

MOVÊNCIAS
DA
UTOPIA
VOL.5

UTOPIAS

À CORPOS, ESPAÇOS, TEMPOS VISTA

Marcus Vinícius MATIAS

Ildney CAVALCANTI

Thayrone IBSEN

Mariano PAZ

[ORGANIZAÇÃO]



Pontes

MOVÊNCIAS
DA
UTOPIA
VOL.5

UTOPIAS

ÀS CORPOS, ESPAÇOS, TEMPOS VISTA

Ildney CAVALCANTI

Marcus Vinícius MATIAS

Thayrone IBSEN

Mariano PAZ

[ORGANIZAÇÃO]



MOVÊNCIAS DA UTOPIA

A série **Movências da Utopia** faz circular obras que dialogam com os Estudos Críticos da Utopia, enfocando as mais variadas faces dos utopismos e distopismos da cultura e levantando reflexões, teorizações e questionamentos que abordam essa temática tão urgente em nosso momento histórico, sob perspectivas interdisciplinares de leitura crítica. Ela busca se realizar enquanto uma importante interface que reúne visões, métodos e experiências de pesquisadores e pesquisadoras atuantes nesta vertente crítica.

Editoras e editores da série:

Ildney Cavalcanti (Ufal)

Alfredo Cordiviola (UFPE)

Ana Claudia Aymoré Martins (Ufal)

Ana Cláudia Romano Ribeiro (Ufesp)

Analice Leandro (Ufal)

Edson Luiz André de Sousa (UFRGS)

Felipe Benicio (Ufal)

Helvio Moraes (Unemat)

Fátima Vieira (Universidade do Porto)

Marcus Vinícius Matias (Ufal)

Maria Gabriela Costa (Ufal)

MOVÊNCIAS
DA
UTOPIA
VOL.5

UTOPIAS

ÀS CORPOS, ESPAÇOS, TEMPOS VISTA

Ildney CAVALCANTI
Marcus Vinícius MATIAS
Thayrone IBSEN
Mariano PAZ

[ORGANIZAÇÃO]



Pontes

Copyright © 2025 – Dos organizadores e organizadora representantes dos autores e autoras
Coordenação Editorial: Pontes Editores
Revisão: Ildney Cavalcanti / Marcus V. Matias / Thayrone Ibsen
Editoração: Ed Vasconcelos
Capa: Fernando Rizzotto

PARECER E REVISÃO POR PARES
Os capítulos que compõem esta obra foram submetidos
para avaliação e revisados por pares.

CONSELHO EDITORIAL:

Angela B. Kleiman (Unicamp – Campinas)
Clarissa Menezes Jordão (UFPR – Curitiba)
Edleise Mendes (UFBA – Salvador)
Eliana Merlin Deganutti de Barros (UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná)
Eni Puccinelli Orlandi (Unicamp – Campinas)
Glais Sales Cordeiro (Université de Genève – Suisse)
José Carlos Paes de Almeida Filho (UNB – Brasília)
Rogério Tilio (UFRJ – Rio de Janeiro)
Suzete Silva (UEL – Londrina)
Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva (UFMG – Belo Horizonte)

Todos os direitos desta edição reservados a Pontes Editores Ltda.
Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da Editora.

Os/as infratores/as estão sujeitos/as às penas da lei.
A Editora não se responsabiliza pelas opiniões emitidas nesta publicação.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo – SP)
Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

M433u Cavalcanti, Ildney. (org.) et al.
Utopismos à vista 2: corpos, espaços, tempos /
Organizadores: Ildney Cavalcanti, Marcus V. Matias, , Thayrone Ibsen e Mariano Paz.
1. ed. – Campinas, SP : Pontes Editores, 2025.
360 p.; figs.; fotografias. (Série Movências da Utopia, v. 5).

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-217-0676-2 – Ebook PDF

ISBN 978-85-217-0613-7 – Impresso

1. Estudos Críticos da Utopia. 2. Literatura. I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

ÍNDICES PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Literatura: análise e crítica. 801.95

PONTES EDITORES

Rua Dr. Miguel Penteadó, 1038 – Jd. Chapadão

Campinas – SP – 13070-118

Fone 19 3252.6011

ponteseditores@ponteseditores.com.br

www.ponteseditores.com.br

Impresso no Brasil – 2025

SUMÁRIO

- Apresentação: Utopismos à vista – Corpos, espaços, tempos 8**
Ildney Cavalcanti | Marcus V. Matias |
Thayrone Ibsen | Mariano Paz
- Nas tramas da pele: os enclaves utópicos da tatuagem23**
Marcus V. Matias | Thayrone Ibsen
- As metáforas visuais do corpo queertópico em *Degenerado*, de Chloé Cruchaudet.....48**
Fabrício Batista de Sousa | Ildney Cavalcanti
- Exposição *Inclassificáveis*: ensaio sobre a visualidade dos corpos utópicos75**
Ermans Quintela Carvalho | Pedro Pereira de Lucena Neto
- Naturezas redivivas: uma utopia da suavidade em *La résurrection des natures mortes/Living still life* (2012), de Bertrand Mandico90**
Ana Claudia Aymoré Martins
- Da ficção climática para animações *online*: a adaptação de *Oryx e Crake*, de Margaret Atwood 115**
Suênio Stevenson Tomaz da Silva

Caminhos de negro fujão: a fuga em busca de um bom lugar em Cumbe e Angola Janga, de Marcelo D’Salete	141
José Minervino Neto	
Cidade da fúria: espaço urbano, biopolítica e distopia em <i>Nuevo orden e Era uma vez Brasília</i>	165
Mariano Paz	
<i>Fundação, a série: um exemplo de como visualizar utopias logísticas</i>	197
Fábio Fernandes	
O neodistópico em foco: <i>Estação Onze</i>, de Emily St. John Mandel, e sua adaptação audiovisual	215
Felipe Benicio Elton Luiz Aliandro Furlanetto	
Teatro shakespeariano: a distopia como palco em <i>V for Vendetta</i>	249
Ricardo Ferreira Silva Lima Ildney Cavalcanti	
<i>Kübra: o ético-estético em tempos de corpos cindidos e espaços fragmentados</i>	273
Paulo Rogério Stella Daniel Adelino Costa Oliveira da Cruz	
O impulso utópico de Christine de Pizan em imagem	292
Luciana Calado Deplagne	
A biblioteca de Borges e o Atlas de Warburg: exercícios de utopia visual.....	325
Biagio D’Angelo Tiago Macini	
Sobre as autoras e os autores	351

APRESENTAÇÃO

UTOPISMOS À VISTA – CORPOS, ESPAÇOS, TEMPOS

Ildney Cavalcanti | Marcus Matias

Thayrone Ibsen | Mariano Paz

Vislumbrar os horizontes da esperança, contemplar os signos e as formas dos sonhos acordados, imergir nos espaços indesejáveis do caos, na busca por um fio de esperança. Tais impulsos, utópicos ou distópicos, partem inevitavelmente da observação: do entorno, de si nesse entorno, do tempo de permanência nele ou de projetá-lo em um futuro desejado, e até em um presente ou passado paralelo. Por esse motivo, parecem relevante direcionar o olhar para esses três importantes referenciais: o corpo, o espaço e o tempo, e os possíveis diálogos com os utopismos e distopismos. Esta sequência do *Utopismos à vista*, da série *Movências da utopia*, dá ênfase, justamente, às poéticas visuais originadas desses entrecruzamentos formados

pelas representações do corpo, do tempo e do espaço em contextos utópicos/distópicos. Daí o título *Utopismos à vista – corpos, espaços, tempos*, volume que traz em seus capítulos as expressões verbais e visuais observadas nessas três dimensões. Esta é a segunda coletânea voltada para as interfaces entre utopismos/distopismos e visualidades, produzida pelo grupo Literatura e Utopia; e o quinto livro da referida série, que vem se consolidando como um marco importante na história do nosso grupo.

O volume anterior a este, *Utopismos à vista — poéticas da visualidade*, de 2023, apresenta, como expomos em sua introdução,

um mosaico de reflexões que abordam analiticamente obras que, de algum modo, incorporam elementos visuais como suporte ou traço estruturante. Trata-se, portanto, não de uma tentativa de discutir o conceito de imagem, mas de provocar o público leitor a pensar sobre as construções imagéticas e seus efeitos, em produções que dialogam com as utopias e distopias, abrindo espaço para novos modos de leitura e perspectivas teóricas (Matias *et al.*, p. 9, 2023).

Na presente coletânea, abordamos vertentes mais específicas — corpos, espaços, tempos — como temas abrangentes que demarcam, de modo diverso, formas sempre relevantes de pensarmos sobre as utopias e distopias em um “contexto histórico, geográfico e cultural em que as visualidades tanto nos interpelam” (Matias *et al.*, p.9, 2023). Considerando que o termo utopia evoca, já em sua etimologia, uma cartografia (ou seja, um *topos*), que se entremeia inextricavelmente com a percepção do tempo; e considerando ainda que os espaços-tempos utópicos e/

ou distópicos são povoados por seres humanos e não humanos em corporalidades cujos desejos e temores ganham contornos em relação dialógica com seus contextos, as três categorias que direcionam nosso olhar crítico certamente articulam-se entre si. Nosso propósito é fomentar os diálogos, produzindo pensamentos de modo relacional, em trânsito.

Se a ideia de uma temporalidade alternativa, presente, passada ou futura, é fundacional nos textos e práticas utópicas, e se as narrativas e programas utópicos estão ancorados, como dissemos, a uma cartografia (real ou ficcional), o corpo – enquanto conceito – tem sido pouco explorado na área dos estudos críticos da utopia. Esta é uma omissão importante na literatura especializada, uma vez que o arranjo espacial dos corpos, suas interações e suas possibilidades de ação costumam ser uma consideração relevante na imaginação utópica desde Thomas More, em cujo livro fundamental já foram descritas com o máximo de detalhes as maneiras como esses corpos eram dispostos em cidades, profissões, famílias e cômodos na ilha chamada Utopia. Lucy Sargisson, em *Utopian bodies and the politics of transgression* (2000), trata da utopia e dos corpos, mas de forma coletiva. Nos casos históricos de comunidades utópicas, Sargisson lida com um corpo coletivo de pessoas que decidiram viver juntas com um conjunto de objetivos comuns (seus exemplos são todos do Reino Unido e são comunidades rurais impulsionadas, em parte, pela construção de uma relação mais equitativa entre as pessoas e, principalmente, pelo respeito às práticas ecológicas e ambientalistas). Mas, em última análise, as conclusões de Sargisson acabam lidando com corpos utópicos como um sujeito coletivo, deixando de lado o nível eminentemente biológico de um corpo individual. Em seu último livro, Tom Moylan revisita a preocupação com o corpo em sua leitura de Alain Badiou em seu estudo sobre São Paulo. Certos momentos históricos, como a Comuna de Paris ou Maio de 1968, favorecem o surgimento do

que Badiou chama de “sujeitos militantes”, mas Moylan prefere chamar de “sujeitos utópicos radicais” (p. 8, 2021). É claro que a ideia de utopia é constitutivamente coletiva, e Moylan acrescenta que o impulso ou desejo de construir um mundo melhor exige que o sujeito se radicalize, no sentido de produzir uma ruptura em que essa pessoa adquira consciência e autoconsciência de que uma ordem sócio-histórica pode ser alterada. Ainda que concordemos com essa perspectiva, aqui reaparece a ideia de pensar o sujeito individual como um primeiro passo para uma ação coletiva. Ainda faltam preocupação e pesquisa sobre a figura do corpo, noção que é recuperada em muitos dos capítulos incluídos neste volume.

Embora mais explorado, o problema da relação entre imaginação utópica e espaço continua crucial. Como Gregory Claeys observa, os textos utópicos são ambientados em uma “variedade desconcertante de terras” que incluem “lugares bastante estranhos acima, abaixo, além e muito distantes do que assumimos ser a realidade cotidiana” (p. 17, 2020). Na fundação moderna do gênero, nos séculos XVI e XVII, primeiro com Thomas More, e consolidado com obras como *A Cidade do sol* (1623), de Tommaso Campanella, e *A Nova Atlântida* (1624), de Francis Bacon, era fácil para os escritores localizarem seus lugares fictícios (ou topos) em ilhas e cantos do planeta; nessa era de exploração e conquista, o mundo estava cheio de territórios desconhecidos e inexplorados. Mais tarde, com o planeta já completamente mapeado, a imaginação utópica não acabou, mas a maioria desses autores começou a localizar suas utopias no espaço sideral, no futuro ou, talvez mais interessante, em presentes e passados alternativos. A partir do século XIX, então, a relação entre utopia e ficção científica tornou-se mais estreita, como explorado por muitos especialistas (entre outros, Moylan 1986; Freedman, 2000; Fitting, 2010). Como um dos exemplos mais curiosos, que ultrapassou os limites do pensamento sobre realidades alternativas, podemos citar o romance *O homem*

do Castelo Alto, publicado pelo escritor californiano Philip K. Dick em 1962. O romance se passa no presente, no ano da publicação, em que as potências do eixo venceram a Segunda Guerra Mundial em 1945. Os Estados Unidos estão divididos em várias seções e quase todo o seu território é ocupado pelo Japão (a costa do Pacífico) e pela Alemanha nazista (a costa leste do país). Aqui temos um presente alternativo claro e muito perturbador do gênero distópico. Mas Dick vai ainda mais longe: nesse mundo alternativo, circula um romance escrito por Hawthorne Abendsen, *The grasshopper lies heavy* [O gafanhoto pousou]. Neste livro, o autor imagina um 1962 alternativo, em que os Aliados venceram a guerra em 1945, e tanto os Estados Unidos quanto os países europeus são livres e democráticos. Embora o 1962 da ficção (dentro da ficção) não seja exatamente o mesmo que o 1962 da realidade histórica, e embora *The grasshopper lies heavy* não seja um texto completamente utópico, o livro propõe decididamente um mundo muito mais benigno do que o de seu escritor. Os nazistas foram derrotados em 1945, Hitler foi capturado e condenado à morte por crimes de guerra, e a nova ordem global, na qual a União Soviética também foi desmantelada, é mais próspera, igualitária e pacífica. A criatividade em colocar opções de utopia e distopia neste romance em diferentes coordenadas espaço-temporais, e sua funcionalidade crítica do presente real, encontra ecos em muitos dos textos analisados neste volume, de presentes alternativos a futuros distópicos, e de espaços alternativos reais para cenários e localizações futuras no espaço.

