiro humano’. A seus olhos, a ideia de humanidade é posta em xeque pela experiência negra. Produto de uma história de predação, o negro é de facto este ser humano que terá sido forçado a tornar-se coisa e a partilhar o destino do objeto e da ferramenta. [...] O negro seria o prenúncio desse futuro, na medida em que ele remete, pela sua história, para a ideia de um potencial de transformação e de plasticidade quase infinito. Com base na literatura fantástica, na ficção científica, na tecnologia, na música e nas artes do espetáculo, os afrofuturistas tentam reescrever essa experiência negra do mundo em termos de metamorfoses mais ou menos contínuas, de múltiplas inversões, de plasticidade, inclusive anatômica, de corporalidade dependente de máquinas.” (MBEMBE, 2017, p. 215-216)

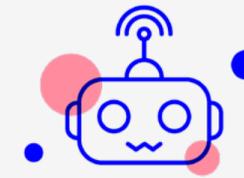
³ Ver, por exemplo, *Máquina do Tempo*, de H. Wells (1895), e a trilogia de filmes *De Volta Para o Futuro* (1985, 1989 e 1990).

Referências

- BUTLER, Octavia E. *Kindred: laços de sangue*. 1.ed. São Paulo: Morro Branco, 2017.
- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. 1.ed. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.
- LEIA tradução do poema ‘Still I Rise’, de Maya Angelou. Tradução: Francesca Angiolillo. Folha de S.Paulo, São Paulo, 28 maio 2014. Ilustrada.
- MBEMBE, Achille. *Políticas da Inimizade*. 1.ed. Lisboa: Antígona, 2017.
- YASZEK, Lisa. *Race in science fiction: the case of Afrofuturism*. A Virtual Introduction to Science Fiction, [s. l.], p. 1-11, 2013. Disponível em: <http://virtual-sf.com/wp-content/uploads/2013/08/Yaszek.pdf>. Acesso em: 21 set. 2019.

Mayara Luiz Barbosa

Mayara Barbosa é bacharela e licenciada em Letras-Português pela Universidade de São Paulo (USP). Desenvolveu Iniciação Científica na área de Teoria Literária e Literatura Comparada com foco nas relações entre raça, gênero e afrofuturismo no romance *Kindred*, de Octavia E. Butler.



Resenhas

O grande trabalho do tempo — um olhar crítico sobre a antologia *As Melhores Histórias de Viagens no Tempo* (org. Harry Turtledove e Martin H. Greenberg)

por Roberto Fideli

Todos nós somos viajantes do tempo, quer saibamos disso ou não. Voamos para o futuro numa velocidade constante de um segundo por segundo e deixamos o passado para trás. Novas coisas acontecem. Coisas velhas são esquecidas. Minha própria vida — nem muito longa nem muito curta por enquanto — assistiu ao aparecimento dos antibióticos, da Aids, das viagens espaciais, da televisão, dos CDs, do videoteipe, dos DVDs, de Richard Nixon (duas vezes), dos direitos civis, dos direitos das mulheres, dos direitos dos homossexuais, dos telefones celulares, do computador e da internet. Assistiu à queda do Comunismo, da segregação racial, de vários recordes, da varíola (tomara!), da poliomielite, das Torres Gêmeas e da ideia de que fumar é charmoso. Viu o bambolê, o orelhão, o Fusca e a mania de correr pelado. Algumas coisas, é claro,

persistem. Os Chicago Cubs não participam do campeonato mundial desde antes de eu nascer. O último que venceram foi quando Teddy Roosevelt era presidente.

(“Introdução”, de Harry Turtledove)

A ficção científica, tal como gênero literário plenamente estabelecido, sustenta-se sobre pilares muito bem definidos e signos facilmente identificáveis. Se, na capa, há um caça estelar ou se, no decorrer da leitura, alienígenas telepatas aparecem, reconhecemos imediatamente aquela obra como pertencente à ficção científica. O que não significa dizer que as configurações que os autores, no decorrer dos últimos dois séculos, fizeram desses elementos, são óbvias ou previsíveis. Pelo contrário, a FC é reconhecidamente um gênero literário *sem barreiras*, tão livre para criar e inventar que se torna difícil (ou mesmo impossível) defini-lo com clareza.

Dito isso, um dos motes mais explorados por autores/as e cineastas que trabalharam com a FC é a viagem no tempo. Essa pode se dar de inúmeras maneiras, algumas naturais, outras não: a mais comum é pela máquina do tempo, presente no famoso romance de H.G. Wells, de 1895. O conceito de imaginar como seria o futuro e de quais informações poderíamos extrair dele (como os números da loteria, por que não?) e carregá-las para o nosso tempo é, porém, muito mais antigo. Assim como voltar. Quem nunca desejou viajar para o passado e testemunhar eventos históricos em primeira mão? Caminhar ao lado de dinossauros, presenciar a crucificação de Cristo ou corrigir um erro que causa grande arrependimento?

As inúmeras possibilidades da viagem no tempo são destrinchadas e exploradas à exaustão em *As Melhores Histórias de Viagens no Tempo*. A antologia é organizada por Harry Turtledove e Martin Harry Greenberg. Turtledove formou-se no Instituto de Tecnologia da Califórnia e tem PhD em História Bizantina, tendo escrito várias obras de história alternativa ao longo de sua carreira. Já Greenberg foi um veterano antologista, responsável pela publicação de mais de 1500 antologias, algumas delas premiadas. Aqui, os dois uniram forças para elencar dezoito histórias

de alguns dos nomes mais reconhecidos da ficção científica, como Arthur C. Clarke, Ray Bradbury e Ursula K. Le Guin. A edição original de *As Melhores História de Viagem no Tempo* foi publicada em 2005. A edição brasileira é de 2016.

“Ontem foi Segunda-Feira”, de Theodore Sturgeon, abre o livro com um homem, acidentalmente transportado para o futuro, descobrindo que sua vida e todo o mundo ao redor nada mais é do que um elaborado programa de televisão. Já em “Um Som de Trovão”, de Ray Bradbury, os meandros da viagem no tempo são meticulosamente detalhados para permitir que humanos viagem à época dos dinossauros para realizar safáris (tema que se repete em “Arma para Dinossauros”, de L. Sprague de Camp), mas o ato singelo de pisar em uma borboleta pode ter ramificações desastrosas.

“Rainbird”, de R.A. Lafferty, é uma divertida história de um inventor que constantemente viaja ao passado para conversar com si mesmo, mas seu excesso de ambição pode levar a resultados inesperados. Nada de divertido, porém, há na história “O Produto Puro”, de John Kessel, na qual viajantes do futuro vão ao passado para cometer atos de violência sem consequência.

Esse caleidoscópio de abordagens é a maior qualidade do livro. Mesmo assim, algumas características se destacam. Por exemplo, mesmo sendo escritos por homens ou mulheres, todos os protagonistas, são, sem exceção, masculinos. Também é importante ressaltar que a grande maioria dos textos fala de viagens *ao passado*, contrastando com a ideia

TÍTULO
As Melhores Histórias de Viagens no Tempo

ORGANIZADORES
Harry Turtledove e
Martin Harry Greenberg

TRADUÇÃO
Gilson César
Cardoso de Sousa

Editora Jangada.
2016, 462 páginas

que H.G. Wells apresentou. Uma notável exceção é “A Nave da Morte”, de Richard Matheson. Nele, um grupo de astronautas pousa em um pequeno planeta e descobre uma nave caída lá recentemente. Ao se aproximarem, constatam que aquela é a própria nave deles e que se encontram dentro dela, mortos em algum momento de um possível futuro. Aqui, Matheson brinca, com destreza, sobre a incapacidade de se escapar do próprio destino. O conto foi adaptado pelo próprio Matheson em um episódio da série televisiva *Além da Imaginação*, criada por Rod Serling, sendo transmitido em 7 de fevereiro de 1963. “Projeto de Aniversário”, de Joe Haldeman (autor de *Guerra sem Fim*), também é uma das poucas histórias da coletânea que fala de viagens ao futuro, mas sem o traço da sofisticação de Matheson.

Nem todos os contos são excelentes, mas algumas histórias estão entre as melhores viagens no tempo já narradas.

“O Homem que Chegou Cedo”, de Poul Anderson, é uma delas. Publicada originalmente em 1956, narra a história de um homem que atua como militar na Islândia e é transportado por acidente mil anos no passado. Mas ela não é narrada pelo viajante, e sim por um dos habitantes do vilarejo em que o personagem, que dá nome ao título, vai parar. Aqui, o autor discorre acerca da possibilidade de se alterar o mundo trazendo conhecimentos do futuro, algo que não é incomum às histórias de viagem no tempo. Nessa, porém, o personagem titular faz pouco uso de seus conhecimentos, esbarrando sempre nas limitações de um ambiente hostil e impiedoso. É uma obra sofisticada e inteligente.

O mesmo pode ser dito sobre “Vigia de Incêndio”, escrito por Connie Willis, uma das três mulheres representadas nesta coletânea. Nesse conto, o signo da máquina do tempo mal aparece, e acompanhamos a história do protagonista que, em plena Segunda Guerra Mundial, precisa impedir que a Catedral de São Paulo seja destruída. Essa proposta de acadêmicos que viajam no tempo para testemunhar eventos em primeira mão foi basilar para o aclamado romance da autora *O Livro do Juízo Final* (publicado no Brasil pela Suma de Letras), que até inclui personagens deste conto.

“A imaginação, afirmou ele, era a qualidade humana que mais ajudaria as pessoas a se ajustarem ao futuro”

(Nancy Kress, no conto “O Preço das Laranjas”).

Outra história excepcional é “O Preço das Laranjas”, de Nancy Kress, na qual um aposentado viaja ao passado para arranjar um namorado para sua neta. Mas as duas melhores histórias são reservadas a dois grandes nomes da ficção científica internacional: Robert Silverberg e Ursula K. Le Guin.

O primeiro escreveu “Rumo a Bizâncio”, possivelmente a história mais longa do livro. Nela, o protagonista foi retirado de seu tempo por uma sociedade de humanos tecnologicamente superdesenvolvidos que reconstróem cidades históricas para praticar turismo. Dizer mais seria adentrar o perigoso reino dos *spoilers*, mas Silverberg, que sempre foi um autor habilidoso e lúcido, demonstrou tremenda sensibilidade ao narrar uma história sobre amor, identidade e perda, usando o tema da viagem no tempo.

“A História é o nosso barco para navegar no rio do Tempo”

(Ursula K. Le Guin, no conto “Outra História ou um Pescador do Mar Interior”)

Algo similar acontece em “Outra História ou um Pescador do Mar Interior”, de Le Guin. Nessa novela, o elemento da viagem no tempo apresenta-se apenas no final, mas com força esmagadora: a oportunidade de se redimir de um erro do passado é grande demais para se recusar, mas mesmo isso significa deixar algo importante para trás. É um texto sutil, como boa parte das histórias de Le Guin, que faleceu em 2018, mas cujas histórias carregavam consigo uma forma de sabedoria que autor/a algum/a conseguiu emular.

Fãs de viagens no tempo estarão bem-servidos/as com este livro. As diferentes abordagens feitas pelos/as autores/as da coletânea oferecem um vasto panorama de possibilidades para o grande trabalho do tempo¹ realizado pelo gênero. Mesmo assim, em um oceano de boas ideias,

destacam-se as boas histórias, aquelas que tratam de dramas humanos e que lidam com temas universais e atemporais, como amor, amizade, perda, solidão e arrependimento, mas que são feitas por meio do prisma que somente a ficção científica pode oferecer. 🚀

¹ *Great Work of Time* é o nome de uma novela de John Crowley, originalmente publicada em 1989, que também explora a temática da viagem no tempo.

Roberto Fideli

Roberto Fideli é jornalista e mestre em comunicação pela Faculdade Cásper Líbero, pesquisador de cultura pop, professor do curso livre de Jornalismo Geek e escritor de ficção científica e fantasia representado pela Agência Magh. E-mail: rffcauso@gmail.com

Atlas de Nuvens: uma longa viagem no tempo-espaço

por Anna Luiza Barias Fernandes

“Será essa a entropia inscrita na nossa natureza?”

Se cremos que a humanidade pode transcender a força bruta, se cremos que as diferentes raças e fés podem compartilhar este mundo de modo tão pacífico quanto os órfãos compartilham o pé de noqueira-de-iguape, se cremos que os líderes não de ser justos, a violência contida, o poder responsável e as riquezas da Terra e de seus Oceanos compartilhada de modo equânime, um tal mundo há de realizar-se. Não estou me enganando. Sei que esse é o mais difícil dos mundos de se tornar real. Progressos tortuosos conquistados ao longo de várias gerações podem vir a se perder

por um único movimento da pena de um presidente de visão curta, ou da espada de um general presunçoso” (p.483).

O livro *Cloud Atlas* (2004), do autor britânico David Mitchell, intitulado em português *Atlas de Nuvens* (2016), com tradução de Paulo Henriques Britto, é uma verdadeira viagem... porque nos leva a diferentes espaços e a diferentes tempos, sem utilizar nenhuma máquina do tempo ou algum outro aparato comumente utilizado em romances de ficção científica, apenas pela força de sua narrativa. Além disso, o livro deu origem ao longa-metragem homônimo de 2013, adaptado por Lilly Wachowski, Lana Wachowski e Tom Tykwer, que foi lançado no Brasil com o título *A Viagem*. Mas vamos ao que realmente nos interessa: o livro!

A obra é um romance distópico e, ao mesmo tempo, utópico, porque, apesar de mostrar um futuro desastroso, sustenta ainda haver chances para que a humanidade possa mudar e fazer do planeta Terra um lugar melhor para se viver.

O romance consiste de seis diferentes histórias que nos levam para épocas distintas apresentadas em capítulos subsequentes, e todas, de alguma maneira, conectam-se, criando um grande caleidoscópio, o qual permite ao/à leitor/a ir de 1849, em “Diário de viagem ao Pacífico de Adam Ewing”, até o futuro pós-apocalítico de 2321, em “O vau do Sloosha e o que deu adespois”. Os primeiros capítulos vão saltando de ordem cronológica crescente, sendo interrompidos de forma brusca e sem resolução, e, após chegar à última era, os capítulos voltam a decrescer até voltar à história de Ewing.

Cada estória tem seu próprio personagem. Em “Diário de viagem ao Pacífico de Adam Ewing”, é Adam, um cartorário que se aventura em novas terras ao tentar voltar para casa, trazendo à tona temas como a barbárie, a tirania e o preconceito sociorracial; em “Cartas de Zedelghem”, o jovem Robert Frobisher envia cartas ao seu amado e sonha com um futuro promissor no mundo da música, não medindo consequências para alcançá-lo; em “Meias-vidas – O primeiro romance policial da série Luisa

Rey”, uma jornalista desvenda um crime em uma usina nuclear, mostrando o poder que grandes corporações e a mídia têm sobre a sociedade; em “ O pavoroso calvário de Timothy Cavendish”, conta-se a história de um falido escritor que se mete em uma enrascada e vai parar em um asilo; “Uma rogativa de Sonmi~451” conta a história de Sonmi, um clone em um futuro não muito distante do nosso, que descobre um mundo além do que lhe fora mostrado, devido à alienação causada pela mídia; e, por fim, em “O vau do Sloosha e o que deu adespois”, temos a história de Zachry, um sobrevivente do apocalipse que busca a verdade absoluta através do contato com outras civilizações. Não há, portanto, uma personagem principal em específico para o livro: é a combinação de todas essas camadas que parece dar voz aos questionamentos do autor.

O estilo de cada capítulo é diferente, englobando desde a narrativa construída por cartas, um diário, um livro de memórias, uma entrevista futurista, a ficção científica em um futuro pós-apocalíptico e o romance policial. Junto com essa gama de subgêneros, o autor coloca em pauta vários temas como: os conceitos de civilização e barbárie, a tirania e o preconceito sociorracial, a humanidade e seu destino, a inexistência da verdade absoluta, o poder das corporações e do capital, a influência da mídia, a alienação do trabalho e a evolução tecnológica. Com tantas temáticas, o público leitor não ficaria confuso? Não, pois Mitchell organizou os temas em camadas narrativas.

A construção narrativa adotada pelo autor nesse livro desloca quem lê por histórias diferentes, subgêneros narrativos diferentes, como uma boneca russa que vai sendo desmontada e remontada, ao passo que as narrativas retornam ao ponto em que foram interrompidas. Os elementos das narrativas conectam-se como um todo, criando uma relação lógica, que aparentemente não estaria lá. Parece que o livro empreende uma viagem a partir da sexta história, “O vau do Sloosha e o que deu adespois”, que parece ser o ápice do livro, pois é escrita em apenas um capítulo e, a partir desse capítulo, as histórias, até então desconexas, começam a se conectar umas com as outras, buscando as raízes ou causas daquele futuro, ao mesmo tempo em que relativizam essas relações de causa e efeito.

A linguagem utilizada foi adaptada conforme a época em que a história é contada, assim, facilmente se pode encontrar palavras arcaicas, gírias de época (dos anos de 1970, por exemplo) e uma variação de linguagem estigmatizada, com traços linguísticos semelhantes ao falar caipira, para o capítulo que se passa em uma era pós-apocalíptica.

Vejamos alguns exemplos de diferenças que podem ser encontradas no capítulo que se passa em 1849, “Diário de viagem ao Pacífico de Adam Ewing”, no qual há uma linguagem mais arcaica, na tradução de Paulo Henriques Britto:

“Pois **de mim não há de ficar sabendo**, meu senhor, já que se trata dum segredo profissional!” Deu um leve **piparote** no nariz. “Sr. Ewing, por acaso conhece a marquesa Grace de May fair? Não? Tanto melhor para si, pois que é um cadáver **de anáguas**” (p. 10, meus grifos).

Ou em “Uma rogativa de Sonmi~451”, no qual é possível encontrar a ausência de algumas letras como o “h”, simbolizando uma alteração do idioma devido à era tecnológica:

“O que não está claro para mim é o motivo pelo qual o estado corpocrático proíbe qualquer discurso istórico. Será que é porque a istória fornece um cabedal de experiências umanas que rivaliza o da Mídia?” (p. 255).

Por fim, um exemplo mais radical está no capítulo “O vau do Sloosha e o que deu adespois”. Para mostrar as mudanças linguísticas naturais, ocorridas em um idioma devido à passagem do tempo, foi utilizado um português estilizado e modificado, tentando remeter uma época quando o ambiente seria menos escolarizado:

TÍTULO
Atlas de nuvens
AUTOR
David Mitchell
TRADUÇÃO
Paulo Henriques Britto

Companhia das Letras.
2016, 544 páginas

“Eu e o Velho George, nós se cruzou tantas vez na vida que eu já nem alembro mais quantas, e adespois que eu morrer sei lá o que esse demonho dinhoso num vai fazer com eu...” (p. 259).

O tradutor, Paulo Henriques Britto, foi fundamental, pois conseguiu manter, de forma consistente, essas alterações cronológicas durante sua tradução da obra. ●

Referências

FERNANDES, Anna Luiza Barias. “Análise do processo de tradução de variantes de futuro da língua inglesa na obra *Atlas de Nuvens* do escritor David Mitchell”. In: FURLANETTO, Elton Luiz A. *Estudos de Tradução em Contexto: Tradução Literária*, Vol.1. São Paulo: Lexikos, 2019. pp. 225-252. Disponível em: <https://lexikos.com.br/produto/estudos-de-traducao-em-contexto-traducao-literaria-vol-1/>

Anna Luiza Barias Fernandes

Graduada em Secretariado Executivo, pós graduada em Gestão Empresarial e atuante na área de Comércio Exterior, a autora recentemente concluiu sua graduação em Tradutor e Intérprete pela Uninove. Tem como principal área de estudo e interesse a tradução de literatura de ficção científica e fantástica.

A jornada por existência e autoconhecimento em *Lugar Nenhum*, de Neil Gaiman

por Pablo Dias Silva

— Estende a mão. Vou ler o teu destino.

Ele obedeceu. Ela colocou sua velha mão sobre a dele e segurou firme. Piscou algumas vezes, como uma coruja que acabou de engolir um rato e está começando a achar que foi má ideia.

— Você tem um longo caminho a percorrer... — disse, confusa.

— Londres.

— Não só Londres... — Ela fez uma pausa. — Pelo menos não a Londres que eu conheço.

Uma chuva rala começou a cair.

— Desculpa — disse ela. — Começa com portas.

— Portas?

Ela assentiu com a cabeça. A chuva engrossou, ressoando sobre os telhados e no asfalto.

— Se eu fosse você, teria cuidado com portas. — Richard se levantou, meio cambaleante.

— Certo — disse, sem saber muito bem como receber aquela informação. — Terei.

Obrigado (p.6).

Neil Gaiman é um escritor que dispensa apresentações, mas, para quem não o conhece, começou a sua carreira como jornalista após ser rejeitado por editoras diversas vezes. Resolveu partir para o jornalismo a fim de criar um *networking* para futuramente conseguir publicar suas obras. Alguns de seus trabalhos mais populares são: *Belas Maldições* (*Good Omens*), em parceria com Terry Pratchett, *O Mistério da Estrela: Stardust* (*Stardust*), *Deuses Americanos* (*American Gods*), *Coraline* e a aclamada HQ *Sandman*. Dentre os seus diversos livros, o que vale a pena destacar é *Lugar Nenhum* (*Neverwhere*).

A obra nasceu do roteiro de uma minissérie homônima da BBC, de 1996, escrita pelo próprio Gaiman que, após sofrer diversas censuras no conteúdo original por parte do diretor da série, resolveu dar um basta e escrever tal roteiro em forma de romance, em busca de uma total autonomia na sua obra. O livro conta a história do jovem escocês, Richard Mayhew, com uma vida monótona, uma rotina relativamente sem emoções e um relacionamento um tanto quanto abusivo com sua noiva Jessica, a qual possui uma postura autoritária e manipuladora.

Quando estavam a caminho de um importante jantar de negócios, no qual Richard seria apresentado ao chefe de Jessica, uma jovem surge no caminho do casal. Ao se aproximar, Richard percebe que a moça, além de maltrapilha, estava ferida e precisava de cuidados e, mesmo contrariado por Jessica, Richard decide ajudar a jovem.

– Richard! – gritou ela, em tom de ameaça. Em seguida, abrandou a voz um pouco e resolveu fazer um acordo. – Então ligue para a emergência e chame uma ambulância. Vai, rápido!

De repente os olhos da menina se abriram, muito brancos no rosto coberto por sujeira e sangue. Com voz fraca, ela disse:

– Pro hospital não, por favor. Eles vão me achar. Me leve pra algum lugar seguro. Por favor.

– Mas você está sangrando – respondeu Richard.