Os diálogos entre os estudos críticos da utopia e da distopia e as visualidades ganham, nesse novo volume, uma abordagem ao mesmo tempo mais específica e também mais abrangente: ao focar nas categorias do corpo, do espaço e do tempo, também ampliamos as possibilidades de um olhar crítico sobre um *corpus* ampliado e também sobre as relações possíveis

entre/pelas visualidades e seus efeitos em um contexto global. Conforme já apontamos anteriormente,

[t]rata-se [...] de um movimento em direção à construção de novas perspectivas teórico-críticas na área dos Estudos Críticos da Utopia em resposta às produções culturais que, geralmente associadas aos signos verbais, exploram também a visualidade em suportes para além do impresso, apontando, assim, novos desafios no tocante às dinâmicas de leituras críticas que temos exercitado (Matias *et al.*, p.8, 2023).

Nesse sentido, propomos no presente volume mais um passo em direção ao estabelecimento de práxis crítica que vem pondo em relevo uma percepção mais aguçada sobre as relações entre utopias, distopias e visualidades. Ressaltamos, por exemplo, que, no contexto da produção do grupo de pesquisa Literatura e Utopia, pesquisadores e pesquisadoras vêm se debruçando sobre tais interfaces¹. Apresentamos, com o presente volume, novos estudos que agem no sentido de aprofundar e ampliar as reflexões sobre estéticas concebidas e materializadas a partir de elementos visuais estruturantes associados a percepções utópicas e/ou distópicas e complementam-se na configuração de corpos, espaços e temporalidades.

Formado por treze capítulos da autoria de pesquisadores e pesquisadoras da área dos Estudos Críticos da Utopia, esta coletânea põe em relevo os diversos diálogos entre os fenômenos utópicos/distópicos e as poéticas da visualidade, e investiga os efeitos produzidos por esses elementos quando relacionados com o corpo, o espaço e o tempo, por meio de análises culturais,

¹ Cf. a nota 1 da Apresentação ao volume *Utopismos à vista - poéticas da visualidade* (Matias *et al.*, 2023), para referências desta produção.

sociais e históricas. Dentre as expressões visuais selecionadas nesta edição, estão as pinturas, o cinema, as iluminuras, as narrativas gráficas, as tatuagens, as séries televisivas, as animações e até experimentos estéticos de cartografias do imaginário, como o Atlas de Warburg, em elaborada comparação com a “biblioteca de Borges”, adicionando novas geografias e novos espaços ao debate sobre as interfaces entre as poéticas da visualidade e os utopismos e distopismos que temos vivenciado. Em suas figurações de corpos, espaços, tempos, essas expressões visuais suscitam, de modos diversos, olhares sobre os modos utópicos, distópicos e/ou antiutópicos por elas engendrados, considerando as escolhas e procedimentos estéticos, o suporte e o *locus* de suas representações.

Iniciamos com o capítulo “Nas tramas da pele: os enclaves utópicos da tatuagem”, de Marcus V. Matias e Thayrone Ibsen, que partem da observação deste fenômeno transcultural tão presente em nosso cotidiano para explorar sua trajetória histórica e suas nuances enquanto marcas corporais estratégicas e significativas que tecem enredos identitários específicos. Em suas leituras, os autores ressaltam as relações afetivas, espaciais e cronológicas materializadas pelas escolhas das imagens tatuadas, sua disposição nos corpos e sua cronologia – mostram, por exemplo, que o tempo e a geografia encontram-se “esculpidos” nos corpos –, o que resulta num olhar perscrutador de algumas das dimensões utópicas e distópicas dessa prática. Sem deixar de lembrar os violentos usos coloniais da tatuagem, o estudo aponta principalmente para formas significativas e, muitas vezes, poéticas, das figuras em sua função de construção identitária de sujeitos que expressam seus desejos e sonhos utópicos.

As construções identitárias inscritas nos corpos são também o foco de “As metáforas visuais do corpo queerótico em *Degenerado*, de Chloé Cruchaudet”, capítulo de autoria de

Fabrcio Batista de Sousa e Ildney Cavalcanti. Nele, é analisado o percurso de Paul Grappe, desertor do exrcito francs durante a I Guerra Mundial, que se travestiu de mulher para evitar a sua prpria execuo por traio a ptria. Tomando por orientao teórica a ideia de queertopia (Assis, 2021), a leitura dos quadrinhos de Cruchaudet aborda a cuidadosa elaborao visual do corpo queertpico do protagonista, seu travestimento e vivncia sob uma identidade feminina, o que lhe permite resistir s imposies nacionalistas no contexto do conflito mundial. A complexidade da situao desse protagonista dissidente é emblemática e permeada por questes de gnero, o que se evidencia na figuraao de um corpo resistente ao distpico autoritarismo do regime de guerra.

Corpos cuja expresso imagética metaforiza anseios utpicos reaparecem como tema do prximo captulo, intitulado “Exposio *Inclassificáveis*: ensaio sobre a visualidade dos corpos utpicos”, de Ermans Quintela Carvalho e Pedro Pereira de Lucena Neto. Sendo ambos artistas que expuseram seus desenhos e pinturas, juntamente com um outro artista local, Wado, os autores discorrem sobre as corporalidades utpicas representadas pela imagética contida nas obras. O título da exposio, por si, já sugere a impossibilidade de ordenamento dos corpos figurados em categorias pré-determinadas. Informados pelo pensamento blochiano sobre a centralidade dos sonhos diurnos e das corporalidades na concepo de expresses utpicas, Carvalho e Lucena discorrem sobre o hibridismo de suas criaes imagéticas e reconhecem, neste trao, fonte de inspirao para questionamentos da normatividade em nosso *status quo*, e para aberturas para queeridades, modos de vida diferenciados, novas relaes com o espao-tempo.

Prosseguimos com outra reflexo sobre a pintura, desta vez em relao com o cinema, no captulo que segue. “Naturezas

redivivas: uma utopia da suavidade em *La résurrection des natures mortes/Living still life* (2012), de Bertrand Mandico”, de Ana Claudia Aymoré Martins, tece minuciosas considerações sobre o gênero pictórico natureza-morta, especialmente enfocando a dualidade vida/morte que a ele subjaz, como passo fundamental para a análise do curta do diretor francês. Para a autora, esta delicada narrativa sobre uma mulher solitária que, num mundo devastado, desafia a morte por meio da “ressurreição” ou “revivescência” de corpos mortos através da manipulação de imagens, reativa um modo crítico-utópico de percepção de mundo e constrói “uma *utopia da visualidade*, que abraça a antevisão utópica como *potência da suavidade* (Dufourmantelle, 2022)”. A discussão de base feminista entrelaça questões estéticas e políticas numa percepção gendrada sobre o luto e a sobrevivência num mundo devastado.

Na sequência, temos outro olhar sobre a devastação do mundo. No capítulo “Da ficção climática para animações *online*: a adaptação de *Oryx e Crake*, de Margaret Atwood”, de autoria de Suênio Stevenson, a palavra “adaptação” parece brincar com seu próprio sentido: se, por um lado, ela compõe o tema principal desta exposição (a adaptação da obra de Atwood), por outro lado, ela também nos faz pensar na necessidade de nos adaptarmos às mudanças climáticas. Explorando as trilhas do gênero *cli-fi* (ficção climática), Stevenson discute a adaptação de temas referentes à sobrevivência das espécies humanas e não humanas e o efeito das mudanças climáticas encontrados na trilogia *MaddAddam*, de Atwood, para animações *online* da artista e ilustradora Zina Saunders. O ponto principal dessa análise tem como foco três categorias basilares no gênero narrativo, e especialmente relevantes no âmbito da *cli-fi*, que enfocamos no presente volume: “*corpos* geneticamente modificados em *espaços* climaticamente alterados em *tempos* múltiplos” (grifo do autor).

Ainda em trilhas abertas na natureza, seguindo, de fato, mata adentro, o capítulo “Caminhos de negro fujão: a fuga em busca de um *bom lugar* em *Cumbe* e *Angola Janga*, de Marcelo D’Salete”, de autoria de José Minervino Neto, nos apresenta uma outra forma e necessidade de sobrevivência: a dos quilombolas. Analisando os traços utópicos presentes nas narrativas gráficas de Marcelo D’Salete, Minervino Neto propõe um contraponto crítico sobre a representação do *quilombo*, trazendo para o centro da discussão tanto as suas características como fenômeno social, quanto a sua expressão na subjetividade dos seus protagonistas, em meio a uma distopia colonial. Nesse sentido, os espaços onírico e real, e as implicações desses aspectos para a discussão do tema da utopia, são alinhados com a estética visual das narrativas gráficas *Cumbe* e *Angola Janga*.

Da mata ao concreto, seguimos agora para a expressão urbana da América Latina, nas lentes do cinema e no capítulo “Cidade da fúria: espaço urbano, biopolítica e distopia em *Nuevo Orden* e *Era uma vez Brasília*”, de Mariano Paz, que explora as tensões urbanas no cinema independente. A representação realista e os elementos ficcionais presentes nos gêneros distópicos e de ficção científica permeiam essa análise, na qual a estética da violência e os efeitos políticos e sociais do autoritarismo figuram como temas centrais. Os espaços urbanos das capitais do México e do Brasil são palco para a desigualdade econômica e racializada, evocando, ao mesmo tempo, dois modos de discurso utópico: aquele antiutópico, e o outro, mais voltado para a utopia de ação política.

No capítulo seguinte, “*Fundação*, a série: um exemplo de como visualizar utopias logísticas”, Fabio Fernandes nos lembra que o pensamento utópico tem sido intrinsecamente relacionado à dimensão visual. Não raro, os grandes escritores do utopismo, como More, Fourier e Owen, apresentaram sua

imaginação e idéias utópicas em conexão com mapas, planos e esquemas, tanto geográficos quanto arquitetônicos. Partindo desta base, Fernandes apresenta uma série para a qual a imaginação utópica e a visualização de utopias são igualmente inseparáveis: *Fundação* (2021-2024), baseada na saga literária de Isaac Asimov. Esta conexão é classificada por Fernandes como uma utopia logística, a qual ele relaciona a outros textos-chave da literatura do gênero.

A partir do capítulo intitulado “O neodistópico em foco: *Estação Onze*, de Emily St. John Mandel, e sua adaptação audiovisual”, enveredamos por reflexões mais direcionadas ao pilar temático do tempo. Ao observar as formas de comunicação entre o romance *Estação Onze*, de Emily St. John Mandel, e a adaptação homônima para série televisiva, Felipe Benicio e Elton Luiz Aliandro Furlanetto exploram as potencialidades e limites dessas transformações, avaliando os processos e entrelaces midiáticos à luz temática da teoria de um novo e provocante *continuum*, o neodistópico (Benicio, 2023). A adaptação audiovisual do romance, por meio de técnicas como a multiperspectividade, a utilização de recursos metaficcionais e seu alto grau de intertextualidade, é um caso representativo desse modo. Nesse processo, os autores nos conduzem por uma dupla viagem no tempo, ao nos mostrar diferentes formas (e suas particularidades também de ordem tecnológica) de contar uma mesma história, então diferente e nova, ao passo que apresentam um também novo dispositivo teórico para lidar com os desafios de textos distópicos do século atual.

Já no “palco” de uma Inglaterra futurista e opressora, a personagem V encena seus planos e atos de revolta. Ricardo Ferreira Silva Lima e Ildney Cavalcanti aproximam a inspiração e escopo de ação desse ser rebelde a falas e personalidades shakespearianas, explorando um vasto intertexto entre a estética

do dramaturgo inglês e a distopia apresentada na narrativa gráfica de Moore e Lloyd. Há muito percebidas como atemporais, obras de William Shakespeare e seus temas ecoam com precisão nesse ferrenho contexto urbano-distópico imaginado (inclusive para) vários séculos depois, adaptadas ao fervor da *vendetta* idealizada por um indivíduo sem face, então auxiliado por uma jovem também vítima de um período opressor. Estas são algumas das problemáticas contidas em “Teatro shakespeariano: a distopia como palco em *V for Vendetta*”.

No texto seguinte, “*Kübra*: o ético-estético em tempos de corpos cindidos e espaços fragmentados”, temos então um salto para uma outra era, outra geografia. Fazendo considerações de natureza ética e estética, Paulo Rogério Stella e Daniel Adelino Costa Oliveira da Cruz analisam o filme *Kübra* e os elementos distópicos da obra. Os autores avaliam as condições de discurso, ação e vivência/sobrevivência, em busca de fagulhas utópicas em uma obra fílmica na qual são observáveis, de maneira sombria, mecanismos técnicos e econômicos de desolação e marasmo pessoal e social. O longa-metragem analisado tem seus procedimentos capturados em uma teia de lentidão, suas personagens presas num tempo que parece não passar, seus passos sob a gravidade pesada de uma sensação já anti-utópica, uma ciclicidade que parece desnutrir (se não simplesmente destruir) progressos esperançosos.

Uma mulher, face a um sistema opressor, que a ele reage por meio de uma visão utópica é o tema que perpassa *A cidade das damas* e *O caminho de longo estudo*, obras medievais de Christine de Pizan, cujos manuscritos são ornados por iluminuras. Sobre a articulação das camadas verbais das narrativas com as imagens ilustrativas debruça-se Luciana Calado Deplagne no capítulo “O impulso utópico de Christine de Pizan em imagem”. Para a autora, nas relações entre o texto verbal e as iluminuras

são potencializados os elementos característicos do gênero utópico (personagem-guia, o sonhar acordado, a expressão do desejo e a ação como impulso transformador) e é fortalecido o projeto utópico-feminista desta autora medieval. O cuidadoso olhar analítico sobre essas relações ressalta o protagonismo feminino que, espacial e simbolicamente, ocupa posição de centralidade. Por meio da interação entre as imagens e as palavras, argumenta Deplagne, é valorizado o perfil feminino de resistência; e instaurada uma práxis pedagógica, gendrada e utópica.

Por “fim”, a partir dos vários espaços e momentos humanos obtíveis na filosófica biblioteca de Borges, Biagio d’Angelo e Tiago Macini analisam as raízes utópicas da busca pela infinitude dos e nos livros guardados no precioso lugar que contende com o tempo. No capítulo “A biblioteca de Borges e o Atlas de Warburg: exercícios de utopia visual”, os autores apresentam também os procedimentos do historiador da arte Aby Warburg, que empreendeu a construção de um Atlas visual, com o propósito de agrupar e associar exemplares imagéticos de diversos pontos cronológicos, numa confluência entre mundo externo e percepção subjetiva. Partindo da leitura de um conto quase metafísico, que trata das virtudes e falhas, legados e responsabilidades de um tal algo infinito, o capítulo enfoca também um sentimento mais material e pós-moderno, o de obter, no colossal emaranhado de artes dispostas ao longo de décadas, novas e combinadas interpretações de sensações, preocupações e anseios históricos.

Nesta coletânea irmã daquela lançada em 2023, há, portanto, o delineamento de novos questionamentos e persistentes esperanças. Podemos contar com as preciosas contribuições de pesquisadoras e pesquisadores que, sob o crescente encanto dos multifacetados meios, ofereceram rigorosos e estimulantes *insi-*

ghs que vislumbram e exploram outras tantas “ilhas”, cada uma com sua matiz diferente nesses sempre-embates, nessas variáveis tonalidades entre utopismos e distopismos cada vez mais múltiplos. Informados por dinâmicas decoloniais, feministas, anti-capitalistas e ecocríticas, novos contornos propõem novas viagens, velhos esquadros são desafiados e transmutados, preocupações presentes recebem cuidado analítico e crítico com o propósito de acessar mundos melhores imaginados, (re)desenhados. Certamente não nos encontramos na mais suave das orbes, mas as artes oferecem, pungente e gentilmente, potentes poéticas que nos inspiram e nos habilitam a navegar pelas nada tranquilas, constantemente necessárias ondas que levam a *topoi* visualizados e desejados em seu caráter de sonho a ser materializado pelos corpos nos espaços-tempos que atravessam.

A realização das duas coletâneas sobre as poéticas da visualidade que integram a série de estudos *Movências da Utopia* foi possível por meio da interação de uma afinadíssima equipe de colaboradores/as, formada tanto por acadêmicos/as que se engajaram no projeto, quanto por especialistas na arte da montagem, publicação e circulação de livros: a diagramação de Edmilson Vasconcelos, o design de capa de Fernando Rizzotto, a interação com o PPGLL, o acolhimento pela editora Pontes. No segundo volume, celebramos os vinte e cinco anos do grupo de pesquisa *Literatura e Utopia* com uma nova logomarca criada por Dante Martins. À Capes e à Fapeal, expressamos nosso agradecimento pelos recursos para a materialização dos dois volumes.

Referências

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

BENICIO, Felipe. **O neodistópico**: metamorfoses da distopia no século XXI. Maceió: Edufal, 2023.

CLAEYS, Gregory. **Utopia**: the history of an idea. London: Thames and Hudson, 2020.

DICK, Philip K. **O homem do Castelo Alto**. São Paulo: Aleph, 2009.

DUFOURMANTELLE, Anne. **Potências da suavidade**. Tradução Hortencia Lencastre. São Paulo: n-1, 2022.

FITTING, Peter. Utopia, dystopia and science fiction. *In*: Claeys, Gregory (ed.), **The Cambridge companion to utopian literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

FREEDMAN, Carl. Science fiction and utopia: a historico-philosophical overview. *In*: Parrinder, Patrick (ed.), **Learning from other worlds**: estrangement, cognition, and the politics of science fiction and utopia. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

MATIAS, Marcus *et al.*. **Utopismos à vista** - poéticas da visualidade. Campinas: Pontes, 2023.

MOYLAN, Tom. **Demand the impossible**: science fiction and the utopian imagination. New York: Methuen, 1986.

MOYLAN, Tom. **Becoming utopian**: The culture and politics of radical transformation. London: Bloomsbury, 2021.

SARGISSON, Lucy. **Utopian bodies and the politics of transgression**. London and New York: Routledge, 2000.

Nas tramas da pele: os enclaves utópicos da tatuagem

Marcus Vinicius Matias

Thayrone Ibsen

Icônicas para alguns e algumas, repreensíveis para outros e outras, as tatuagens figurativas¹ têm um papel que vai para além da estética, podendo representar na pessoa tatuada – consciente ou inconscientemente – o lugar identitário, a memória, a esperança, o sonho de reencontrar um afeto perdido, ou a proteção divina, uma vez que intervenções estéticas, como

[...] a tatuagem, a maquiagem depositam sobre o corpo toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem criptografada, secreta, sagrada, invocando sobre este mesmo corpo a violência de deus, o poder surdo do sagrado ou a vivacidade do desejo (Foucault, 2016, p. 3).

¹ Usamos o termo “tatuagem figurativa” para delimitar essa arte a um tipo de tatuagem com formas representativas, e distingui-la daquelas formadas apenas por sequência de traços paralelos ou cruces, ou geometrismos, por exemplo.

A tatuagem pode, também, marcar uma fase turbulenta da vida, referindo-se ao místico ou servindo de alerta para a não reincidência de alguma experiência negativa.

Para os gregos a tatuagem era [a princípio] extremamente mal vista tendo em mente sua finalidade majoritariamente punitiva e a associação às práticas dos povos considerados bárbaros, enquanto para os Citas, Trácios e outros povos considerados bárbaros, a tatuagem era tida como essencial, fazia parte da comunicação visual das tribos e servia a diversos fins, indo da espiritualidade até a ornamentação dos nobres com desenhos elaborados e complexos (Lima, 2020, p. 22).

O fato é que a tatuagem ainda é um motivo espinhoso para polêmicas discussões, cuja complexidade em tais debates reside na inevitável associação dessa expressão artística a fatores culturais, históricos e sociais, mas, acima de tudo, às várias interpretações que seus temas sugerem. Há, por exemplo, uma longa tradição entre adeptos da tatuagem em escolher temas que representam aquilo que as outras pessoas temem – caveiras, demônios e facas –, como forma de conjurar proteção e sorte.

Com efeito, a produção dessa arte epidérmica está historicamente ligada a tradições ritualísticas em favor de divindades, ou à criação de estigmas socioculturais e até de controle sobre os corpos: “na cultura chinesa antiga, a tatuagem tem majoritariamente função preventiva ou supersticiosa, serve de alerta para situações futuras ou para expor atributos de seu portador” (Faulkner e Bailey, 2019, p. 33-42), que são “traduzidos” pictoricamente sobre a espacialidade do corpo, inspiradas em tradições originadas em tempos remotos. De forma mais contundente, quando aplicadas de modo punitivo, as ta-

tuagens assumem uma função de controle do indivíduo, o que pode ser relacionado ao que Foucault (2012) define como o *bio-poder*, no sentido de uma ação punitiva servir de instrumento que se configura em uma forma de exercício de dominação e de adestramento – docilidade – sobre os corpos. Para o filósofo,

[...] os rudimentos de anátomo e de biopolítica [...] operam, também, como fatores de segregação e hierarquização social, agindo sobre as forças respectivas tanto de uns como de outros, garantindo relações de dominação e efeitos de hegemonia [...] (Foucault, 2012, p. 154).

Nesse sentido, tanto para fins místicos ou punitivos, cada tatuagem pode ser vista como uma expressão individual, mas que também alinha-se a significados coletivos:

embora muitas vezes pareçam ornamentais e atribuam ao indivíduo tatuado qualidades estéticas diferenciadas, não é exatamente fruto de desejos estéticos nem pessoais, mas sim da ordem da tradição (Lima, 2020, p. 23).

Com base nessas características gerais dos efeitos da tatuagem no corpo individual e social, a proposta deste capítulo é observar mais de perto alguns dos significados dessas representações pictóricas e também de algumas histórias que orbitam a arte de imprimir na pele visualidades poéticas, ou místicas, ou obscuras, ou tudo isso junto.

Para explorar o potencial narrativo da tatuagem, analisamos as representações imagéticas aqui reunidas como histórias sobre vivências e representações de experiências culturais e identitárias, tanto de quem faz as tatuagens quanto de quem as carrega em seus corpos: de pessoas anônimas entrevistadas em centros de ati-

vidades físicas, centros acadêmicos ou nas ruas, a pessoas que são conhecidas como ícones na história da tatuagem ocidental.

É o caso das temáticas visuais de um renomado tatuador estadunidense do início do século XX, conhecido como Jerry Sailor. Responsável pela criação de um repertório imagético rico em história e em significado, presente até os dias de hoje, Sailor expressava por meio de sua arte as decepções e as esperanças que marcaram uma vida em busca de um lugar melhor. A história de Sailor nos fez perceber que a discussão sobre as representações simbólicas dos utopismos, por meio de tatuagens, não deveria ater-se apenas ao objeto dessa arte pictórica, mas também sobre o que estimulou seus e suas artistas a se expressarem por esse meio. Portanto, vamos começar nossas análises, partindo da história desse famoso tatuador e, depois, observaremos como os significados temáticos das tatuagens podem ser interpretados em sua espacialidade corporal e enquanto uma narrativa em arte sequencial.

O tatuador

As tatuagens tradicionais estadunidenses mais notórias têm como foco representativo a interpretação das tradições e símbolos dos militares navais, cujos motivos (em sua maioria) compõem uma extensa narrativa de batalhas, incertezas de um retorno seguro para o lar e de saudades de amores deixados para trás. Um dos grandes responsáveis pela criação desses ícones foi o tatuador Norman Keith Collins, mais conhecido por Jerry Sailor. O enredo de sua história de vida em muito se parece com o de uma clássica obra utópica: tecendo severas críticas ao modo alienado com o qual seus compatriotas idealizavam a sociedade estadunidense, nosso protagonista – Sailor – assumiu o estilo de vida de um viajante, cujo destino final foi uma ilha (Havaí), onde construiu seu modo de vida inspirado em uma visão de lugar ideal.

Nascido nos Estados Unidos, em 1911, Sailor desenvolveu uma percepção negativa sobre a ideia de um *American way of life*, o que o impulsionou à tomada de novos rumos como uma saída desse lugar indesejado:

Na adolescência, Collins [Sailor] começou a andar de trem, viajando de carona pelo país, seguindo os passos de tantas outras pessoas cansadas de ir atrás do ideal do sonho americano que era onipresente na época (Slaughter, 2017, n/p).

Podemos perceber nessa passagem de sua vida a ocorrência de uma reflexão crítica sobre o lugar idealizado, que também nos permite pensar em um posicionamento do artista por uma perspectiva distópica de crítica social. Segundo Lyman Sargent (1994, p. 8 – tradução nossa),

[...] vários estudiosos contemporâneos estão usando a *utopia crítica* para descrever aquela categoria crescente de utopias que apresentam um bom lugar com problemas e que refletem criticamente sobre o próprio gênero utópico.

São precisamente esses modos de idealização e de contrastes negativos que nos levam a analisar as produções de Sailor como inspiradas (ou, pelo menos, atravessadas) por impulsos utópicos.

Já estabelecido no Havaí como tatuador profissional, Sailor responde pela autoria do icônico desenho da faca atravessando um coração, o que pode ser interpretado como a idealização de um amor (o coração) e de proteção (a espada) em uma mesma imagem, e, sob essa proteção, a esperança em superar os desafios vindouros. Temáticas como esta remetem

ao tempo em que o artista (durante a segunda guerra mundial) tatuava militares navais que, em licença, aportavam em terras seguras. As tatuagens representavam, portanto, o desejo de superação das dificuldades enfrentadas em batalhas e enalteciam um sentimento de bravura, por terem sido bem sucedidos em batalha e superado a morte. O contato de Sailor com esses militares, associado ao seu espírito de viajante, o fez se alistar na marinha e, mais uma vez, descobrir lugares que inspiraram sua arte. Um desses lugares foi outra ilha: o Japão.