Ele tentou ver de onde ela tinha surgido, mas o muro de tijolos estava intacto, sem nenhuma entrada ou saída.

Voltou os olhos para o corpo imóvel no chão e perguntou: – Por que não um hospital?

– Por favor, me ajude – sussurrou a menina, fechando os olhos [...].

– Vou levá-la para casa, Jess. Não posso deixá-la aqui. Diga ao senhor Stockton que sinto muitíssimo, mas era uma emergência. Tenho certeza de que ele vai entender.

– Richard Oliver Mayhew – disse Jessica, friamente. – Ponha essa garota no chão e volte aqui agora mesmo. Ou nosso noivado acaba neste instante. Estou avisando.

Ele sentiu o sangue morno e pegajoso ensopando sua camisa. Às vezes, ponderou, não há alternativa. Foi embora, deixando Jessica para trás. Ela ficou lá, de pé na calçada, os olhos cheios d'água (p.17).

Após ajudar a jovem chamada Door, Richard descobre que quem causou ferimentos na menina foram dois homens conhecidos como Sr. Croup

e Sr. Vandemar, dois assassinos contratados para eliminar toda a família de Door, mas falharam em assassiná-la. Na intenção de ajudar a jovem, Richard aceita o pedido de ir ao encontro de um velho amigo da família da garota, conhecido como Marquês de Carabas, a fim de que esse a ajudasse no retorno dela para casa.

– Isto é meu, suponho – disse o marquês de Carabas. Ele vestia um enorme casaco

negro, que não era um sobretudo nem

uma capa de chuva, mas lhe conferia um toque dândi. Usava também botas pretas de cano alto e, por baixo do casaco, roupas em farrapos. Seus olhos eram muito brancos e seu rosto, muito escuro. Ele sorriu com dentes alvos por um instante, como se tivesse lembrado de algo engraçado, e fez uma reverência a Richard, dizendo:

– De Carabas, a seu dispor. E você se chama...? (p.30)

Esse poderia ser o fim da história, Richard voltaria para a sua vida monótona e tentaria fazer as pazes com Jessica. Na manhã de segunda-feira, após uma série de situações anormais, Richard percebe que tem algo de errado e que, aos poucos, sua existência em Londres está paulatinamente sendo apagada. Desesperado, corre à procura de Door e a busca leva-o para uma nova Londres, conhecida como “Londres de Baixo”, existente no subterrâneo entre as estações desativadas do metrô e os túneis de esgoto.

No processo de investigação de uma solução para o seu problema, Richard resolve juntar-se à Door, que busca a razão por trás do assassinato de sua família; ao Marquês de Carabas, que serve como um guia; e à Hunter, uma mulher muito versada em artes marciais, contratada para ser a guarda-costas de Door.

TÍTULO

Lugar nenhum

AUTOR

Neil Gaiman

TRADUÇÃO

Fabio Barreto

Intrínseca.

2016, 336 páginas

RICHARD ESCREVEU MENTALMENTE EM UM DIÁRIO IMAGINÁRIO. *Querido Diário, começou ele. Na sexta-feira eu tinha um emprego, uma noiva, uma casa e uma vida normal (bom, pelo menos até o ponto em que a vida consegue ser normal). Então eu achei uma moça sangrando na calçada e tentei bancar o Bom Samaritano. Agora não tenho mais noiva, casa ou emprego, fico andando a esmo a uns sessenta metros abaixo das ruas de Londres e minha expectativa de vida é tão longa quanto a de uma drosófila suicida (p.82).*

É interessante observar que, conforme a história avança e a Londres de Baixo é apresentada, Richard não se torna um grande guerreiro em sua jornada, não ganha mais músculos nem poderes sobrenaturais; Richard precisa tomar decisões, já que qualquer movimento em falso na Londres de Baixo pode custar caro, pois ali não existe ninguém mais segurando as rédeas de sua vida.

Apesar de ter sido publicado em 1996, a principal crítica do livro é bastante contemporânea, já que Gaiman tenta representar, por meio dos habitantes de Londres de Baixo, pessoas simples e maltrapilhas, as pessoas marginalizadas e que moram na rua. Trata-se dos chamados “invisíveis”, pois, por mais que estejam à vista da sociedade, parecem inexistentes, vivem sem atenção e cuidados e são esquecidos mais rápido do que são vistos.

Um senhor de idade, com cabelos brancos, e uma mulher que corajosamente usava um casaco de pele verdadeira entraram na fila bem atrás deles. Richard pensou uma coisa.

– Eles podem nos ver?

Door virou-se para o cavalheiro. Olhou para cima, para ele.

– Olá – cumprimentou ela.

O homem olhou em volta, intrigado, como se não soubesse ao certo o que tinha chamado sua atenção. Então vislumbrou Door, parada na sua frente.

– Olá... – respondeu o homem.

– O meu nome é Door. Esse é o Richard.

– Ah... – e então mexeu num bolso interno, puxou de lá um charuto e os ignorou por completo.

– Viu? – disse Door (p.108).

Isso nos remete a uma observação da nossa realidade, na qual pessoas mais favorecidas parecem se importar apenas com as aparências, com o quão impressionante é o seu emprego, com o quão caro é o seu apartamento, com o carro que dirige, com a marca das roupas que usa, sem jamais demonstrar empatia com o próximo, sempre realizando os piores julgamentos contra as pessoas menos favorecidas. Em grandes cidades, como a Londres da história ou a São Paulo em que habito, é fácil cotidianamente se deparar com alguém em situação de rua, mas, na maioria das vezes, ignora-se a existência daquela pessoa, demonstra-se menosprezo e segue-se adiante. Por meio de seus personagens, Gaiman mostra que, mesmo por baixo de um conjunto de roupas puídas, um cabelo desgrenhado ou um rosto sujo, existem pessoas com uma história.

Outro questionamento levantado ao longo da narrativa é o comodismo, já que o protagonista possui uma vida comum, sem grandes emoções e com um relacionamento infeliz. No início da narrativa, vemos um jovem vivendo mais um dia em sua vida chata, mas com o avançar da história, assim como quem lê, Richard faz o famoso questionamento: Será que estou vivendo ou só existindo? Felizmente, conforme as páginas avançam, essas respostas serão dadas, e assim conseguiremos acompanhar o desfecho da viagem de Richard pela Londres de Baixo.

Com relação ao estilo, o autor consegue fazer um bom balanço entre um discurso direto, riqueza de detalhes e uma escrita ágil, o que faz do com que o enredo se desenrole de uma forma leve e nada cansativa. Consegue, também, levantar suas críticas e questionamentos para mostrar que está tudo bem em se demorarmos em nos encontrarmos no mundo, mas devemos sempre buscar o nosso progresso e sermos gentis com o próximo. Entretanto, quando a porta da mudança aparecer, devemos abri-la sem medo e seguirmos em frente.

Além da minissérie e do romance de 1996, *Lugar Nenhum* também ganhou uma versão em quadrinhos em 2013 e uma versão de 6 capítulos pela rádio britânica BBC, com nomes conhecidos no elenco como: James McAvoy, Natalie Dormer, David Harewood, Sophie Okonedo, Benedict

Cumberbatch e Christopher Lee. Atualmente, a versão mais acessível do romance é a edição publicada pela Intrínseca em 2016 que, além de uma nova tradução de Fábio Barreto, conta com uma introdução em que Gaiman explica, com um pouco mais de detalhes, a forma como o livro surgiu. Nessa edição, há também dois contos que fazem parte desse universo, “Um prólogo completamente diferente, quatrocentos anos antes”, que mostra um pouco mais quem são Sr. Croup e o Sr. Vandemar; e o conto “Como o marquês recuperou o seu casaco”, que se passa um pouco depois dos acontecimentos do romance. Nesse segundo conto, Gaiman coloca ainda uma breve introdução, na qual dá pistas sobre um possível retorno à Londres de Baixo.

Em 2017, por meio de sua conta oficial no Twitter, Gaiman anunciou uma sequência para *Lugar Nenhum* intitulada de *The Seven Sisters*. No anúncio, Gaiman confirmou que já havia escrito quatro capítulos, mas desde então não se tem mais novidades. •

Pablo Dias Silva

Graduado em Tradutor e Intérprete pela Uninove, seu trabalho de conclusão de curso foi sobre a Trilogia Wondla de Tony Diterlizzi. Apaixonado pelos gêneros fantásticos, quer se lançar escritor em um futuro próximo.



Um convite de viagem para Bacurau sob o viés do sertãopunk

por Rogério Bianchi de Araújo

Os gêneros de ficção punk têm crescido gradativamente ao longo dos anos. Neste artigo procuro abordar um gênero incipiente, ainda com pouca bibliografia, o chamado sertãopunk, criado por jovens escritores promissores do Nordeste brasileiro. Assim, discuto/apresento as principais características do sertãopunk e analiso o filme Bacurau (2019) como um representante desse gênero, observando aspectos do imaginário utópico e distópico presentes nessa obra, já que o sertãopunk remete a um futuro ainda desconhecido, mas possível de se realizar por meio da valorização do sertão nordestino.

Uma primeira versão do artigo, lançada em 29 de dezembro de 2020, não mencionava o conto “O sertão não virou mar” (2019), de G. G. Diniz, considerada a obra inaugural do gênero *sertão punk*. A revista e o autor do artigo se desculparam por essa ausência. Uma nova versão do artigo foi disponibilizada em 8 de janeiro de 2021.

Introdução

Estamos habituados a comentar sobre a região nordestina brasileira a partir das secas no seu interior e/ou suas belas praias turísticas na costa. Em termos históricos, pensamos no atraso, sobretudo político, resultado das práticas coronelistas e patriarcais. Quem é do eixo Rio–São Paulo, principalmente a partir da segunda metade do século XX, pôde perceber a migração em massa de nordestinos para essas capitais. Por trabalharem em subempregos, embora tenham feito essas duas cidades se transformarem em metrópoles, muitas vezes os nordestinos viraram motivo de chacota. Surgiram vários preconceitos acerca de seus hábitos, sotaques etc. Tudo isso no sentido de promover a violência simbólica da qual nos fala Bourdieu (2007). O nordestino foi rotulado por uma suposta inferioridade intelectual e cultural e submetido a trabalhos precários, com a justificativa de subserviência natural e de atraso educacional. Dessa maneira, o Nordeste, exceto o seu litoral (para turista ver), é considerado por vezes como uma espécie de região pré-moderna aos olhos do Sul e Sudeste.

Entendo que, assim como acontece com o continente africano, sobre o qual há uma visão equivocada de que ser africano é um modelo único, ignorando-se as centenas de etnias, a diversidade linguística e cultural do continente, faz-se o mesmo com a região Nordeste brasileira, ignorando-se completamente a pluralidade cultural não reconhecida. Além disso,

se pensarmos em termos mais abrangentes de brasilidade e identidade nacional, se é que é possível usar esses termos em tempos de identidades tão fluídas, de acordo com o antropólogo jamaicano Stuart Hall (2006), a cultura nordestina é a que mais se aproxima dessa brasilidade.

Quando falamos sobre o sertão, estamos falando e pensando sobre o que especificamente? Por que a palavra *punk* é incorporada? Quais as utopias ou distopias implícitas nessas ficções? Quais movimentos estéticos podem ser considerados típicos desse gênero?