Criando pontes com a cultura oriental, Sailor foi o primeiro ocidental a ser reconhecido como um *Hori*, “um título honorífico que significa ‘esculpir’, concedido aos tatuadores japoneses”, os quais “mantinham seus métodos e ideias isolados do mundo” (Slaughter, 2017, n/p). As obras que daí surgiram podem ser analisadas como representações da aproximação entre a tradição japonesa e o desejo do tatuador de habitar o lugar exótico e idealizado que alimenta seu imaginário. Exemplos dessa experiência estão em versões ocidentalizadas e irreverentes de gueixas e dragões, que se tornaram clássicas.

Jerry Sailor viveu até os 61 anos, no Havaí, recriando suas experiências de viajante e suas aventuras em ilhas e em lugares imaginados pela ótica da liberdade e de um modo de vida melhor:

Após a Segunda Guerra Mundial, Jerry permaneceu em suas amadas ilhas havaianas pelo resto da vida. Ele adorava a sua beleza e exotismo e o fato de **estar o mais longe possível de um mundo que ele via cada vez mais como um lugar confuso, desprovido de honra e convicção**. Desde sua lendária garota “hula” até peças mais cênicas, **suas tatuagens no Havaí refletiam sua percepção das ilhas como uma espécie de paraíso**

na terra (Traditional Tattoo Meanings, 2024, n/p – grifo nosso).

Algumas das criações de Sailor serão analisadas no tópico a seguir, assim como as imagens que marcam os corpos de pessoas não tão conhecidas como ele, mas que nos fornecem narrativas que tecem as linhas da memória e aterram uma noção identitária. Tais enredos, representando a identidade, o tempo e o deslocamento geográfico, estão “esculpidos” em espacialidades corporais de formas significativas e, muitas vezes, poéticas. Os motivos e os significados dessas tatuagens, que estão cada vez mais presentes nas pessoas que nos rodeiam, serão explorados ao analisarmos a relação espacial que as “esculturas pictóricas” preenchem na geografia do corpo.

Para tanto, vamos nos apoiar nos estudos de Foucault (2016) sobre a utopia do corpo, e de pesquisas voltadas à história e à representação da tatuagem, como a dissertação de Rodrigo Lima (2020), *Tatuagem – história e contemporaneidade*, e os estudos de Vitor Sérgio Ferreira (2008), *Marcas que demarcam. Tatuagem, body piercing e culturas juvenis*.

As tatuagens

Conforme vimos apontando, ao longo da história dos povos, o significado dos temas da tatuagem oscilou ora para uma tendência artística, de cunho cultural ou sagrado, ora para a marginalidade, sendo usada para marcar prisioneiros e prisioneiras ou pessoas banidas de seus povoados:

[R]eproduzidas numa situação compulsória e obrigatória, as marcas submetiam o indivíduo à autoridade que as impunha, sendo nelas claramente expressas as relações hierárquicas subjacentes ao quadro

institucional em que o sujeito marcado se inseria (Ferreira, 2008, p. 34-35).

Mas também havia representações idílicas e de certa sensualidade em algumas das temáticas, como as japonesas, representando gueixas, ou voltadas ao culto e ao respeito à natureza, como a representação de plantas, nuvens e outros elementos naturais, cujos registros datam de milênios atrás:

Quanto ao Japão, existem evidências arqueológicas (estatuetas de barro representando homens com o rosto tatuado, pergaminhos e outros documentos) datando até 10.000 A.C. que comprovam a presença de tatuagens com fins espirituais, decorativos e condenatórios em diferentes momentos de sua história (Lima, 2020, p. 24).

Por meio dessa sintaxe pictórica, literalmente encarnada como história e cultura, podemos perceber um *continuum* – para citar Moylan (2016) – entre motivações utópicas e distópicas por trás dessas representações artísticas, “manifestando uma noção de pertença colectiva que actuava no sentido de agregar identidades individuais e sociais, ou melhor, de submeter as primeiras às últimas” (Ferreira, 2008, p. 35).

No caso do já apresentado Jerry Sailor, algumas de suas criações, que hoje são conhecidas como *vintage*, trazem um forte referencial a experiências culturalmente coletivas e voltadas a meados do século XX, principalmente aquelas experimentadas pelos marinheiros. Segundo o site especializado na história de Sailor, a andorinha é um desses ícones de grande representatividade cultural:

Além de indicar que um marinheiro navegou 5.000 milhas, as tatuagens de andorinha

também estão associadas à ideia de retorno. Este simbolismo do “retorno” está enraizado em duas ideias. A primeira foi o famoso padrão de migração da andorinha, sempre voltando para casa, em San Juan Capistrano. Em segundo lugar, acreditava-se que se um marinheiro morresse no mar, os pássaros levariam sua alma para o céu (Traditional Tattoo Meanings, 2024, n/p – tradução nossa).

Os marujos, aliás, ocupam um lugar de destaque na história moderna da tatuagem, tendo sido eles os responsáveis por trazerem em seus corpos uma extensa mostra das diversas temáticas e dos diversos estilos de tatuagem adquiridos em terras distantes e levados para a Europa, por conta das grandes expedições marítimas do século XVIII. No entanto, suas tatuagens nem sempre foram vistas como representantes de bravura ou de afeto. Na Europa do século XVIII, eles foram recebidos como exóticos, mas também com desconfiança, e a arte da tatuagem foi rapidamente reconhecida como interessante e perigosa.

Ao peso do interdito religioso juntou-se o ônus da distância cultural e social na percepção ocidental das marcas corporais, na medida em que representavam um encontro com o *outro*, ou seja, alguém que não é como ‘nós’ e que, portanto, não é um de ‘nós’ (Fleming, 2000, p. 67 *apud* Ferreira, 2008, p. 37).

Essa guinada distópica na percepção da tatuagem em terras cristãs se dá porque, para a visão civilizada, branca e burguesa europeia, o *outro* foi sempre o selvagem, o primitivo, o pagão

sem a auto-restrição do ‘refinamento das maneiras’ exigido pelo sistema de etiqueta que

passa a controlar e a disciplinar as relações intercorporais das classes dominantes (Barkan e Bush, 1995, *apud* Ferreira, 2008, p. 37).

Assim, o que era visto como curioso, e até culturalmente interessante, passou rapidamente a ser classificado pela medicina e pelo sistema jurídico e religioso como um estigma delinquente e, portanto, marginalizado.

Identidade/Memória

Hoje em dia, a visão perturbadora provocada pelos marujos do século XVIII, com suas âncoras tatuadas no braço, amenizou-se por conta do inevitável movimento de renovação dos tempos. O ícone da âncora, inclusive, recebeu um significado afetivamente nobre:

No mar, a âncora é o objeto mais seguro na vida de um marinheiro, sendo a representação perfeita da estabilidade. É por isso que você costuma ver tatuagens de âncoras estampadas com “mamãe” ou o nome da namorada de um marinheiro (as pessoas que os mantêm com os pés no chão). As âncoras tornaram-se populares na cultura geral da tatuagem ao longo dos anos, mas o simbolismo ainda é o mesmo. É um lembrete do que nos mantém firmes (Traditional Tattoo Meanings, 2024, n/p – tradução nossa).

O significado de pertencimento e estabilidade da âncora nos remete também à ideia de representação identitária. Em uma de nossas pesquisas com frequentadores e frequentadoras de um centro de atividade física, deparamos-nos com outra referência

ao mar, tatuada na parte posterior do bíceps de uma mulher:² a figura de uma jangada. Ao ser questionada sobre o significado ou o motivo daquela figura, a entrevistada responde que a tatuagem representava um laço afetivo que ela mantinha com o irmão que tinha partido para uma cidade distante: ambos mantinham a mesma imagem e no mesmo espaço do corpo (abordaremos a relação com o lugar de sentido no tópico seguinte).

Por pertencer a uma cultura de praia e, em particular, a uma cidade cuja jangada é icônica da sua cultura e identidade local, esta tatuagem pode ser analisada como representativa de um laço identitário, afetivo e de função memorialista: ela representa não somente as histórias compartilhadas com o irmão que partiu para uma cidade longe do mar, mas também a esperança de um reencontro futuro, garantido por esse elo simbólico, do mesmo modo que se espera o retorno dos pescadores que saíram ao mar.

Figura 1: Primeira entrevistada – tatuagem de uma jangada na parte posterior do bíceps.



Fonte: Foto feita com a câmera de celular dos autores.

² Optamos por não identificar as pessoas entrevistadas, para nos atermos apenas aos significados das tatuagens e assegurarmos o anonimato delas. A publicação das análises sobre suas tatuagens foi autorizada pela entrevistada e pelo entrevistado.

Próximo a esta tatuagem, na parte frontal do bíceps, a mesma entrevistada também tatuou a imagem de um casarão antigo que pertence a sua avó, um típico casarão colonial do interior de Alagoas, representando, mais uma vez, a “âncora” identitária e do pertencimento, como um desejo de preservar a memória e a identidade: um trecho de sua história talhado no corpo.

A selecção da iconografia a explorar epidemicamente no âmbito de um projecto de marcação corporal não decorre tão-somente do gosto estético do praticante, mas evoca também todo um arsenal metafórico e imaginário que remete para os seus contextos sociais de pertença e de vivência ao longo de uma trajectória de vida (Ferreira, 2008, p. 164).

Reside aí, portanto, a esperança em manter – mesmo que na ordem do imaginário memorialista – uma época ou uma situação vivenciada em um lugar de desejo e do afeto, o que pode ser interpretado como a ideia de um lugar melhor.

Ainda sobre a temática do mar (sem que isso tenha sido proposital), o contato que fizemos com outro entrevistado também teve uma profunda conexão com a importância da memória como, paradoxalmente, a garantia de um futuro melhor: um jogo entre o passado e o futuro. Ao visitar alguns amigos, percebemos que um deles trazia em seu braço um enredo formado por diversas tatuagens de tamanho médio e grande, que tinham como principal narrativa a sua relação identitária e histórica com a cultura do mar e da pesca.

O mar e, por extensão, a pesca fazem parte da memória afetiva do entrevistado, formada por suas lembranças do pai – pescador – e também de seu local de lazer, desde a infância – a praia. Esses temas foram representados em seu antebraço por meio de três tatuagens: a primeira é uma composição maior,

formada por uma árvore dentro de um círculo solar, ambos atravessados por uma flecha de cima a baixo; a segunda é um texto escrito que diz “Aponta pra fé e rema”; e a terceira é a figura de uma mão espalmada para frente, em cujos dedos centrais há um peixe entrelaçado.

Começando pela análise da primeira tatuagem – que foi elaborada após um profundo processo auto reflexivo do entrevistado –, a árvore foi pensada como a representação de sua ancestralidade, por meio das raízes fincadas no passado (a memória) e das ramificações dos galhos apontando para o futuro (os frutos representando o desejo de suas conquistas em um lugar melhor), envoltas pela luz da vida emanada pelo sol, o qual certamente o acompanhou durante todo o seu crescimento na praia e que pode representar a clareza e a segurança desse futuro imaginado e do desejo. A flecha que atravessa toda essa cronologia pictórica representa o impulso de fé e de esperança em novos frutos/futuros garantidos por um generoso destino orientado por ela. A experiência de um passado sólido e afetivo, mas de grandes desafios, é o que o faz olhar para o futuro com a esperança de um sonhar acordado, a qual o impulsiona (como a flecha) a concretizá-lo, uma história que parte do lugar conhecido rumo à elaboração de um destino melhor no lugar desconhecido, porém sonhado.

Há uma ligação entre as representações dessa primeira tatuagem com a segunda a ser analisada. Na frase tatuada “Aponta para a fé e rema”, o lugar da esperança e ideal (a fé) só pode ser alcançado por meio de uma ação de movimento e locomoção (o remar). A busca de tal objetivo é impulsionada, tal qual a função da flecha (na primeira tatuagem analisada), pelo desejo e pela memória afetiva de quem detém os remos: chegar a esse lugar, ou a essa situação melhor/segura, é o sonho alimentado por experiências do passado. Para os povos Maoris, “a tatuagem está diretamente relacionada à memória, à comunicação visual entre os membros da tribo e tem função

tanto documental quanto ornamental” (H. G. Robley, 2012, p. 1-33 *apud* Lima, 2020, p. 28), o que reforça, por analogia, a importância do pertencimento identitário a uma dada comunidade e, no caso do nosso entrevistado, sua história com o universo da pesca e a busca por uma condição melhor para perpetuar a própria história, expressos nos enredos aqui analisados.

Essas narrativas nos remetem à ideia de que a utopia está no horizonte e que a tentativa de alcançá-la é o que nos impulsiona às transformações. Não à toa, é justamente no antebraço, esta parte do corpo responsável por manejar o remo, que se encontra a referência ao remar.

A terceira tatuagem nos apresenta, ironicamente, a extensão do antebraço: a mão, na ponta da qual se encontra o fruto desejado, entrelaçado nos dedos – o peixe –, significando sorte, prosperidade, crescimento, abundância, sucesso e realização do desejo. Essa é, precisamente, a visão do lugar ideal, aquele de uma Cocanha tropical, ensolarada e com banquetes servidos pelo mar.

Figura 2: Segundo entrevistado



Fonte: Foto feita com a câmera de celular dos autores.

A organização espaço-corporal na qual as tatuagens foram apresentadas em ambas as pessoas entrevistadas constitui-se de imagens independentes que, no entanto, articulam-se de um modo e em um mesmo contexto que nos permite uma leitura em sequência, formando uma narrativa similar àquela das Histórias em Quadrinhos (HQs). Embora não estejam necessariamente dentro de enquadramentos específicos, as tatuagens, quando pantomimas, utilizam-se de uma sintaxe própria dos quadrinhos.

Ao discorrer sobre a arte sequencial, Will Eisner (1999, p. 16) afirma que, “[é] isso, afinal, a arte da narração gráfica. A codificação, nas mãos do artista, transforma-se num alfabeto que servirá para expressar um contexto, tecendo toda uma trama de interação emocional”. No caso da arte tatuada, o artista ou a artista coloca-se como um/a intermediário/a que oferece à pessoa tatuada o protagonismo de seu próprio enredo, talhando em si narrativas pictóricas. A organização das representações, a disposição das imagens e as relações associativas entre elas formam “a ‘gramática’ básica a partir da qual se constrói a narrativa” (Eisner, 1999, p. 39). Contudo, tal enredo não impede que haja outras interpretações possíveis. Retomaremos as HQs mais adiante.

No próximo tópico, apresentamos algumas análises sobre espacialidade e corporeidade, como locais de representação e abrigo de tatuagens.

Espacialidade/Corporeidade

Os diversos sentidos das tatuagens não se limitam, em termos analíticos, às marcas iconográficas sobre a pele, mas também à “função” do local do corpo escolhido para acolher essas marcas pessoais ou coletivas. Alguns desses locais ligam-se à função simbólica da imagem tatuada, como vimos ante-

riormente na relação do braço com o remo; outros mantêm um sentido mais sutil, como o do afeto ou do interdito.

Em entrevista com uma estudante da Universidade Federal de Alagoas, percebemos que o local escolhido por ela para a sua primeira tatuagem foi a parte interna do bíceps. Ao ser perguntada sobre essa escolha, ela nos disse que pretendia escondê-la de seu pai, que não aprovava tal prática. Este foi, portanto, um local secreto, motivado pelo interdito e oculto a olhares indesejados, o que também pode ser entendido como o lugar seguro e reservado para uma experiência ainda incerta ou insegura sobre esse novo *self*. Curiosamente, o tema de sua tatuagem é intimamente identitário, remetendo à sua história pessoal: uma meninatrajando vestido e com uma rosa no lugar da cabeça. A menina pode ser lida como a representação secreta de sua autoimagem, um outro eu – afetivo (a cabeça feita de rosa) e, ao mesmo tempo, empoderado pela autoestima – que só a ela pertence e está protegido pelo abrigo de seu bíceps. Segundo Foucault (2020, p. 10):

O corpo também é um grande ator utópico, quando se trata de máscaras, maquiagem e tatuagens. Mascarar-se, maquiar-se, tatuar-se, não é exatamente, como se poderia imaginar, a aquisição de um outro corpo, simplesmente um pouco mais bonito, melhor (sic) decorado, mais facilmente reconhecível; tatuar-se, maquiar-se, mascarar-se, trata-se certamente de outra coisa, de fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis.

Outra forma de relação entre corpo, tatuagem e forças invisíveis (ou poderes secretos) pode ser associada aos ritos antigos sobre a fertilidade feminina:

[e]specula-se que as áreas próximas das genitais eram marcadas com simbolismos específicos para enaltecer a fertilidade feminina, enquanto outras combinações podem ter significados completamente distintos (Lineberry, 2007, p. 1-3 *apud* Lima, 2020, p. 16).

Um exemplo disso é a imagem registrada em um vaso egípcio de 1.300 anos A.C, a qual representa uma mulher tatuada com a entidade protetora do lar (Bes) em sua perna. Percebemos tais iconografias como uma relação mística e utópica, por representarem expectativas para um futuro melhor.

Há também uma perspectiva negativa (ou distópica) da prática dessa arte em corpos femininos, como relatos de escolhas mais “profanas” do local da tatuagem, como aquele relacionado à prática sexual em um relacionamento submisso de pertencimento. Em tempos posteriores àqueles dos egípcios e das egípcias,

[n]as mulheres a tatuagem aparece raramente e, quando tal acontece, é devido à convivência com [homens] tatuados e violentadas por eles; está neste último caso uma mulher que [...] havia desenhado à agulha, nas coxas e no ventre, enormes barcos de vela (Peixoto, 1990, p. 22-24 *apud* Ferreira, 2008, p. 38).

Também há casos cuja temática pornográfica “em regiões do corpo vulgarmente ocultas” era entendida como uma forma de denunciar “a insensibilidade à dor, o impudor e a obliteração, ou melhor, a ausência de elevação moral da maior parte dos tatuados” (Peixoto, 1990, p. 22-24 *apud* Ferreira, 2008, p. 39).

Outra forma de analisar os locais do corpo escolhidos para impressões pictóricas atravessadas pelo impulso utópico é por meio da crença em forças místicas medicinais. O registro mais antigo de corpos tatuados, datado de cerca de 5400 anos

(3370 a.C.), traz um segredo relacionado a forças invisíveis, por meio de um processo ancestral de cura. Trata-se de Ötzi, uma múmia masculina encontrada na fronteira da Áustria com a Itália. Nela, foram identificadas 57 marcas de tatuagens não figurativas (sequência de traços paralelos e cruces) em regiões do corpo que não eram expostas porque

encontram-se quase sempre escondidas pelas vestimentas tradicionais ou em locais que seriam imperceptíveis mesmo a curta distância, o que nos leva a pensar que devem servir a alguma função específica (Lima, 2020, p. 18).

O mistério que cercava o sentido das tatuagens de Ötzi levou os pesquisadores e as pesquisadoras dessa múmia a especularem sobre possíveis rituais místicos de cura, pelo fato de os locais das tatuagens serem associados aos pontos do corpo humano mapeados pela acupuntura moderna, utilizados para o tratamento de artrite, artrose e diversos problemas intestinais, que poderia ser o caso em questão. Segundo Lima (2020, p. 18):

A maior parte dos pesquisadores e historiadores acredita que, dentro do grupo cultural de Ötzi, a tatuagem está relacionada a práticas terapêuticas, podendo ter função medicinal, espiritual ou apenas auxiliar, mas sempre ligada a alguma forma de cura ancestral (Jones, 2009, p. 1-4 *apud* Lima, 2020, p. 18).

Há também outros registros ritualísticos, já na contemporaneidade, envolvendo tatuagem, espacialidade e corporeidade, representados de forma ficcional e como uma espécie de metalinguagem: trata-se das expressões narrativas das Histórias em Quadrinhos (HQs), cuja menção às tatuagens abordaremos no tópico seguinte.

A arte sequencial

Estendendo o argumento e os objetos de análise, em seus utopismos e distopismos, cabe mencionar também alguns casos praticamente *meta* em que essas pinturas corporais são apresentadas. Em quatro casos e três indivíduos – com todos os possíveis resumos de suas narrativas, considerando a longa extensão destas e as diversas realidades alternativas existentes no multiverso em questão –, temos um recorte pontual da presença de tatuagens em personagens dos quadrinhos da *mainstream Marvel Comics* relacionadas ao popular supergrupo X-Men. Todas marcadas por tons, digamos, maleficamente irônicos, essas ocorrências são, de qualquer forma, emblemáticas e repletas de sentido(s).

Lucas Bishop é originário da chamada Terra-1191, um dos futuros alternativos estreados na revista *Uncanny X-Men*, cuja mancha temporal é o fascismo contra mutantes; nessa linha do tempo, indivíduos com essa característica genética são marcados com um cruelmente óbvio “M” em suas faces, – desenhado desde a parte inferior da testa até abaixo dos olhos – enquanto habitam campos de concentração.

Figura 3 – Lucas Bishop e sua marca.



Fonte: *Uncanny X-Men* # 283.

Rachel Summers vem de um futuro alternativo muito similar: numerado na longa diegese como 811; embora a opressão ali seja muito como aquela vivida pela outra personagem mencionada, o futuro de Rachel carrega consequências de peso um tanto diferentes: naquele inferno distópico, mutantes chegam a ser forçados e forçadas a caçar seus próximos de espécie, sendo intitulados “Hounds” (Cães de caça), após sequências de abuso físico e bioquímico que têm como ápice simbólico uma série de linhas que percorrem o rosto (como tatuagens), à semelhança de cortes que param logo antes da boca, nariz e olhos. Após conseguir, com grande dureza, se rebelar, a jovem passa a usar seus poderes telepáticos e telecinéticos para esconder as chagas lineares que representam, até em nível genético, seu suplício.

A “ironia” pérfida é, no entanto, eventualmente repetida. Sendo filha de um casal mutante considerado de prodigioso potencial, anos depois, Rachel é perseguida por um segmento de um império interestelar que ainda busca vingança pelas atrocidades causadas por sua mãe enquanto dominada pelos extremos poderes de uma entidade cósmica conhecida como Fênix. Os agressores marcam então suas costas com traços rudimentares que acabam sendo claros o suficiente para remeter à imagem do pássaro ígneo causador de destruição universal.

Figura 4 – A tatuagem punitiva de Rachel Grey.



Fonte: *Uncanny X-Men* # 467.

Já o misterioso Ink (“Tinta”; no Brasil traduzido como “Tatuagem”) é um mutante “artificial”, não é realmente dotado de genes que levam à mutação humana. Parte de um estratagema adversário, o rapaz tem a capacidade de obter poderes após ser tatuado com símbolos que claramente expressem tais potências, o que o leva a repetidamente buscar o serviço de quem “pinte” partes de seu corpo. O jovem acaba, no entanto, sendo perdoado e aceito por seus colegas mutantes, após descoberto e findado o engodo.

Podemos observar que, assim como num sem-número de ocasiões da história factual, na ficção também se vê casos opostos ao uso utópico de ilustrações corporais, ou seja, que *não* são utilizadas para

reverter os seus conteúdos de sujeição e dominação para passarem a revelar um

potencial simbólico de subversão social, investidas de significados de resistência, autonomização, liberdade e individualização (Ferreira, 2008, p. 45).

No mínimo para não omitir, também em contextos de arte fictícia, a existência infeliz do proverbial outro lado da moeda, aqui são trazidos esses tristes exemplos nos quais essas potentes marcas estão ainda ligadas a instâncias através das quais a significação pende para imposições instrumentalizadas que reforçam “valor colectivamente estigmático” (Ferreira, 2008, p. 47).

No entanto, seguindo uma forte característica da distopia crítica (Moylan, 2016), há contínua esperança para as personagens presentes no recorte aqui trazido: Bishop, apesar de toda a tecnologia existente naquela diegese, carrega o “M” em seu rosto como emblema de honra, e viaja para um possível presente de seu futuro com a intenção de mudar a horrenda realidade vivida; Rachel eventualmente para de mascarar as linhas que, por anos, representavam vergonha e dor; e Tatuagem reverte a dupla enganação que guiou parte de sua juventude a favor de propósitos benignos e de fato coletivos.

Contornos finais

Ao longo dessas páginas, buscamos analisar o potencial narrativo da arte da tatuagem, em forma sequencial, como em um enredo existente no modo em que as sequências e os motivos são dispostos espacialmente sobre o corpo.

Percebemos que o potencial narrativo das tatuagens pode ser explorado, enquanto forma interpretativa, de modo similar àquele utilizado para as leituras de Histórias em Qua-

drinhos: sequência de imagens organizadas, como que em uma gramática visual, permitindo a criação de um enredo iconográfico. Por meio das histórias aqui analisadas, ao mesmo tempo individuais e coletivas, notamos um forte apelo identitário e a presença de um importante impulso utópico, no que tange à possibilidade interpretativa e à função da memória e do afeto como gatilho do desejo e da busca por um lugar melhor.

No entanto, não é a intenção deste capítulo afirmar que a possibilidade de leitura pictórica sequencial estende-se a todas as formas de tatuagens, oferecendo, assim, um enredo para a leitura. Não podemos generalizar de forma indiscriminada o poder narrativo das artes impressas sobre a pele, todas as suas diversidades e seus motivos. As interpretações de tais narrativas devem seguir um criterioso processo de análise das assimilações, disposições e representações culturais e identitárias das imagens talhadas na espacialidade do corpo.

Fundamentamos nossas interpretações e conclusões em dados históricos e análises da arte da tatuagem na contemporaneidade, os quais corroboram não só uma tradição que remete há milênios de prática, mas também as crenças e os efeitos dessa arte em registrar na pele variados contextos culturais e identitários significativos. Também tivemos como importante referência as análises de Foucault sobre o corpo utópico e as formas de (bio)poder sobre esse mesmo corpo, o que nos permitiu entender as diversas funções que a tatuagem desempenha em sua relação histórica e cultural com os corpos individuais e sociais. Além disso, as representações metalinguísticas da tatuagem no universo pop das HQs nos confirmaram o poder de abrangência e de significação narrativa oferecidos por essa arte, quando intencionalmente voltadas para expressões da cultura e da identidade em variados contextos históricos e ficcionais.

Referências

CLAREMONT, Chris; BACHALO, Chris. **Uncanny X-Men**. #467. Nova Iorque: Marvel Comics, 2005.

FAULKNER, Nicholas e BAILEY, Diane. **The history of tattoos and body modification**. New York: Rosen Young Adult, 2019.

FERREIRA, Vítor Sérgio. **Marcas que demarcam: Tatuagem, body piercing e culturas juvenis**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Utopia do corpo**. Tradução Victoria Monteiro. São Paulo: Colunas Tortas, 2016. *E-book*, Disponível em: <https://colunastortas.com.br/utopia-do-corpo-michel-foucault/>. Acesso em: 16 de abril de 2024.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução Maria Thereza da Costa e J. A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

GUGGENHEIM, Marc; PAQUETTE, Yanick. **Young X-Men**. #1. Nova Iorque: Marvel Comics, 2008.

LIMA, Rodrigo Muniz de Souza. **Tatuagem, história e contemporaneidade**. Dissertação (Mestrado em desenho) – Universidade de Lisboa, Portugal, 2020.