Essas são questões em que esse artigo irá se concentrar e tentar apontar respostas plausíveis que supostamente podem gerar outros desdobramentos, objetos de futuros debates e posicionamentos, já que a literatura *punk* brasileira ainda é um tanto quanto incipiente. Como recurso explicativo utilizarei o filme *Bacurau* (2019), dos diretores Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, como uma espécie de objeto empírico para fazer alusão ao meu estudo reflexivo sobre o gênero *sertão punk*.

O gênero *sertão punk*

Os jovens entusiastas e escritores do *sertão punk*, como G.G. Diniz, Alan de Sá e Alec Silva, têm muitos motivos para justificar a ficção especulativa proposta por eles. Principalmente com o notório desgaste da representação simbólica do “ser nordestino”, assim como o fortalecimento de um imaginário preconceituoso, sobretudo com personagens criados de maneira estereotipada pela mídia em novelas ou programas de humor.

Mas, então, o que significa falar de sertão? A palavra “sertão” está no DNA da história e da identidade social e cultural brasileira. Em termos geográficos, o sertão se localiza nas regiões nordeste do Brasil e norte de Minas Gerais. Segundo Ariano Suassuna (2000, p.5),

[o] Sertão é o nervo e o osso do Nordeste. E o Nordeste é o centro do Brasil. Não podemos nos esquecer de que do Nordeste para Minas corre um eixo que, não por acaso, segue o curso do rio da unidade nacional, o São Francisco. É a esse eixo que o Brasil tem de voltar

de vez em quando, se não quiser se esquecer de que é Brasil. Então o Brasil é o centro do Terceiro Mundo, o Nordeste é o centro do Brasil e o sertão é o centro do Nordeste.

De acordo com os jovens escritores do *sertãopunk*, essa literatura não pretende ignorar as mazelas e sofrimentos sociais, mas esmiuçar e estimular um imaginário acerca do Nordeste e, mais particularmente, do sertão, com um olhar menos estigmatizado. Ao invés de pensar a história do Nordeste voltada apenas para o passado, congelada no tempo, trata-se de começar a enxergar a região com o olhar voltado para o futuro.

Os autores do *sertãopunk* propõem que o retrato do Nordeste não seja o de um lugar exótico, com extrema pobreza, mas sim o de uma região dotada de grandes cidades, economias em pleno desenvolvimento e, principalmente, rica com a pluralidade das culturas.

E por que a junção com o *punk*? A palavra *punk* remete à ideia de contravenção, de crítica à ordem estabelecida. O termo *punk* surgiu através de um movimento de jovens anarquistas ingleses nas décadas de 1970 e 1980 com o intuito de balançar as estruturas de poder. Mas, no sentido literal, a palavra *punk* significa podre, pútrido ou refugo, sucata. Esse movimento juvenil configurou-se como uma espécie de contracultura. *Punk*, nesse sentido, “é muito mais um *ethos* do que um conjunto específico de significantes, implicando rebelião e negação do paradigma dominante e todos os aspectos repressivos oriundos deste” (ARAÚJO, 2019, p. 117). Já o termo *cyberpunk*, de onde advém as ficções *punk*, é uma espécie de movimento literário e anárquico marcado pela presença das máquinas, dos computadores. “Os termos *cyber* e *punk*, utilizados em conjunto significam a união da cultura *high-tech* com as culturas marginalizadas das ruas” (SANTAELLA, 2007, p. 129).

A defesa é a de uma ficção científica tipicamente nordestina e escrita por nordestinos. Seus autores defendem as inovações nordestinas e a aplicação da estética regional ao que é absorvido de fora numa espécie de resgate de um movimento antropofágico, assim como fora defendido na Semana de Arte Moderna de 1922. Não se trata de um movimento

xenofóbico, pelo contrário, o que se pretende é que o escritor nordestino, além de valorizar o que se escreve no Nordeste, jamais ignore o que se produz fora dele.

Soluções tecnológicas mirabolantes para levar as chuvas às sub-regiões nordestinas; personagens folclóricos e mitológicos de uma cultura mesclada indígena, afro-brasileira ibérica; protagonistas sertanejos nas suas mais diversas formas: no *sertãopunk* a porção Nordeste do país é chão para uma ficção científica utópica (GARCIA, 2019).

De uma maneira geral, podemos dizer que há realmente um imaginário coletivo acerca do Nordeste. A questão é saber como ele é imaginado. Nem mesmo o próprio nativo nordestino vai ter uma noção exata do que o Nordeste é ou o que ele representa ser, mas ninguém pode retirar desse nordestino o sentimento de pertencimento, a sua subjetividade, o seu relacionamento com o local e a região. Há aqui um fato profundamente fenomenológico. É por isso que o *sertãopunk* enquanto gênero ainda incipiente pode trazer à tona esse referencial de alteridade.

Bacurau como filme do gênero sertãopunk

Há ainda poucas obras que podemos atribuir ao *sertãopunk*, que foi inaugurado pelo conto “O sertão não virou mar” (2019), de G.G. Diniz¹. O crescimento da produção artística do gênero é desejo de um grupo de escritores nordestinos de ficção especulativa. Ressalto dois textos publicados em 2019 do escritor Alan de Sá, disponibilizados nas redes sociais: “Estão inventando o Nordeste. De novo” e “Por que fazer o Nordeste *Sertãopunk*”,

¹ N.d.E.: A versão anterior deste artigo apontava a HQ *Cangaço Overdrive* (Draco, 2018), de Zé Wellington e Walter Geovani, como precursora do gênero *sertãopunk*, e não citava o conto “O sertão não virou mar”, de G.G. Diniz. Em comum acordo com o autor do artigo, o parágrafo sobre *Cangaço Overdrive* foi excluído e a informação referente ao conto de Diniz foi acrescentada.

sugeridos pelo próprio autor para serem lidos nessa ordem. O escritor tece uma série de críticas às visões estereotipadas nas produções midiáticas contemporâneas, principalmente em novelas da Rede Globo de Televisão ou em minisséries. Em contraponto, cita uma série de benfeitorias que ocorreram no período de 2004 a 2016 no Estado da Bahia, utilizado como exemplo. Seu alvo são principalmente os escritores sudestinos e sulinos que insistem em bater na tecla do atraso e da vitimização de toda a região. O escritor se rebela veementemente contra essa apatia cultural atribuída aos nordestinos. Cita como exemplo a música “Sulicídio”, de Baco Exu do Blues, que faz uma crítica ao cenário do Hip Hop no centralizado eixo Rio-São Paulo.

Alan de Sá sugeriu o termo *sertãopunk* em lugar do *cyberagreste*, em voga por conta do artista gaúcho Vitor Wiedergrun, que lançou uma série de ilustrações de mesmo nome, com a estética do *cyberpunk* somada a elementos que remetem ao estereótipo nordestino conhecido nacionalmente: o cangaço.

Um aspecto que chama a atenção nos polêmicos textos de Alan de Sá é a defesa do Nordeste como polo independente de desenvolvimento intelectual e cultural nas obras do *sertãopunk*. Seu posicionamento é semelhante à discussão epistemológica dos estudos pós-coloniais, ou seja, a visão de que também existe ciência, arte e saberes nos países do sul com muita qualidade e com vozes próprias. A História não pode se restringir a ser contada e recontada sob o ponto de vista dos colonizadores e das elites locais.

Entretanto, é importante frisar que o *sertãopunk* não é um movimento bairrista em que é exclusivo aos nordestinos escreverem sobre o Nordeste. De acordo com Alan de Sá, o movimento se rebela, como já foi dito, à insistência de reforçar um imaginário estereotipado de toda a região, mas isso não significa uma disposição para ignorar e aceitar passivamente a relação com o coronelismo, considerado o principal antagonista histórico do Nordeste.

O *sertãopunk*, na voz dos bens intencionados jovens escritores, não vem para delimitar o Nordeste, colocá-lo numa redoma, numa espécie de

Campos Elíseos paradisíaco, mas sim para descolonizar o imaginário e abrir um campo fértil de possibilidades para a construção de narrativas questionadoras, lúdicas e criativas.

Conjuntamente com os jovens desbravadores que se empenham na construção do *sertãopunk*, ousou colocar o filme *Bacurau* (2019), dos diretores nordestinos Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, como um dos principais propagadores desse gênero, embora Kleber Mendonça tenha se referido a *Bacurau* muito mais como uma espécie de *western* à brasileira. O fato é que realmente o filme tem chamado muito a atenção para os tempos políticos contemporâneos. Pela ótica do *sertãopunk*, serve para demonstrar que o povo nordestino não tem uma vida de gado, passiva e apática diante dos desmandos políticos tão presentes no imaginário midiático, pelo contrário, é um povo que se solidariza e parte para o enfrentamento.

De certa forma, esse perfil já aparece nos filmes do cineasta baiano Glauber Rocha. Podemos traçar uma linha de aproximação de *Bacurau* com os filmes de Glauber a partir, por exemplo, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), momento em que Glauber está revolucionando a técnica cinematográfica com consciência crítica e engajamento político. Na ocasião, Glauber traz à tona o problema da questão agrária no país e o confronto das classes sociais. Assim como em *Bacurau*, é um filme de conflito e resistência, além de fazer um deboche acerca da questão da luta de classes no Brasil. O segundo filme de Glauber Rocha com o qual *Bacurau* dialoga é *Terra em Transe* (1967), que inclusive foi censurado na época de seu lançamento. Nele é retratado um conflito entre as grandes empresas transnacionais e o populismo no Brasil. Um senhor quer ser o pai dos pobres e organizar a sociedade junto com um intelectual que espera ser o sujeito histórico que vai construir uma luta emancipatória, mas se vê impotente. Esse senhor não encontra as possibilidades de construção de uma organização orgânica para enfrentar o dilema daquela sociedade. Há aqui, como em *Bacurau*, uma afinidade entre a burguesia e o capitalismo financeiro, além da presença do político populista que faz as promessas de melhorias ao povo sem obter êxito algum.

»A sua riqueza simbólica é cercada por um espírito da radicalidade, no sentido do enfrentamento. Resistir e não se entregar perante quaisquer forças que sejam.«

É possível ver em *Bacurau*, por meio de um roteiro rico e extremamente criativo, tudo que presenciamos no mundo político atual. No entanto, ao contrário da apatia política por parte dos cidadãos, o filme mostra uma práxis social, um chamado para o enfrentamento, pois as transformações não se dão naturalmente. *Bacurau*, ao mesmo tempo em que se aproxima do cinema novo de Glauber, constrói uma narrativa em que os símbolos presentes no filme falam por si só, ou seja, são tão provocadores que rapidamente nos remetem ao cenário político brasileiro contemporâneo reconhecido historicamente. A sua riqueza simbólica é cercada por um espírito da radicalidade, no sentido do enfrentamento. Resistir e não se entregar perante quaisquer forças que sejam. É nesse sentido que a retratação do povo do sertão nordestino aguerrido se aproxima do *sertãopunk*, ao contrastar com um povo resignado diante da miséria, da fome, da seca e do poder autoritário.

Um sertão distópico ou utópico?

O imaginário utópico representa cenários e situações em que as pessoas vivem numa coletividade e num futuro bom. Trata-se de uma utopia concreta no sentido em que nos diz o filósofo marxista Ernst Bloch (2005,

p. 221): “a utopia concreta situa-se no horizonte de toda realidade. A possibilidade real envolve até o fim as tendências-latências dialéticas abertas”. O mundo existente é o mundo passado, porém o anseio humano, em ambas suas formas – como inquietude e como sonho acordado – é a vela que leva ao outro mundo”. No imaginário distópico, pelo contrário, o futuro não é desejável, pois é desagradável e desajustado. De acordo com Claeys (2017), a história da distopia, sobretudo numa perspectiva literária, é marcada pelo medo, ou seja, pela passagem dos medos naturais (deuses, monstros) para os medos sociais (tecnologias opressivas, totalitarismo).