MOYLAN, Tom. **Distopia**. Fragmentos de um céu límpido. Tradução Felipe Benicio, Pedro Fortunato, Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016.

PORTACIO, Whilce; BYRNE, John. **Uncanny X-Men**. #283. Nova Iorque: Marvel Comics, 1991.

SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianisms revisited. *In: Utopian Studies*, Vol. 5, N^o. 1 (pp. 1-37). Pennsylvania: Penn State University Press, 1994.

SLAUGHTER, Sam. **Tattoos and Rum:** The Story of the Real Sailor Jerry, Norman Collins. The Manual, 2017. Disponível em: <https://www.themanual.com/food-and-drink/real-sailor-jerry/>. Acesso em: abril de 2024.

Traditional tattoo meaning. Disponível em: <https://sailorjerry.com/en/tattoos/>. Acesso em: abril de 2024.

As metáforas visuais do corpo queertópico em *Degenerado*, de Chloé Cruchaudet

Fabício Batista de Sousa
Ildney Cavalcanti

Considerações iniciais sobre *Degenerado*

A narrativa gráfica *Mauvais Genre* (2018), da autora francesa Chloé Cruchaudet, foi traduzida para o português por Renata Silveira em 2020, recebendo o título de *Degenerado*. O título original da obra é uma expressão francesa que pode significar “mau gênero” ou “má reputação”; e seu uso nesse contexto sugere várias conotações. Dentre as possibilidades, ele pode fazer referência a identidades de gênero que desafiam as normas binárias tradicionais, dialogando com a experiência de pessoas trans, travestis, não-binárias ou de outras identidades dissidentes que exploram a fluidez de gênero. Indo além disso, o título pode também se relacio-

nar a orientações sexuais ou práticas vistas como desviantes dos padrões heteronormativos. Não menos importante é a imagem da capa: de pé, dois corpos trocam olhares intensos, apesar de vermos apenas parte de um dos olhos dela, fitando seu par intensa e eroticamente enquanto suas mãos abrem o fecho do *soutien* que ele está usando. Ela veste vermelho. Ele está despido, exceto pelo *soutien*. Diante desses elementos, o convite, posto por Cruchaudet, para uma leitura mediada por lentes temperadas por questões de gênero e de sexualidades dissidentes se faz de forma contundente e imediata.

A obra conta a história de Paul Grappe e Louise Landy, cujos corpos figuram na capa, parisienses que vivem nos Loucos Anos 20, década conhecida na França como “Les années folles”³. Embora inicialmente pareça ser uma história de guerra nos moldes tradicionais, a narrativa nos mostra uma gama de conflitos sobre relacionamento abusivo e sobre questões que envolvem sexo e gênero, com o pano de fundo histórico da I Guerra Mundial (1914-1918). A trama é desenvolvida durante os primeiros anos do conflito, em que Paul Grappe, um soldado convocado para o campo de batalha, decide se travestir de mulher para fugir da guerra por medo da morte, adotando a identidade e o nome de Suzanne Langard. Durante uma década, ele vive sob as duas identidades (Paul/Suzanne), colocando sua própria vida em perigo, pois é um desertor que pode ser reconhecido e executado a qualquer momento. Tal situação produz uma atmosfera ambivalente e impactos dramáticos em seu relacionamento com sua esposa Louise Landy, conforme veremos adiante.

³ O termo “Les Années Folles”, ou “Os Anos Loucos” em português, refere-se ao período da década de 1920 na França, especialmente em Paris, caracterizado por uma efervescente explosão cultural, artística e social. Este foi um tempo de grande transformação e celebração, marcado pela recuperação e reação após a devastação causada pela Primeira Guerra Mundial.

A narrativa gráfica, por sua vez, é baseada no ensaio documental *La garçonnet et l'assassin* (2011), escrito pelos historiadores Fabrice Virgili e Danièle Voldman, que reconstruíram, através de dados biográficos, a história de Paul Grappe e Louise Landy, baseando-se em diversos documentos de arquivos, incluindo cartas, diários e anotações do casal. Chloé Cruchaudet adaptou esta obra na já referida história em quadrinhos, que foi posteriormente adaptada para o filme *Nos Années Folles*⁴, em 2017. Além disso, em 2018, a peça teatral *Suzanne: La Vie Étrange de Paul Grappe*⁵, de Julie Dessai-vre, foi encenada nos teatros de Paris. Ambos constroem uma abordagem sensível, explorando questões relativas à identidade diante das adversidades sociais e pessoais. Nossa atenção neste capítulo, porém, recai sobre a versão em quadrinhos da biografia de Paul Grappe, composta por Cruchaudet.

Nos quadrinhos, como também nas outras formas de mídia, o embate entre as identidades de Paul/Suzanne impulsiona a narrativa, desencadeando uma trama complexa que permite examinar as sutilezas das transformações identitárias, da jornada de autoconhecimento e das interações humanas no conturbado contexto histórico em que se desenrola. É evidente o comprometimento ideológico de Chloé Cruchaudet ao recontar essa história quase 100 anos após o acontecimento dos eventos originais, destacando sua relevância e impacto na quebra de paradigmas de gênero e sexualidades da época, o que ressoa em nossa leitura como uma poderosa forma de resistência queertópica. Para Fabiana de Assis (2021), as queerto-

⁴ *Nos Années Folles*, dirigido por André Téchiné Cédric Anger (2017), é um filme que narra a história real de Paul Grappe. O filme explora temas de identidade, gênero, e as consequências psicológicas da guerra, destacando a complexidade da sua vida e sua transformação em Suzanne.

⁵ Esta peça teatral foi dirigida por Emilie Capliez e Eric Petitjean, e reconhecida por sua capacidade de explorar a jornada de Paul Grappe/Suzanne, suas experiências e transformações, com profundidade e sensibilidade. Conforme tão bem aponta a crítica Anaïs Heluin (2018), trata-se de “uma aventura ambígua”.

pias são espaços simbólicos que possuem o potencial de enfraquecer diversas estruturas de conhecimento, principalmente a categorização de gênero, possibilitando assim a abertura para o surgimento de formas de vida mais livres, fluidas ou menos oprimidas. O contexto histórico distópico em que se situam as personagens protagonistas impulsiona as transformações pelas quais passa Paul/Suzanne.

Na narrativa gráfica *Degenerado* (2020), Cruchaudet emprega elementos da visualidade em interação com o componente verbal para amplificar as possibilidades de construção de sentidos da narrativa gráfica. Esse formato permite aos/às artistas combinar texto e imagem de maneiras criativas, oferecendo uma experiência de leitura imersiva e multifacetada. Ao jogar com elementos como layout, cor e perspectiva, os quadri-nhos podem transmitir emoções e significados de forma mais imediata e impactante, valendo-se de uma variedade de estratégias, algumas das quais enfocaremos no decorrer da análise. Por meio de palavras e imagens, a autora explora, como já apontado, estratégias que fazem ressaltar as concepções de gênero, dentre as quais destacamos as figurações da fluidez na composição dos processos identitários da personagem, de modo a descortinar as construções estereotipadas que cristalizam identidades de gênero, e, assim, provocar a subversão de gênero, conforme entende Judith Butler (2016).

Na conferência radiofônica “As heterotopias” (1966), Michel Foucault discute sobre o que denomina heterotopias de desvio, locais reservados pela sociedade em suas margens, em sua maioria situados em espaços vazios circundantes, destinados a indivíduos cujo comportamento é considerado desviante em relação à norma estabelecida. Esses espaços de desvio são reservados a uma variedade de corpos que não se conformam às normas hegemônicas, como os *corpos queer*, vistos aqui como

subjetividades em constante transformação, conforme José Esteban Muñoz (1999). Assim entendidos, nunca completamente definidos ou acabados, desafiam ativamente as construções culturais de corpos considerados normais e subvertem as normas de subjetivação vigentes e aceitas. Sob esse olhar, o corpo aqui discutido pode ser entendido em diálogo com os estudos de Fabiana de Assis (2021) sobre *queertopia*, um conceito que funciona como um dispositivo teórico, político, artístico e metodológico e desafia categorizações estáveis e normalizantes, estando estreitamente ligado às tensões provocadas pelo processo de desontologização do “humano” em seu viés universalizante. Nossas reflexões exploram modos de figuração de um corpo *queerizado*, situado em espaços heterotópicos, que não se conforma com definições fixas de identidade e, assim, abre espaço para uma pluralidade de expressões e experiências que transcendem as normas tradicionais de gênero e sexualidade.

Contudo, ainda segundo Foucault (1966), os espaços heterotópicos também funcionam como lugares de transformação e regeneração. Logo, o outro lugar entendido nessa perspectiva pode proporcionar uma oportunidade para desafiar a normatividade por meio da subversão das subjetividades. Partindo desse pressuposto, concentramos nossa análise nos corpos situados nos espaços alternativos, mais especificamente com foco em nossa personagem principal, com vistas a examinar as formas pelas quais a narrativa gráfica cria metáforas visuais que funcionam no sentido de desestabilizar as corporalidades e subverter as identidades dentro dos espaços heterotópicos privados e públicos que figuram no texto.

Além das nossas lentes fazerem convergir as noções de heterotopia e de queertopia, para a presente leitura é fundamental também reconhecer que os quadrinhos estão repletos de metáforas visuais que nos ajudam a entender a construção

de significados através de símbolos, cores e códigos culturais. Segundo Scott McCloud (2005), as metáforas visuais são essenciais para a comunicação eficaz neste gênero, pois permitem a expressão de ideias complexas de maneira acessível e compreensível. Elas atuam como uma ponte entre o abstrato e o concreto, condensando conceitos difíceis em imagens que podem ser mais facilmente interpretadas pelo leitor ou leitora. Ao utilizá-las, os/as artistas conseguem transmitir emoções, temas e mensagens de forma mais direta e impactante, aproveitando o poder das imagens construídas metaforicamente para criar uma conexão mais profunda e imediata com o público.

Um exemplo disso é a utilização de metáforas visuais por Cruchaudet para delinear a personagem Paul/Suzanne em *Degenerado* (2020). Através do uso de cores e ícones visuais, a autora compõe a complexidade da identidade metamórfica de Paul/Suzanne e as tensões que surgem de sua transformação. Conforme exploraremos adiante, a utilização do vermelho e do preto nas cenas pode simbolizar tanto o perigo, a opressão e a violência, quanto a coragem e a resistência. Como uma outra ilustração, as poses e gestos femininos, cuidadosamente aprendidos e imitados pela personagem protagonista, servem como metáforas visuais para a figuração da identidade fluida de gênero, funcionando como uma desconstrução das noções binárias tradicionais. Conforme argumentamos, representações visuais como estas fornecem camadas adicionais de significados, permitindo que os leitores e leitoras compreendam de maneira mais significativa as nuances da experiência individual e singular de Paul/Suzanne.

A partir de agora, mulher: metaforizando a subversão de gênero através da cor vermelha

Sabemos por nossas experiências que cores codificam sentidos. De acordo com Luciano Guimarães (2000), elas são

fenômenos ópticos de expressões que simbolizam certos sentidos dentro de um determinado contexto. Culturalmente, a cor vermelha carrega uma vasta gama de significados, variando conforme cada região e tradição local. Em muitas culturas ocidentais, o vermelho é associado à paixão, ao amor e à energia. Segundo Eva Heller, em *A Psicologia das Cores* (2004), o vermelho é a cor do coração, do sangue e das rosas, evocando etapas, ações e sentimentos intensos e profundos. Por outro lado, também pode simbolizar perigo, alerta e agressividade, como no caso dos sinais de trânsito e dos avisos de emergência. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1994), o vermelho é uma cor multifacetada, cujo impacto visual e emocional a torna uma ferramenta poderosa na comunicação e na expressão humana, refletindo a complexidade e a diversidade da nossa experiência, especialmente no tocante à paixão, à urgência e à vitalidade.

Tendo em vista a recorrente utilização da cor vermelha no romance gráfico em foco, ressaltamos seu uso como uma metáfora visual estruturante para a narrativa. No contexto das histórias gráficas, o vermelho pode representar uma vasta gama de emoções e temas. Para Scott McCloud (2005), ele pode simbolizar a intensidade das relações românticas, o fervor das paixões, ou mesmo os conflitos e as violências que permeiam uma narrativa em quadrinhos. Ainda para o autor, no caso de uma cena de amor, o vermelho pode destacar o calor e a intimidade entre as personagens; enquanto, em uma cena de batalha, pode acentuar a brutalidade e a urgência do momento. A escolha do vermelho não é aleatória; ela visa a amplificar a experiência da pessoa que lê, conectando-a de maneira mais visceral com a história. Diante disso, a cor vermelha pode ser utilizada para criar contraste e destacar elementos-chave, sublinhando a importância de determinados objetos, cenas e emoções. Por exemplo, em uma composição visual, o vermelho pode ser utilizado para

atrair a atenção do leitor ou leitora para um ponto específico, como uma personagem central em uma cena, um item crucial em uma ilustração, ou um símbolo significativo em uma peça de arte.

Sob a pena de Cruchoudet, um exemplo que ilustra bem a utilização da cor vermelha é a cena em que, na narrativa gráfica, Paul Grappe experimenta um episódio de onirismo, que o transporta para as trincheiras da guerra e em que o vermelho surge no sangue, na roupa e no seu corpo decapitado (vide a Figura 1, a seguir)⁶. Nesta representação, a cor vermelho escarlate exerce sua função decorativa, tornando-se um símbolo expressivo da violência associada ao contexto da guerra. A cor intensifica a sensação de caos e desespero que permeia o pesadelo de Paul, refletindo o trauma psicológico que ele está vivenciando. O vermelho, juntamente com o preto, grafados pelo cenário e pelos objetos da casa, cria uma atmosfera de opressão e urgência. Essas cores são frequentemente usadas para evocar um sentido de perigo iminente, tensão e violência, especialmente em contextos que retratam situações de conflito de guerra.

A presença dominante do vermelho pode simbolizar o sangue derramado e a intensidade física e emocional das batalhas, enquanto o preto adiciona um elemento de escuridão e sombra, enfatizando o drama e a seriedade da narrativa visual. O sangue, com seu tom escarlate, enfatiza a brutalidade da cena, enquanto a roupa tingida de vermelho sugere a permeabilidade da violência que atinge todos os aspectos da vida da personagem que está em conflito.

⁶ Neste ponto podemos traçar um paralelo com o simbolismo da cor vermelha em *O Vermelho e o Negro* (1830), de Stendhal, em que a cor vermelha é geralmente associada ao exército e à carreira militar.

Figura 1 - Sonho de Paul Grappe nas trincheiras da guerra



Fonte: CRUCHAUDET, 2020, p. 42.

O corpo decapitado e mutilado de Paul, representado no fragmento reproduzido na Figura 1, com detalhes destacados em vermelho, não apenas choca leitores e leitoras visualmente, mas também simboliza a fragmentação da identidade e da humanidade de Paul, causada pela violenta distopia concreta materializada pela guerra. Então, o que é preciso para esse corpo sobreviver à vulnerabilidade? Judith Butler, em *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* (2023), nos diz que

o corpo é um fenômeno social e que está exposto a outros, é vulnerável por definição. Sua mera sobrevivência depende de condições e instituições sociais, o que significa que, para “ser” no sentido de “sobreviver”, o corpo tem que contar com o que está fora dele (Butler, 2023, p. 58).

Na citação acima, Butler destaca a natureza social do corpo, argumentando que ele é inerentemente vulnerável e relacional. Essas qualidades atreladas a um corpo significam que sua sobrevivência depende de uma rede de condições e instituições sociais que estão fora de seu controle. Portanto, para que ele sobreviva, é necessário reexistir/resistir às instituições que o controlam e cerceiam. Essa reflexão encontra paralelo na experiência de Paul, especificamente em seu processo de subversão de gênero, em que ele desafia e manipula as normas impostas pelo sistema para garantir sua sobrevivência, numa situação de interposição por parte do estado: ele deve atuar como soldado na frente de batalha em nome do seu país. A transformação de Paul em Suzanne no decorrer da narrativa representa não apenas uma estratégia de resistência ativa contra essas normas, mas também uma tentativa de escapar das rígidas expectativas de gênero da sociedade. Assim, a narrativa de Paul/Suzanne ilustra a luta contínua e a resiliência necessárias para viver e (re)existir em um mundo que constantemente tenta regular e definir os corpos de maneira limitadora, o que nos leva a ler a personagem como um corpo queertópico.

No contexto da representação de um estado alucinatório (figura 1), a utilização do vermelho como uma metáfora visual pode também indicar a linha tênue entre a realidade e a ilusão, que está posta de maneira brutal pelas experiências extremas vividas nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial. O vermelho torna-se uma cor dominante, invadindo e distorcendo a percepção da personagem, o que reforça a intensidade de seu estado mental perturbado. Nesta cena, o uso estratégico da cor vermelha serve não apenas para atrair a atenção de quem lê, mas também para causar o profundo impacto emocional e psicológico do cenário ao redor. A cor funciona como uma metáfora visual

para amplificar o horror e a intensidade do momento, envolvendo o leitor ou a leitora em uma experiência sensorial para que seja tão vívida e impactante ao ponto de o público se sentir imerso na cena, ao experimentar os elementos através dos sentidos. É uma estratégia visual que enriquece a narrativa, provocando e suscitando a interpretação mais impactante da cena caótica.

Conforme já apontamos, Paul Grappe foi um soldado francês que se tornou conhecido por sua história incomum durante a Primeira Guerra Mundial e nos anos subsequentes. Sua vida foi marcada por acontecimentos extraordinários que desafiaram as normas sociais e de gênero da época. No início da narrativa gráfica, a personagem, temendo as condições sub-humanas da guerra, traveste-se de mulher como um subterfúgio para escapar do conflito, assumindo a identidade de Suzanne Langard. Nesse processo, inicialmente Paul prova e depois passa a usar as roupas de sua esposa, Louise Landy, fingindo ser uma mulher comum ao perambular nas noites de Paris. Ressaltamos o fato de que a dinâmica dessa nova caracterização identitária é iniciada, gráfica e precisamente, a partir da experimentação com peças vermelhas do vestuário de sua esposa em sua casa, conforme vemos na Figura 2, a seguir reproduzida.

Figura 2 - Paul Grappe utilizando as roupas da sua esposa Louise Landy



Fonte: CRUCHAUDET, 2020, p. 12.

Esta sequência evidencia o início do processo de queerização da personagem e o vermelho o acompanha, quando Paul decide se travestir de mulher para que a comunidade com a qual convive não consiga identificá-lo, visto que sua condição era a de um soldado fugitivo, um *desertor*. Durante o processo, podemos entender a casa onde se esconde como um espaço heterotópico de desvio, funcionando como um local privado que permite a Paul se transformar em Suzanne. Lembramos que, de acordo com Foucault (1966), as heterotopias são espaços que desviam das normas e proporcionam novas formas de experiência e expressão. Assim, a casa, enquanto um ambiente pessoal e íntimo, oferece a Paul um espaço particular e alternativo onde ele pode explorar e manifestar diferentes facetas de sua identidade, evidenciando como tais lugares facilitam a transformação e a expressão individual de gênero.⁷ Observemos, também na Figura 2, que a composição dos desenhos estabelece elementos imagéticos sob a forma de metáforas vi-

⁷ Um outro espaço que pode ser lido como uma heterotopia de desvio nesta narrativa é o parque da cidade, onde à noite são subvertidas as normas relativas a gênero e sexualidade. Temos, portanto, espaços heterotópicos simbolizados pela casa e pelo parque, nos âmbitos público e privado. Por limitações de extensão, a presente discussão enfoca o lar e as ruas.

suais que funcionam como significantes, sugerindo códigos de movimentos (o ato de se vestir) e de cor (o vermelho e o vinho), que estão dentro de uma lógica simbólica de gênero.

A personagem, ao se identificar como Suzanne, passa a rejeitar o papel masculino atrelado ao seu corpo pelo sistema heteronormativo dominante. Segundo Assis (2021), do ponto de vista queertópico, os corpos tornam-se cada vez mais inclassificáveis, híbridos, desfeitos (e refeitos) pelo desejo. Essa perspectiva ajuda a interpretar a narrativa de Paul, cuja identidade corporal é fluida e em constante transformação. Por transitar entre identidades, o corpo de Paul desafia as classificações tradicionais e se torna um campo de experimentação, performatizando uma reexistência e ativando uma resistência. Ele é híbrido, incorporando elementos de masculinidade e feminilidade, e é desfeito pelo desejo que não pode ser facilmente categorizado ou reprimido. Podemos argumentar, a partir deste detalhe, que o corpo da personagem protagonista torna-se queertópico, por metaforizar a rejeição das normas socialmente impostas e sua reconstituição sob outros códigos: este corpo foge à nomeação estável e busca a plena expressão de uma outra identidade (no caso, feminina), em movimento oscilante.

É por meio do ato de travestimento que Paul busca não apenas escapar das condições desumanas da guerra; e também, por outro lado, desafiar as normas sociais e de gênero impostas. Este traço associado à personagem vai sendo acentuado durante o processo narrativo quadrinístico, com outros elementos visuais sendo acrescentados às peças em tom vermelho exploradas em seu novo código de vestuário. A Figura 2 demonstra a personagem em seu processo de travestimento, experimentando, para depois assumir, uma nova identidade de gênero: ele aparece renunciando às características masculinas

que antes o definiam. Esse processo de mudança da identidade por meio dos quadrinhos inclui a remoção da barba, um símbolo tradicionalmente associado ao estereótipo masculino, o que pode ser lido como mais uma metáfora visual. Além disso, a personagem utiliza próteses de gênero femininas para se camuflar e se apresentar como uma mulher “feminilizada” pelo uso da depilação a hidrólise e de lâminas cortantes, o que faz com que seu corpo seja subversivo e transite entre o masculino e feminino. Conforme Fernandes e Schneider (2017):

No encaixo desses corpos subversivos e performativos estão as transformações corporais que as tecnologias possibilitaram, por meio de próteses, hormônios, cirurgias, dentre outros recursos [...] O trânsito entre os gêneros e modificações corporais sempre foram relatados em diversas culturas e momentos históricos (das travestis que se montavam com espumas e peruca até os dias atuais, que realizam cirurgias plásticas e tomam hormônios), possibilitando-lhes uma verdadeira mudança corporal muito mais radical inserida em um viés da subversão de gênero que sempre esteve presente (Fernandes e Schneider, 2017, p. 73).

A perceptível mudança corporal de Paul Grappe para Suzanne Langard e a subversão da identidade de gênero dela decorrente, ambas construídas gradualmente na narrativa gráfica, resultam em estratégias bem sucedidas, pois a personagem transita em seu novo visual e comportamento de modo irreconhecível em sua comunidade. Ele consegue criar uma nova identidade com maestria, sendo aceito e tratado como mulher nos ambientes que frequentava. Essa busca incessante pela imagem feminina é um componente crucial para a

construção de sua queeridade visual nos quadrinhos. Então, a personagem, em sua materialidade, expressa um processo de significação por meio do seu corpo em um espaço urbano, performando características femininas, que eram típicas às parisienses a época. Para isso, Paul conta com a ajuda de sua amiga Lucie, uma personagem que aparece na narrativa gráfica exclusivamente para maquiá-lo e vesti-lo com atributos femininos, transformando-o em Suzanne.

Figura 3 - Personagem Lucie ensinando Paul a se comportar como uma mulher



Fonte: CRUCHAUDET, 2020, p. 65.

Na Figura 3, Lucie ensina Suzanne a imitar poses femininas, ajudando-a a se adaptar à nova identidade. Trata-se de um refinamento na já apontada transformação e criação de uma nova identidade visual performativa do feminino. O diálogo dos

quadrinhos acima reproduz uma conversa entre as personagens sobre como a feminilidade pode ser adquirida. Nele, Lucie fala para Paul: “– *Não se preocupe, a gente pratica o resto, com o tempo vai vir naturalmente*”. Esta interação leva-nos a uma aproximação com a famosa proposição de viés anti-essencialista por Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1949), “Não se nasce mulher, torna-se mulher”. Essa concepção é desenvolvida por Judith Butler (2016), ao argumentar que o gênero é uma construção performativa e que ele acontece dentro dos limites assinalados, permitidos e reconhecidos nos arranjos sociais. A filósofa expande a ideia de Beauvoir, sugerindo que não apenas a feminilidade, mas todas as identidades de gênero são formadas através de atos repetitivos que se conformam aos determinismos sociais, classistas, históricos, biológicos e identitários.

Portanto, a personagem Paul aprende, através da reiterada imitação dos atos performativos, a existir como mulher em uma sociedade que impõe rígidas normas de gênero. A prática constante das poses e comportamentos femininos permite a Suzanne não apenas sobreviver, mas também explorar as complexidades e nuances da identidade de gênero. Este processo revela a fluidez de gênero que associamos ao corpo queertópico e a construção social das categorias de sexo e gênero, destacando que elas se deslocam por domínios culturais e sociais, não apenas por características biológicas inerentes. Ao evocar Monique Wittig em suas discussões, Butler argumenta que não existe justificativa para distinguir os corpos em termos de masculino e feminino, uma vez que isso reforça as exigências da normatividade heterossexual. Consequentemente, não há sustentação para manter a separação entre sexo e gênero. Como ela afirma, “a própria categoria de ‘sexo’ é impregnada de marcas de gênero, é politicamente carregada, naturalizada, mas não natural” (Butler, 2016, p. 164).

Entre homem e mulher: o corpo queertópico entre o público e o privado

O corpo queertópico de Paul aparece de maneiras distintas nos espaços públicos e privados, tanto em termos de aparência quanto de comportamento. Sua constituição corporal é flexível e transgressora, o que desafia as normas tradicionais de gênero. É interessante perceber que nos espaços públicos, Paul adota características que se alinham mais com as expectativas masculinas tradicionais, tentando manter uma aparência de controle e conformidade. No entanto, nos espaços privados, sua verdadeira confusão e luta interna emergem, revelando uma identidade fragmentada e em constante trânsito. Chloé Cruchaudet, ao utilizar metáforas visuais, ilustra nos quadrinhos como as identidades de homem (Paul) e de mulher (Suzanne) se conectam à liberdade nos espaços heterotópicos. Para entender essas experiências, é essencial examinar as diferenças marcadas no/pelo corpo entre os espaços públicos e privados, e como eles moldam a liberdade de expressão das personagens Paul/Suzanne. Durante a narrativa, percebe-se que Paul está preso às limitações e expectativas impostas à sua identidade masculina, enquanto Suzanne desfruta de uma liberdade expansiva, desafiando as normas tradicionais de gênero e do comportamento feminino. Esta dicotomia entre a restrição de Paul e a emancipação de Suzanne destaca as diferentes experiências de liberdade e opressão vividas pelas personagens em suas respectivas identidades de gênero.