Tanto o imaginário utópico quanto o distópico estão presentes em *Bacurau*, um filme de ação brasileiro, uma mistura de ficção científica com *western* e aventura, cuja narrativa é ambientada num futuro próximo em que a utopia e a distopia alternam-se a todo momento. A população vive sua rotina quando começa a ser atingida por eventos inexplicáveis que abalam completamente a paz do local e da comunidade, que precisa lidar com uma ameaça externa. Mas quem é essa ameaça? É a partir de então que o filme é passível de interpretações e leituras críticas. Particularmente, entendo que há uma crítica implícita a uma ideologia neoliberal que diz que o indivíduo distante da sociedade de consumo, ou que não consome,

»Tanto o imaginário utópico quanto o distópico estão presentes em *Bacurau*, um filme de ação brasileiro, uma mistura de ficção científica com *western* e aventura, cuja narrativa é ambientada num futuro próximo em que a utopia e a distopia alternam-se a todo momento.«

literalmente sumirá do mapa. Numa das cenas do filme, quando os dois motoqueiros forasteiros estão no bar, acontece um dos principais diálogos críticos e cínicos que vão nessa direção. A motoqueira pergunta com desdém para a balconista: *quem nasce em Bacurau é o quê?* Uma criança sentada num canto desse bar onde a dupla parou para beber água prontamente responde: *é gente*.

Bacurau nos força a olhar para aquele lugar do Brasil onde não há interesse mercadológico ou político, onde as pessoas estão abandonadas ao léu caso elas não resistam e se imponham para se tornarem visíveis dentro de sua própria condição, interesse e necessidade. Isso ocorre simbolicamente nessa passagem do filme:

Motoqueira forasteira: É engraçado, o povoado não está nem no mapa, né?

Teresa: Como não está no mapa?

Pacote: É Bacurau!

Motoqueira forasteira: Eu sei, ela falou que o nome era Bacurau (aponta para a balconista do bar), mas a gente não achou no mapa e tá sem sinal, né?

Bacurau tem uma espécie de vida comunitária em que os habitantes

conhecem uns aos outros e vivem de subsistência com recursos locais, de forma colaborativa. Isso não exclui as dificuldades de se viver no sertão, como a seca e a exploração por parte de políticos corruptos. Embora a história se passe no futuro, não há uso do imaginário tecnológico tradicional das histórias de ficção científica, fora um ou outro equipamento mais futurista. Além disso, as questões abordadas no filme são bem atuais. Será que, no futuro, a história irá se repetir como farsa, como dizia Marx (2011)?

O intuito da cidade fictícia de Bacurau é que aquele que assiste ao filme se sinta como pertencente àquele lugar, como um de seus moradores. Isso é muito importante, uma vez que não há protagonista em *Bacurau*. Iniciamos a viagem com a entrada na cidade a partir da personagem Teresa, que chega para o velório de Dona Carmelita, de 94 anos, matriarca da cidade. A partir de então, o protagonismo do filme é da própria cidade de Bacurau, isto é, está em todos os personagens que a habitam. Há uma distopia implícita implantada ao longo da narrativa que, ao mesmo tempo, deixa tudo muito real. Estamos no futuro e num lugar fictício, mas estamos no Brasil atual e, por isso, *Bacurau* levantou tantos debates polarizados em torno de ideologias políticas e provocações de gênero, raça etc.

Podemos tomar como exemplo o personagem *sertãopunk* Lunga, um cangaceiro andrógeno chamado pelo povoado para ajudar na luta de resistência aos invasores. O perfil *queer* de Lunga contrapõe todo o estereótipo do nordestino macho, bruto e insensível. Sua identidade e estética estão em suas unhas, nos olhos e nas tatuagens que carrega. Outro elemento *sertãopunk* está nos psicotrópicos utilizados pelos moradores de Bacurau para criar o sonho, o delírio que fortalece o espírito comunitário e fomenta a utopia, no sentido de criar uma alternativa real para esse mundo. É o Nordeste *sertãopunk* que carrega a utopia de uma resistência política.

Nesse aspecto, *Bacurau* faz um contraponto ao uso da droga da felicidade *Soma*, de Aldous Huxley (2014), em *Admirável Mundo Novo*, que é utilizada para as pessoas se satisfazerem com o determinismo social e genético de sua condição naquele tipo de sociedade. *Bacurau*, dentro de uma perspectiva *sertãopunk*, pelo contrário, serve de exemplo a ser seguido

por todos os cidadãos, convocando-os para se levantarem contra as opressões às quais são submetidos e não abrirem mão de serem sujeitos de sua própria história. A droga da Bacurau é para o cidadão criar a utopia, enquanto a droga da ficção de Huxley é para que o indivíduo não tenha consciência de que vive numa distopia.

Em *Bacurau* é muito clara a tentativa de construir, reforçar e resistir por meio de uma sociabilidade comunitária à distopia que premia o individualismo apático. Há alguns elementos no filme que apontam para cenários distópicos possíveis, tais como a criação do Brasil do Sul, a crise hídrica com a distribuição de água controlada por milicianos e as cenas de execução pública em São Paulo. Por outro lado, há uma forte presença utópica. O povoado é pobre, mas a solidariedade é a marca identitária, com o respeito a todas as diferenças sociais, sexuais etc. É muito simbólico o fato de a igreja em Bacurau se transformar num depósito enquanto o museu é o grande orgulho da cidade. Além disso, apesar de Bacurau não ter uma liderança específica, a principal referência intelectual é um professor negro chamado Plínio.

O que podemos destacar no filme é que, para caracterizar a utopia ou a distopia, os diretores não recorreram a uma estética futurista. Nesse sentido, a utopia e a distopia em *Bacurau* secundarizam o imaginário *de* lugar e priorizam o pensamento utópico ou distópico *no* lugar. De um lado, há o individualismo, a xenofobia, o preconceito e o desrespeito aos direitos humanos e, de outro, um apelo às solidariedades, aos distributivismos, aos direitos individuais e coletivos, à liberdade sexual, ao papel da mulher e do conhecimento.

A grande virtude dos diretores é conseguir criar uma dialética entre a utopia e a distopia sem uma perspectiva dualista, mas nos mostrando como uma retroalimenta a outra.

Em suma, *Bacurau* tem em seu roteiro a aproximação com um dos grandes intelectuais intérpretes do Brasil, o antropólogo Darcy Ribeiro, quando afirma, no livro *O Povo Brasileiro* (2006, p.108):

Todos nós, brasileiros, somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados. Todos nós brasileiros somos, por igual, a mão possessa que os supliciou. A doçura mais terna e a crueldade mais atroz que se conjugaram para fazer de nós a gente sentida e sofrida que somos e a gente insensível e brutal, que também somos.

Considerações Finais

A ficção científica, o realismo fantástico, o imaginário, são todos elementos poderosíssimos para pensarmos sobre a contemporaneidade e seus problemas e desigualdades sociais. Ao mesmo tempo, vivemos um período em que precisamos fortalecer a polifonia, a polissemia das culturas e a dissolução das identidades rígidas. Criar mundos alternativos e realidades fantásticas é um dos caminhos para quebrar a rigidez e o monopólio dos saberes e olhares. Nesse sentido, o *sertãopunk* não tem uma postura separatista, bairrista, mas inclusiva, para que sobretudo o Nordeste possa ser pensado e repensado para além dos estigmas e estereótipos. Além disso, precisamos resgatar a memória de um povo guerreiro e crítico, que não se resigna diante das mazelas sociais a ele imposto.

É louvável esse trabalho de resistência em se fazer uma nova representação sociocultural e simbólica do Nordeste brasileiro nas produções literárias e artísticas, com o intuito de ressaltar e preservar a pluralidade cultural do país. Esse é um gênero que se inicia com a ousadia de três jovens escritores nordestinos e, graças às suas bandeiras levantadas, seus sinais já aparecem em diversas produções artísticas. *Bacurau*, por exemplo, é um filme que, como tentei demonstrar, se visto sob o viés do *sertãopunk*, torna-se ainda mais intrigante e crítico acerca da realidade social brasileira contemporânea. Espero sinceramente que outros escritores se aventurem pelo gênero e que ele se consolide com grandes produções literárias e artísticas. O movimento *punk* continua vivo e fazendo a silenciosa revolução dos costumes. Como deixa clara a intenção logo no início do filme, com a placa na estrada indicando o caminho ainda por percorrer para chegar à cidade: “Bacurau – 17Km. Se for, vá na paz”. Quem diria que nos dias atuais a busca pela paz seria deixada a cargo dos *punks*. ●

Referências

- ARAÚJO, Rogério Bianchi de. Solarpunk: um estudo sobre a ficção especulativa e o movimento ecofuturista. In: CAVALCANTI, Ildney et al. (Orgs.). *Trânsitos Utópicos*. Maceió: Edufal, 2019.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. v. 1. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a natural history. A study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- DINIZ, G. G. O sertão não virou mar. *Usina de Universos*, 2019. Disponível em: <https://usinauniversos.com/2019/09/o-sertao-nao-virou-mar>. Acesso em 30 de dez. 2020.
- GARCIA, Cecília. *Sertãopunk: as culturas do Nordeste como força motriz para uma ficção científica brasileira*. Disponível em: <https://portal.aprendiz.uol.com.br/2019/10/11/sertaopunk-culturas-nordeste-como-forca-motriz-para-uma-ficcao-cientifica/>. Acesso em: 2 de mar. 2019.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Globo, 2014.
- MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SÁ, Alan de. *Estão inventando o Nordeste de novo*. Disponível em <https://medium.com/alan-de-s%C3%A1/est%C3%A3o-inventando-o-nordeste-de-novo-808943b6a759>. Acesso em 3 de ago. 2020.
- SÁ, Alan de. *Porque fazer o Nordeste sertãopunk*. Disponível em <https://medium.com/alan-de-s%C3%A1/sertaopunk-c0e0015a13ea>. Acesso em 3 de ago. 2020.
- SANTAELLA, Lúcia. Pós-humano: por quê? In: *Revista USP*, São Paulo, v. 74, p. 126-137, 2007.
- SUASSUNA, Ariano. Entrevista. In: *Palavra*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 10, p. 1-11, jan./fev. 2000.

Rogério Bianchi de Araújo

Atualmente é professor do Curso de Ciências Sociais da UFG - Campus Catalão/GO e do Mestrado Profissional em História, desenvolvendo pesquisas nas áreas de Antropologia do Cinema, Antropologia do Imaginário e Antropologia da Complexidade, além de realizar estudos sobre as utopias e as distopias e também o uso do cinema, da música e da SCI-FI para a formação de professores.



O New Weird e a potência de transformação da realidade

por George Amaral

Comentário sobre o evento “New Weird! FK, vai ter entrevista!” com Ann VanderMeer e Teresa P. Mira de Echeverría, em 7 de novembro de 2020. Gravação disponível no website e no canal do YouTube da Fantástika 451

No dia 7 de novembro a Fantástika 451 realizou mais uma edição do evento online *FK, vai ter entrevista!*, desta vez com o tema *New Weird*. As entrevistadas foram a editora e antologista estadunidense Ann VanderMeer e a escritora e filósofa argentina Teresa P. Mira de Echeverría.

O *New Weird* é um movimento ou subgênero da ficção fantástica que surgiu no início dos anos 2000 e cujas influências contemplam desde o *Weird* clássico lovecraftiano e as experimentações formais *New Wave* dos anos 1960 e 1970, até o *Cyberpunk* e as distopias das últimas décadas do século XX. Movida por um pensamento crítico a respeito do neoliberalismo e da globalização e pela busca de subverter as convenções tradicionais da ficção científica, da fantasia e do horror, a ficção *New Weird* cria mundos marcados por hibridismos e interstícios que desnaturalizam tanto a própria literatura fantástica quanto os conceitos estagnados sobre a nossa realidade. Os monstros tão estranhos do *New Weird* são, ao mesmo tempo, muito familiares e dizem respeito sobre nós e sobre as questões sociopolíticas da sociedade contemporânea.

O romance *Estação Perdido* (2000), de China Miéville, é considerado marco inicial do *New Weird*, e suas características praticamente definem o movimento. Considerando que nesses vinte anos desde essa publicação tanto a ficção fantástica quando as pautas políticas e sociais passaram por muitas transformações, a conversa com as entrevistadas tocou em um ponto importante: falar a respeito de *New Weird* ainda é relevante, ou já estamos em novos paradigmas da ficção *weird*? O que significa falar sobre *New Weird* hoje, e o que ele diz sobre nós e sobre o nosso contexto?

Nesse sentido, tanto Ann quanto Teresa ressaltam que a ficção *New Weird* ainda é muito relevante. Para Teresa, trata-se muito mais de um movimento do que um subgênero, pois quem escreve *New Weird* tem uma intenção política e social, uma cosmovisão, na qual é fundamental lidar com o que é fronteiro, marginal, limítrofe, rompendo fronteiras e convenções, subvertendo modos de pensar, o que se traduz também na forma literária. Mesmo narrativas que não possuem monstros, mas que lidam com esses interstícios do que é real e do que é humano e não humano podem ser consideradas próximas ao *New Weird*.

Por isso, podemos encontrar traços do que seria uma perspectiva *New Weird* até mesmo em autores que não têm relação direta com o movimento, como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Mariana Enriquez,

na América Latina, e Philip K. Dick e Ursula K. Le Guin, nos EUA. E, sendo mais uma maneira de pensar o mundo do que um modo de escrita, Teresa considera como *New Weird* mesmo histórias que não sejam urbanas e em mundos alternativos, mas que tratem das zonas de transição e do rompimento de limites, continuando a questionar aquilo que nos é estranho e desconhecido, como é o caso de *Aniquilação* (2014), de Jeff VanderMeer.

Ann resalta o poder que a ficção *weird* tem de tentar dar sentido ao mundo em que se vive no momento da escrita e da leitura. Conforme o contexto de quem escreve muda, novas perguntas se abrem, novos estranhamentos se tornam necessários. E, mais ainda, quem lê essas histórias também o faz a partir do contexto em que está e depreende interpretações e visões que são próprias. Trata-se, assim, de um tipo de ficção muito necessário, pois permite interrogar o que é desconhecido.

Hoje passamos por um período que consideramos “estranho”, haja visto que vivemos em uma pandemia, enquanto parecemos retroceder no tempo política e socialmente, e o meio ambiente caminha para uma crise sem precedentes. Ainda assim, Ann nos lembra que provavelmente cem anos atrás as pessoas também consideravam sua época como estranha e nunca saberemos o quão bizarro pode ser o amanhã. Daí a importância da ficção *weird*. Através dela observamos as coisas que não entendemos, que são desconhecidas, e podemos explorar possibilidades. Há um aspecto visionário, quase profético, na maneira com que muitas dessas histórias se relacionam com a realidade, antevendo o que virá. Quem escreve *weird* tende a expandir a imaginação, pois tenta lidar com o que não entendemos, sem necessariamente dar respostas, mas explorando a beleza desse desconhecido, que não precisa causar medo ou repulsa; o que é grotesco pode ser belo.

Isso acontece também nas narrativas mais recentes que lidam com a ecologia e a crise ecológica. A ficção *weird* nos permite ver o mundo sob outros olhos, expandindo a nossa perspectiva até mesmo para plantas e animais. Sabemos tão pouco sobre nós mesmos, sobre nossos corpos, e

menos ainda sobre outras espécies, que podem ter uma visão de mundo completamente alienígena para nós, mas precisamos urgentemente pensar sobre isso, sobre nossa relação com a natureza. Quando paramos para imaginar como esses outros, ou qualquer outro, veem o mundo, isso muda nossa relação com essa alteridade e com o planeta; nos faz lembrar que não podemos fazer o que quisermos, como se estivéssemos no topo da cadeia alimentar, e percebemos que também somos responsáveis por tomar conta do meio ambiente se não quisermos colocar tudo a perder. Não é possível escrever sem pensar nisso hoje, diz Ann, sem ser capaz de reconhecer o que está ao nosso redor.

Daí a importância dos monstros. Teresa explica que um dos grandes méritos de H. P. Lovecraft foi tirar o ser humano desse topo da cadeia, colocando-o em uma posição minúscula frente os abismos do tempo e do espaço representados pelos seus monstros tão inovadores para a época. Trata-se de uma visão não antropocêntrica, uma relativização da posição do ser humano, o que traz a sensação de angústia e terror que Lovecraft dizia ser fundamental para as suas histórias. Por outro lado, tratar o desconhecido, o monstruoso, sempre como um horror impensável, motivo de loucura e desespero, demonstrava tanto o contexto de Lovecraft quanto a sua posição reacionária e avessa a mudanças.

Para Teresa, o *New Weird* fez uma reviravolta dessa percepção, pois os monstros inomináveis se tornaram maravilhosos, uma forma visionária de enfrentamento e potência de transformação. Os monstros são tanto nós mesmos quanto as estruturas arcaicas da sociedade, o preconceito, a manutenção do *status quo*. Assim, enfrentando-os, olhando-os nos olhos, estamos visualizando a mudança.

E, assim, o *New Weird* surge como uma maneira de lidarmos com a ideia muito difundida desde o fim do século XX de que “*esto es lo que hay*” – isto é o que temos e nada pode mudar, pois não haveria alternativa para o capitalismo. Em seus interstícios, hibridismos, monstruosidades, o *New Weird* aposta na mudança, na transformação, na valorização do desconhecido, na possibilidade de ver o mundo por meio dos olhos do

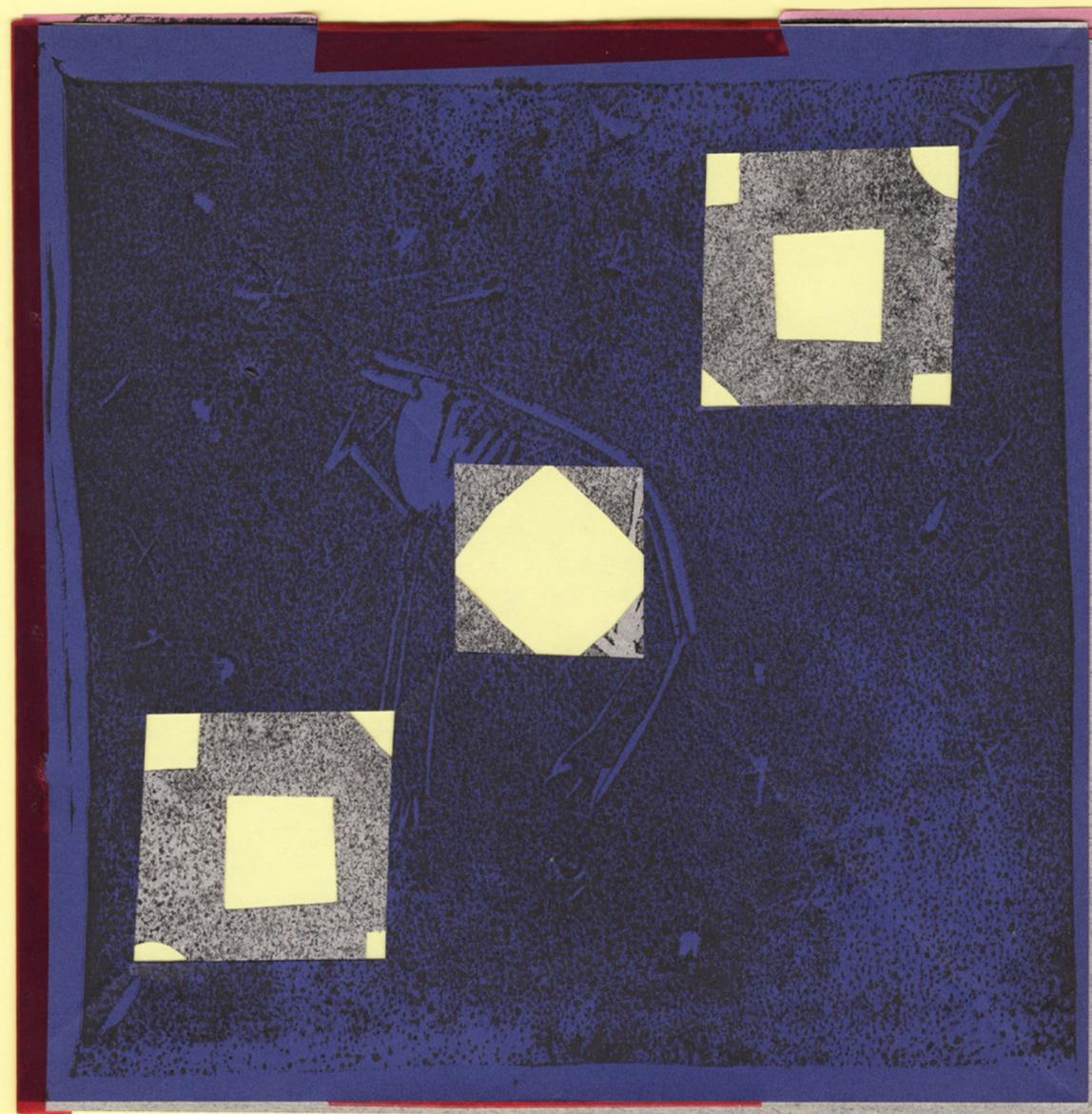
outro, seja outro humano ou não humano. Trata-se de apostar que algo novo ainda está por vir.

Com essa perspectiva, quem conta histórias pode mudar o mundo para melhor. A ficção tem o poder de inspirar pessoas e de se espalhar pelo mundo. E Ann ressalta que precisamos começar com os jovens, inspirando-os para gostarem de ler histórias e entender que a realidade pode ser transformada.

Ao fim do evento, uma amostra dessa possibilidade de mudança ficou evidente: recebemos ao vivo a notícia de que Joe Biden havia vencido as eleições norte-americanas e pudemos comemorar junto com Ann e Teresa. Sentimos como se tivéssemos invocado o poder do *weird* de mudar o mundo por meio das narrativas e, assim, alimentar a esperança de que mais boas transformações ainda virão. ●

George Amaral

Doutorando e mestre em Teoria Literária pela FFLCH-USP, bacharel em Publicidade e Propaganda pela ECA-USP e Especialista em Roteiro Audiovisual pela PUC-SP. É psicanalista, escritor e consultor literário. Pesquisa o estranhamento inerente às narrativas fantásticas pelo viés ambiental, social e cultural. Site: www.georgeamaral.com.br.



New Weird: sempre é possível outra realidade¹

por Teresa P. Mira de Echeverría

Tradução de George Amaral

Atenção: Embora um artigo tenha a intenção de ser um trabalho objetivo (ou, pelo menos, o mais objetivo possível para um ser, como o ser humano, cuja definição passa pela subjetividade), você encontrará neste escrito traços de ideologias pessoais, partículas de gostos próprios e quantidades variáveis de experiências adquiridas pela autora ao navegar pelos pouco mapeados territórios do New Weird.

À guisa de introdução

Imagine que, como um harúspice da Roma antiga, você pudesse introduzir (e não digo “enfiar”, mas “introduzir”, porque no *New Weird* o barroco é o

estilo literário por excelência) suas mãos dentro do pavimento – enquanto sente como o asfalto cede, tépido e suave ao tato, como a pele de um animal sacrificial – e extrair as entranhas da cidade na forma de tubos de gás, canos de água e cabos de eletricidade. E, não só isso, mas que, da mesma forma que o sacerdote romano, você pudesse ler o futuro de Londres, Bilbao ou Buenos Aires (de acordo com a cidade onde você estiver) através desse ato.

Agradavelmente espantada e chocada fiquei quando, depois de um *tour merveilleux* pelas ideias políticas, mistérios cristalizados, ruas excêntricas, vozes desencarnadas, greves mágicas e dissidências apocalípticas do romance *Kraken*², China Miéville, seu autor, retrata essa cena exata.

»O ser humano do
Weird clássico é um
ser insignificante
diante do cosmos e
dolorosamente crucial
diante de si mesmo. «

Essa paisagem pode ser considerada um dos melhores exemplos do que é e de como se materializa o *New Weird*, um subgênero ou gênero per se (ou movimento, corrente, expressão literária ou como-quiser-chamá-la), que o mundo todo rotula como “impreciso” ou “difícil de definir”, assim como acontece com qualquer outra coisa complexa e verdadeiramente profunda neste orbe.

Porque, não nos enganemos, a transformação da realidade é um ato complexo.

E o *New Weird* é um subgênero (ou gênero etc.) que, por trás de seus detalhes estilísticos preciosistas, suas descrições exaustivas, seu flerte com o fantástico mais tradicional e com o *pulp* mais valorizado e sua explosão de monstros em cenários pós-modernos (isto é: fundamentalmente cidades e ambientes urbanos), permite a criação de todo um discurso e uma cosmovisão sociopolítica, ecológica, histórica, antropológica e, por

que não, filosófica, destinada a entrar em conflito com a enfadonha noção compartilhada que os humanos concordam, de uma forma habitual e até nietzscheana, em chamar de “realidade”. E tudo isso para evocar ou convocar não apenas críticas, mas também a expansão mental necessária para atravessar os limites do “real”, perceber que isso nada mais é do que um acordo coletivo tácito, deixar de tomá-lo como certo, “inevitável” ou “natural”, e propor alternativas às nossas respectivas sociedades, aos seus ideais estagnados e, sobretudo, à forma como vemos a nós mesmos.

O que é o Weird?

Entre o final do século XIX e o início do XX, encontramos um grupo de escritores mais ou menos concentrados em torno da figura de H. P. Lovecraft, mas também espalhados por vertentes tão diversas quanto as de William Hope Hodgson, Fritz Leiber ou Robert Bloch. Todos esses autores tiveram suas raízes em um romantismo fantástico de caráter gótico já distante das vertentes clássicas de obras como as de Poe, Hoffmann ou mesmo Novalis.

Esses autores trabalharam dentro dos territórios do horror, do terror, da ficção científica, da fantasia e do realismo mágico. Porém, como costuma acontecer com todos os autores, o que mais nos interessa sobre eles é como utilizavam essas ferramentas narrativas dentro de um estilo mais amplo, que tinha certas características específicas de enredo e, acima de tudo, uma cosmovisão comum que os unia sob o termo *Weird*, traduzido aqui como *Estranho* e/ou *Chocante*.

Há certos elementos sobre os quais provavelmente já se foi falado até a exaustão, mas é preciso retomá-los. Em primeiro lugar, a ideia do monstruoso é capital para o *Weird* clássico, mas ainda mais central é o que poderíamos chamar de “o lugar que o ser humano ocupa no universo”.

O cosmos que esses escritores contemplam e descrevem é infinitamente vasto tanto no tempo quanto no espaço. Suas medidas são astronômicas, geológicas e hinduístas, porque todas essas fontes contribuíram, da ciência

à mitologia, para a configuração de um universo tão opressivamente imenso que o homem se vê esmagado ante sua extensão espaço-temporal.

E é esse sentimento de precariedade que move o ser humano a se debater entre sua insignificância e a importância subjetiva de seu ser (como já apontava Pascal em seu pensamento sobre os dois infinitos: o grande e o pequeno), como um junco pensante balançado pelos ventos de uma tempestade com a extensão de anos-luz e a duração de éons.

O ser humano do *Weird* clássico é um ser insignificante diante do cosmos e dolorosamente crucial diante de si mesmo. Uma entidade cujo sentido não pode ser outro que não o de uma piada ou de um erro, como diz Lovecraft. Alguém que entende tanto sobre os poderes, as entidades e a história que o cercam quanto uma mosca compreende as implicações formais e ideológicas de tudo o que acontece em um aeroporto e na jornada que faz ao embarcar em um avião (parafrazeando William Gibson no conto “Hinterlands”, de 1981, que, para mim, é quase-*Weird*).

O resultado que o ser humano obtém ao tentar compreender o monumental, diferente ou infinito que o rodeia só pode consistir no horror ou, no melhor dos casos, na loucura.

O universo é um oceano, se não hostil, completamente indiferente às bactérias humanas que se aglomeram em uma pequena gota de água salgada chamada Terra.

Os outros componentes narrativos do *Weird* ajudam a desenvolver esse sentimento de desamparo. Falamos do terror, que nada mais é do que a derivação desse estranhamento extremo. Dos monstros que aparecem diante do ser humano sem mostrar piedade alguma para com ele. Também do incognoscível em si mesmo, apresentado como uma sombra que se ergue além da mente e da capacidade imaginativa da humanidade. E, diante de tudo isso, a contrapartida de um ser que se sente, ao mesmo tempo, importante e insignificante perante si mesmo. Tudo isso propicia a atmosfera pesada típica do *Weird*, que nada mais é do

que uma representação da própria mente humana transbordada, atolada em sentimentos, ideias e estados mentais muito poderosos para serem manejados. Uma psique que o oprime tanto quanto a monstruosidade cósmica que o rodeia, e que se compõe dos elementos que se vislumbram aqui e ali neste gênero narrativo: tristeza, medo, anseio, obsessão...

Além disso, há sempre um pano de fundo onipresente de “perda de controle”. Seu princípio é simples: o homem se encontra indefeso diante dos poderes que o cercam e diante de suas próprias manifestações mentais; talvez porque, em última instância, o *Weird* clássico está percorrendo com um único movimento os dois lados da fita de Möbius humana, o objetivo e o subjetivo.

E por que New?

De China Miéville a Jeff VanderMeer, passando pela excelente autora Kirsten J. Bishop e ainda muitos outros (vários deles felizmente hispano-americanos, como demonstrado em excelentes antologias, contos e romances), o novo, o *New*, do *Weird* está na abordagem pós-moderna das mesmas premissas acima.

Os monstros reaparecem, sim, mas em funções diferentes. Às vezes, essas funções são passivas ou de contexto, desculpas para desenvolver uma ideia. Monstros que são ameaças, mas também podem aparecer como promessas que abrem a realidade humana para o que é diferente de si mesma.

Os monstros do *New Weird* geralmente existem para demonstrar, pelo mero fato de existirem, que a naturalização da ordem social, das crenças, da política, até mesmo do conhecimento humano (incluindo o científico), é falsa. Que o estranho sempre irrompe e manifesta a ideia de um Outro.

No entanto, esse “Outro” não se constitui aqui como um espelho de aumento para vermos as características do nosso ser realçadas ou deformadas, nem sequer aparece como a manifestação da não

normatividade ou do diferente, mas diz respeito à invasão de uma parte do nosso universo (ou das nossas mentes) que nunca conseguimos ver, tocar ou acessar sem sermos modificados por este mesmo ato.

Os monstros mudam o mundo e o ser humano. São a materialização de uma realidade alternativa que desfigura para sempre o que chamamos de *normal*.

Em uma narrativa *New Weird* subjaz a ideia de que nada é “natural” na humanidade. Que as coisas não são decretadas nem divinamente, nem racionalmente, de uma vez por todas. A loucura faz parte da ordem lógica das cidades, a magia se junta à ficção científica para mostrar que a ciência é, como diz Popper, necessariamente *falseável* se quiser aspirar a ser ciência e não dogma. E dogmas, bem, dogmas são a antítese desse movimento.

O monstro é a manifestação visível da não naturalidade, da não certeza, da não inevitabilidade da ordem humana.

Tudo isso resulta em uma cosmovisão segundo a qual o humano é transitório. Então, não parece que mais uma vez caímos na sensação de pequenez humana que vimos no *Weird* clássico? Em essência sim, mas de uma forma completamente transfigurada, centrada no cosmos social (representado principalmente pela cidade) e rodeada por um cosmos não humano (natural, sobrenatural, alienígena etc.) que fagocita esse emaranhado e multiestratificado tecido urbano.

Se nada do que o homem afirma ou assegura é eterno, nem absoluto, nem perene, então apenas a mudança e o movimento são seguros. Agora já não nos movemos mais sobre um oceano de estrelas que nascem e morrem ao longo dos milhões de anos comprimidos em um suspiro dentro do sonho de Vishnu, mas pelas labirínticas ruas de uma capital que nos inscrevem em um infinito “à la Borges” dentro da finitude “à la Kafka” da própria obra humana.

O ser humano não está mais perdido nas voltas e reviravoltas de um tempo e um espaço infinitos, mas nas curvas de seu próprio cérebro e nos labirintos de suas sociedades que parecem grandes entidades sem rostos que deixam o ser humano tão indefeso e sem controle quanto os horrores do *Weird* clássico.

No entanto, a liberdade negada na visão tradicional aqui sim é possível, embora dentro de uma certa margem de operabilidade nostálgica. A inocência nunca é recuperada e a liberdade do personagem em uma obra *New Weird* não é uma liberdade absoluta, no mínimo, mas uma “possibilidade de ação” (mesmo quando se trata de uma causa perdida. Ou, melhor ainda: *especialmente* se for uma causa perdida, onde a ação não está condicionada ao resultado, mas apenas ao ideal e suas deficiências práticas). Falamos de uma ação ora suicida, ora resignada, ora rebelde, que se ergue diante de uma realidade opressora. Uma realidade que engana repetidamente sobre as suas necessidades; necessidades que o monstro, o exótico e o surpreendente revelam como falsas.

Do ponto de vista estilístico, sem que se perca a potência do horror, agora é a fantasia que oferece mais material ao *New Weird*. Mas é uma fantasia subvertida e subversiva, totalmente destituída dos moldes da fantasia épica ou do conto de fadas tradicional.

O mundo ainda é inumano, mas agora dentro dos limites da própria sociedade, suas cidades e seus ideais. E mais: por causa deles.

E é por isso que os adeptos do *New Weird* são geralmente ourives que constroem com meticulosidade e preciosismo barroco quase obsessivo uma realidade alternativa que se cruza com a do leitor repetidas vezes, apenas para abrir as portas da possibilidade de mudança. Da ideia de que outra realidade não só é possível, mas que ela existe. Uma existência invisível que pode ser devida a uma miopia, à naturalização do que é mutável ou, como disse Ursula K. Le Guin no discurso para o *National Book Awards 2014*, à necessidade de resistência (“A resistência e a mudança

»Uma liberdade de criação humana e autocriação social que é vista não mais de ruas opostas ou bairros distantes da cidade, mas a partir da intersecção entre as duas realidades, do eterno retorno de uma revolução sempre assintótica, da subversão da ordem de quem viaja pelos drenos e pelos espaços entre os espaços, além de um ou do outro. «

geralmente começam com a arte, e muitas vezes com a nossa arte, a arte das palavras”).

*Hic Sunt Monstra*³

A cidade que lê o haruspício⁴ moderno de *Kraken* trata Londres como um monstro, um animal fabuloso feito dos humanos e das pedras que a compõem e que, portanto, pode ser sacrificialmente lida.

Assim como o próprio kraken do museu, um ser mumificado e morto, despojado de seus mistérios subaquáticos e recoberto por outros, novos, feitos de formol e vidro, os monstros são muitos e variados. Assim, os Monstros-Krakens povoam o romance *Kraken*, mas não são esse kraken.

Claro que as Mariposas que infestam os sonhos, o Leviatã abissal que impulsiona uma cidade de navios e o Rei dos Ratos (ele mesmo um homem-rato) são monstros, mas não são os monstros aterradores do *Weird* clássico, e sim novos monstros libertadores.

As monstruosidades assustadoras são outras: sistemas de punição

que convertem seres humanos em máquinas ou bens úteis, desejos de lucro ilimitado, morte encarnada no controle supremo através do medo, da fome, da ignorância, do ódio...

E no meio desses dois tipos de monstros ergue-se a maravilha: as costelas de um animal há muito esquecido e entre as quais cresce uma vizinhança com torres de seres voadores e porões de revolucionários, ou o próprio limite da realidade transformado em uma fronteira tangível além dos trilhos de um trem, ou a inocência de um movimento eternamente fixo, ou as muitas magias líquidas fervilhando em um rio de alcatrão, ou a espada que pode ser empunhada diante de todas as possibilidades ao mesmo tempo.

Essas são monstruosidades também, não são? Bem, tudo depende de qual ponto da cidade estamos, ou de qual cidade escolhemos (ainda que se trate da mesma cidade), ou de qual lado do espelho habitamos.

Em latim *monstrum* indica a ideia de “um prodígio”, “uma maravilha”, mas as raízes da palavra vão até mais longe em sua etimologia e alcançam um significado ainda mais profundo, o de “fazer pensar”, “advertir” e, de uma perspectiva literária, “inspirar”.

Este é o sentido do *New Weird*. O monstro é um prodígio que continua a nos fazer pensar, mas dentro da crítica do ser humano estabelecido e como uma advertência, como um sinal dos tempos, como uma libertação das amarras do que não é questionado, do que não é criticado, do que é cegamente aceito pela sociedade.

O exótico, o outro, o novo, o maravilhoso, o terrível, esses são os monstros. E a própria sociedade sabe disso em suas entranhas e o percebe como um presságio.

“Liberte o kraken!” não é mais o grito que indica o despertar de um horror, mas sim a possibilidade de uma ordem diferente, nova.

Uma liberdade de criação humana e autocriação social que é vista não mais de ruas opostas ou bairros distantes da cidade, mas a partir da intersecção entre as duas realidades, do eterno retorno de uma revolução sempre assintótica, da subversão da ordem de quem viaja pelos drenos e pelos espaços entre os espaços, além de um ou do outro. A partir do que é impensável e verdadeiramente *estranho*. ●

¹ Ensaio originalmente publicado em 6 de novembro de 2018 no portal *Origen Cuántico*.

Disponível em: <https://www.origencuantico.com/new-weird-siempre-es-posible-otra-realidad/>.

² *Kraken: an anatomy*, de China Miéville, publicado em 2010 pela Macmillan no Reino Unido e pela Del Rey nos EUA.

³ N. do T.: referência à frase em latim *hic sunt dracones* (aqui há dragões), que marca um local supostamente perigoso em um dos primeiros globos com a representação da Terra como mapa, o globo de Lenox (1504). Em outros mapas antigos, essa marcação usualmente era feita com desenhos de monstros marinhos ou dragões.

⁴ N. do T.: Na Roma antiga, era uma forma de adivinhação feita pela leitura das entranhas de vítimas sacrificadas.

Teresa P. Mira de Echeverría

(Argentina, 1971). Escritora de ficção científica e doutora em Filosofia.

Pesquisa a relação entre ficção científica, filosofia e mitologia.

Suas obras estão presentes em diversas publicações dos Estados Unidos, Espanha, França, Itália, Bulgária, Grã-Bretanha, Argentina, Brasil, Colômbia e Cuba.

É autora de *El terror verde* (editorial Vestigio, Colômbia, 2020), *Madrugada* (editorial Cerbero, Espanha, 2019), *Antumbra, umbra y penumbra* (editorial Cerbero, Espanha, 2018), a coletânea de contos *Diez variaciones sobre el amor* (editorial Cerbero, Espanha, 2017), *El señor de la lluvia* (coescrito com Facundo Córdoba, Café con Leche, Espanha, 2017), *El tren* (Café con Leche, Espanha, 2016), *Lusus naturae* (Ficción Científica, Espanha, 2016), *Memory* (traduzida por Lawrence Schimel, Upper Rubber Boot Books, USA, 2015).

Seus contos, artigos e ensaios foram publicados por revistas internacionais como *Strange Horizons*, *Super Sonic*, *Axxón*, *The Dark Magazine*, *Ficción Científica*, *Libros Prohibidos*, *NM*, *miniatura*, *Cuasar*, *Origen Cuántico*, *Signos Universitarios*, *El hilo de Ariadna*, entre outras.

Ganhadora do prêmio *Ignotus* 2019 (pela Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror) na categoria melhor artigo por “New weird: otra realidad es posible”. Finalista do *Premio Domingo Santos* 2019 (AEFCFT) na categoria melhor conto. Ganhadora da convocatória *Alucinadas* 2014. Finalista do prêmio *Ignotus* 2013 na categoria melhor conto, entre outros prêmios.

Blog: teresamira.blogspot.com

Twitter: @TeresaPME

Instagram: @tpme.writer

Facebook: Rockwell Hopper (em colaboração com seu marido, o escritor Guillermo Echeverría)



Aline Shinzato

Designer e ilustradora. Formada em Artes Visuais pela UNESP e em apreciação de cães pela vida.

Email: line.shinzato@gmail.com

Site: www.alineshinzato.com

Ilustração: p. 4



Ana Rüsche

Escritora com livros publicados, entre eles "Acordados" (romance, 2007) e "Furiosa" (poesia, 2016). Doutora pela Universidade de São Paulo com a tese "Utopia, feminismo e resignação em *The Left Hand of Darkness* e *The Handmaid's Tale*" (2015). Publicou "A telepatia são outros" (novela, 2019) pela Monomito, livro finalista do Prêmio Jabuti 2020.

Site: www.anarusche.com.



Deborah Happ

Escritora e roteirista. Formada em Midialogia pela Unicamp. Mestre em Estética e História da Arte pela USP. Autora da novela "[Carregue meu Cadáver](#)" e roteirista da websérie "[Dilemas de Gente Branca](#)". Publicou diversos zines e tem contos nas coletâneas "Curva de rio", da Editora Giostri, e "Carne de Carnaval", da Editora Patuá, e nas revistas Raimundo e Gueto. Site: www.felimplano.blogspot.com.br. E-mail: deborah.happ@gmail.com.



Drielle Alarcon

Escritora. Formada em Filosofia e em Comunicação Social, ambas pela Universidade de São Paulo. Estudou língua e literatura tchecas na Filozofická Fakulta Univerzity Karlovy, em Praga. Nasceu no dia do cosmonauta e acha isso muito coerente.



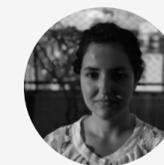
Elton Furlanetto

Mestre (2010) e doutor (2015) em Estudos Literários em Inglês na área de Ficção Científica e Utopia. Estudou a utopia e a politização da arte, com bolsa sanduíche da CAPES na University of Florida. Atualmente, é professor na área de língua inglesa e suas literaturas, na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS).



Felipe Benicio

Poeta, ficcionista e doutorando em Estudos Literários (PPGLL/Ufal/Capes). Membro do grupo de pesquisa Literatura & Utopia, trabalhou na edição e tradução de "Distopia: fragmentos de um céu límpido" (Edufal, 2016), de Tom Moylan, e é um dos organizadores do livro "Trânsitos utópicos" (Edufal, 2019). "do Caos &" (Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2018) é seu primeiro livro de poemas.



Gabriela Esteves Ribeiro

Designer e ilustradora, formada em Design pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Acabou de concluir uma pós-graduação sobre o "Livro para a infância", na Casa Tombada.

Gosta de gatos.

Site: cargocollective.com/gabrielaribeiro.

Ilustrações: capa, p. 58, p. 134



George Amaral

Doutorando e mestre em Teoria Literária pela FFLCH-USP, bacharel em Publicidade e Propaganda pela ECA-USP e Especialista em Roteiro Audiovisual pela PUC-SP. É psicanalista, escritor e consultor literário. Pesquisa o estranhamento inerente às narrativas fantásticas pelo viés ambiental, social e cultural.

Site: www.georgeamaral.com.br.

Ilustração: p. 98



Marília Ramos

Leitora e acumuladora de listas e narrativas. Formada em Relações Internacionais e em História pela Universidade de São Paulo, trabalha na área de direitos humanos desde 2010. É membro da Fantástica 451.



Renata Oliveira do Prado

Jornalista, radialista, mercadóloga e leitora voraz. Graduada em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), trabalha com produção de conteúdo para Internet e social media desde 2011.



Marina Kanzian

Ilustradora e designer. Formada em Design pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, trabalha com design gráfico e ilustração desde 2010. Parte de seu portfólio de ilustração foi publicado no livro "Pictoria: The Best Contemporary Illustrators Worldwide". Atualmente reside na Alemanha, onde trabalha como freelancer.

Site: www.marinakanzian.work.

E-mail: hello@marinakanzian.work.

Publicada em dezembro de 2020. Editada e republicada em janeiro de 2021.

Conselho editorial

Aline Shinzato, Ana Rüsche, Deborah Happ, Drielle Alarcon, Elton Furlanetto, Felipe Benicio, George Amaral, Marília Ramos e Renata Oliveira do Prado

Preparação

Elton Furlanetto

Revisão

Ana Rüsche, Elton Furlanetto, Felipe Benicio, George Amaral e Marília Ramos

Coordenação de arte

Drielle Alarcon

Capa

Gabriela Esteves Ribeiro

Projeto gráfico

Aline Shinzato e Marina Kanzian

Diagramação

Aline Shinzato

Ilustrações

Aline Shinzato, Gabriela Esteves Ribeiro e George Amaral

Redes Sociais

Deborah Happ, Marília Ramos e Renata Oliveira do Prado

Clube de Leitura no Goodreads

André Sposito e Deborah Happ

Canal no Youtube

www.youtube.com/c/Fantastika451/featured

Contato

E-mail: fantastika451@gmail.com

Website

www.fantastika451.com.br

Facebook

fb.com/fantastika451

Instagram

www.instagram.com/fantastika451
#fk451

Confira as regras para submissão de artigos em

www.fantastika451.com.br/normas-para-publicacao