No estrondo da Primeira Guerra Mundial, Paris foi apelidada de *cidade das mulheres*⁸ devido à ausência dos ho-

⁸ De acordo com Jones (2004) a designação de Paris como a “Cidade das Mulheres” se dá através de fatores históricos, culturais e sociais. Historicamente, Paris tem sido um centro de influências femininas significativas, tanto no âmbito artístico quanto intelectual. No final do século XIX e início do século XX, a cidade se tornou um ponto de encontro para escritoras, artistas e ativistas feministas, como Simone de Beauvoir e Gertrude Stein, que

mens, que haviam sido enviados para o campo de batalha. O impacto desse fato histórico na vida de Paul foi significativo, pois ele atrairia muita atenção e seria altamente visível se andasse pelas ruas como um jovem homem – afinal, como desertor, ele não estava seguro. Na figura 4, vemos Paul escondido em seu apartamento engajado numa série de atividades consecutivas, como acender o fogão a lenha, olhar para o espaço, ler, performar no espelho, tocar banjo. Tais ações, realizadas dentro do confinamento físico de seu quarto, criam um ambiente que oscila entre a introspecção, as tarefas do lar e a expressão artística. Cada tarefa simboliza diferentes aspectos de seu estado mental e emocional, e o ambiente do quarto se torna um espaço de experimentação e autodescoberta. A série de ações de Paul constrói um retrato multifacetado de sua jornada pessoal e revela a forma como ele lida com o confinamento e a busca por significado em sua própria vida.

Figura 4 - Personagem Paul trancado no apartamento



Fonte: CRUCHAUDET, 2020, p. 42.

contribuíram para as culturas e as políticas feministas globalmente. A cidade também possui uma rica tradição de salões literários e sociais onde mulheres desempenharam papéis centrais. Esse histórico, combinado com a presença contínua de influentes figuras femininas e a celebração da contribuição das mulheres em diversas esferas da vida parisiense, solidifica a reputação de Paris como um espaço emblemático da expressão e do protagonismo feminino.

Essa sequência de imagens extrapola a estrutura tradicional do gênero dos quadrinhos: não há molduras, painéis transparentes, balões de fala ou quadros de texto. Essas escolhas estético-formais oferecem a base para a construção de alguns sentidos cruciais desta cena, enfatizando a sensação de isolamento, a passagem do tempo de forma cíclica e quase hipnótica e a insatisfação da personagem. Paul perde a noção da realidade, pois está obrigatoriamente trancado neste pequeno cômodo. A casa de Paul, lida como uma ambivalente heterotopia do desvio (sendo, ao mesmo tempo, refúgio e prisão), leva a um sentimento de confinamento e repetição que limita sua expressão de gênero. Esse ambiente é visualmente representado através do uso de monótonos tons de cinza, que mimetizam os sentimentos do protagonista. As cores neutras e a repetição dos elementos decorativos destacam o estado emocional de Paul, preso tanto fisicamente dentro do espaço quanto simbolicamente dentro de seu próprio corpo. A casa, portanto, embora seja um local onde Paul pode se transformar em Suzanne e subverter as normas externas, também é um espaço que, paradoxalmente, amplifica seu sentimento de aprisionamento e sua luta interna, evidenciando a complexidade das heterotopias como locais que tanto possibilitam quanto restringem a expressão individual. Isso deixa claro que, como homem, ele não tem outra opção senão vislumbrar um futuro sem esperança, considerando que, caso saia para transitar nos espaços públicos, pode ser reconhecido, denunciado e executado, como já exposto.

Ao contrário de Paul, Suzanne Langard demonstra uma fluidez e simplicidade ao transitar pelas ruas de Paris, mesmo ao sair pela primeira vez de seu espaço privado. O espaço público para Suzanne funciona como um ato libertário, onde ela pode viver sem enfrentar represálias simplesmente por ser mulher, sem a necessidade de se envolver na defesa da nação

como os homens convocados para a guerra. Como apresentado na figura 5, por meio da sua *performance*, ela experimenta uma liberdade não condicionada por expectativas patriarcais ou responsabilidades militares, transitando com autonomia e autenticidade.

Figura 5 - Personagem Suzanne Langard andando pelas ruas de Paris.



Fonte: CRUCHAUDET, 2020, p. 42.

Está implícito que qualquer pessoa, independente do gênero, assume sempre um papel e realiza um tipo de *performance*, dependendo do espaço-tempo em que se encontra. Em consonância com tal pensamento sobre a qualidade performática das constituições subjetivas, Butler afirma que a identidade de gênero também é uma performance por meio da qual “o gênero está sendo ativamente representado” (Butler, 2013). Em outras palavras, o gênero não é um atributo essencial ou natural dos indivíduos, mas sim um conjunto de práticas e ações que são continuamente realizadas e reforçadas pelos sujeitos ao longo do tempo. Através das performances da personagem, percebemos uma clara divisão entre Paul (um homem aprisionado e insatisfeito) e Suzanne (uma mulher livre), pois seus papéis transitam na mente da personagem que, para existir, precisa desvencilhar-se das imposições de uma identidade masculina

e abraçar a liberdade de se expressar como mulher. Isso sugere uma dinâmica complexa entre os lugares onde a personagem se encontra, sua identidade de gênero e as expressões pessoais que a caracterizam. Enquanto Paul é forçado a esconder sua identidade masculina devido aos riscos da guerra, Suzanne desafia as normas sociais e se empodera (paradoxalmente) através de sua feminilidade.

Paul/Suzanne passam a transitar entre as fronteiras de gênero ao explorar o lado performático de suas duas identidades. Retratar Paul em vermelho, uma cor anteriormente reservada para Suzanne, ilustra a confusão sentida por ele quanto a sua performance. Essa mudança cromática simboliza a ambiguidade sobre a sua identidade de gênero, refletindo sua incapacidade de saber quem é ou quem deseja ser. A seguir, na figura 6, reproduzimos a cena em que Paul luta contra a sedução de Suzanne que significativamente lhe surge de dentro de um armário. Salientamos que ele não parece estar simplesmente lutando contra Suzanne, mas contra uma performance de feminilidade que também lhe parece imposta e inescapável. Sua batalha interna, metaforizada visualmente pelo motivo literário do duplo e, neste caso, dramatizada no/pelo confronto entre as duas identidades, retrata como Paul tenta ocultar sua identidade masculina devido aos perigos da guerra, o que funciona como uma metáfora para a tensão ativada pela performatividade de gênero, conforme descrita por Judith Butler. Em vez de se configurar como uma luta direta contra a performatividade em si, argumentamos tratar-se de uma ilustração de como a identidade de gênero é moldada e restringida por contextos específicos e por forças externas extremamente arraigadas nos sujeitos sociais. Daí o tensionamento do conflito explorado por Cruchaudet:

Figura 6 - Embate entre Paul Grappe e Suzanne Langard



Fonte: CRUCHAUDET, 2020, p. 146.

De certa forma, a luta do protagonista, representada inicialmente pelas trincheiras, é transferida para o espaço privado (apartamento), que inicialmente proporcionava refúgio. O conflito psicológico experimentado por Paul em seu ambiente doméstico, mimetizado pela luta entre duas identidades, ganha ares esquizofrênicos na ilustração de Cruchaudet. Os efeitos negativos do trauma da guerra, incluindo a agressão e a confusão mental, estão intrinsecamente ligados à sua percepção distorcida da feminilidade e de si mesmo, num processo que pode ser caracterizado como *transidentidade*⁹. A guerra não apenas perturba sua psique, mas também leva à desconstrução das fronteiras rígidas de gênero, criando um espaço onde Paul se vê simultaneamente como vítima/agressor e homem/mulher. O fragmento recortado na figura 6 exhibe o conflito de identidades entre Paul/Suzanne, num embate que pode ser interpretado como uma representação metafórica da luta de Paul contra sua própria feminilidade, um aspecto de sua identidade que ele tenta desesperadamente suprimir. Suzanne, trancada no armário, personifica a parte feminina de Paul, que ele percebe como perigosa e sedutora, algo a ser controlado e mantido escondido.

⁹ Transidentidade é um termo amplo que engloba todas as identidades de gênero que diferem do sexo atribuído ao nascimento e transitam entre as construções identitárias. O termo abarca uma vasta gama de experiências e identidades tomadas em sua complexidade, incluindo, mas não se limitando à, mudança de sexo. Cf. Cunha, 2021.

dido. No ápice da crise, ela lança a pergunta crucial: “*Por que você resiste? Não adianta...*”. Um outro fator importante na mesma cena é a metáfora do armário, particularmente significativa para os estudos de gênero e sexualidades, evocando a ideia de “sair do armário” em relação às identidades LGBTQIAP+. Neste contexto, o armário torna-se um espaço de repressão e confinamento, e a luta de Paul para manter Suzanne dentro dele pode ser lida como uma luta para manter partes de si mesmo ocultas e inexploradas.

Dessa forma, argumentamos que o corpo queertópico torna-se um campo de batalha onde se travam lutas internas e externas, refletindo a complexidade de sua experiência e identidade, sempre em mudança e contestação. Tal corpo, argumentamos, pode ser visto como uma metáfora para a natureza performativa da identidade de gênero. Em *Problemas de Gênero* (2016), Butler argumenta que a psique só vai sendo construída em contato permanente com os arranjos sociais, e por isso ela se materializa como um estado contínuo de alterações. Sendo assim, a transgressão de Paul, corporificada por Suzanne, vai além de sua aparência. E seu percurso performático segue modificando o seu comportamento e as relações que ele estabelece com os outros. Sua agressão em relação à Louise, por exemplo, não é apenas um reflexo de seu trauma, mas também uma manifestação da frustração e do desespero de um homem que não consegue reconciliar suas partes conflitantes. Louise, por sua vez, torna-se um espelho dessa luta interna, um alvo para a violência que Paul não consegue direcionar para si mesmo. Num crescendo insustentável, a crise enfrentada pelo casal leva ao trágico desfecho da narrativa: o assassinato de Paul/Suzanne por Louise.

Palavras finais

Ao apresentar o corpo queertópico de Paul, a narrativa gráfica *Degenerado* (2013), de Chloé Cruchaudet expõe a fluidez e a transgressão de gênero como elementos centrais da experiência da personagem em foco. O conceito de queertopia, inspirado nas ideias de Fabiana de Assis (2021), sugere um espaço onde as normas de gênero são contestadas e reimaginadas. Em tal espaço, as identidades são construídas e desconstruídas constantemente, desafiando as estruturas sociais e culturais que buscam mantê-las fixas e imutáveis. Ao navegar pelos espaços heterotópicos figurados nos quadrinhos, o protagonista embarca em uma jornada ao mesmo tempo prazerosa e desesperadora de autoconhecimento e transformação. Sua busca não é apenas por uma identidade fixa, mas por uma compreensão de si mesmo que aceite e celebre a multiplicidade e a fluidez. Essa jornada é marcada por conflitos internos e externos, como apontamos, refletindo a dificuldade de existirmos em um mundo que valoriza a rigidez e a conformidade.

As metáforas visuais criadas por Cruchaudet (2013) destacam como os corpos queertópicos desafiam e reconfiguram as normas sociais, revelando a multiplicidade de identidades que transcendem os binarismos de gênero estabelecidos. O estado de degeneração de Paul pode ser interpretado como uma crítica à imposição de normas rígidas e uma celebração da fluidez e da diversidade das experiências de gênero. Ao explorar essas representações visuais, através de símbolos e cores, observamos que os corpos queertópicos não são apenas núcleos de resistência, mas também de resignificação e transgressão, nos quais o gênero é continuamente negociado e reinterpretado, em relação aos espaços em que se encontra ou onde transita.

A metáfora visual do vermelho em *Degenerado*, associada frequentemente à paixão e à violência nos quadrinhos, simboliza a morte do corpo queertópico – a imagem de Louise completamente banhada com o sangue de Paul, logo após o assassinato/clímax (estrategicamente não exposto aos nossos olhos) realizado no espaço da casa, retoma o sentido da violência em vermelho, antes anunciado nas cenas de guerra – e a manutenção da heterossexualidade como uma norma dominante e passível de existência. Vence o *status quo*. Ao representar o corpo queer como vulnerável e suscetível à repressão, os quadrinhos expõem a luta social e psíquica enfrentada por identidades com potencial de desestabilizar as normatividades. O vermelho não apenas destaca a intensidade da dor e do sofrimento das personagens, mas também chama a atenção para repensarmos uma sociedade que hegemonicamente perpetua a ideia de que a heterossexualidade é uma vitória, enquanto o corpo queer é um fracasso e derrota, não digno de sobrevivência.

A história não pode ser reduzida à figuração da confusão de Paul. Talvez devamos antes apreendê-la como uma potencialização da complexidade da existência e da identidade humana, especialmente no tocante ao seu percurso performativo de gênero. Ela suscita o questionamento das nossas próprias concepções de gênero e o reconhecimento, para além do valor e da beleza da diversidade, da própria função de resistência e sobrevivência dos corpos em face a contextos históricos distópicos, como no caso do cenário devastador da guerra. Finalmente, a narrativa de Paul/Suzanne, conforme recriada pelo romance gráfico de Cruchaudet, desafia a noção de que as identidades devem ser estáticas e nos encoraja a abrir espaços para refletir sobre a transgressão e a flexibilidade como partes essenciais de nossa humanidade.

As metáforas visuais dos corpos queertópicos nos quadrinhos oferecem uma lente potente para entender como a identidade e a expressão de gênero são moldadas por e contra as expectativas normativas. Elas não apenas ilustram a complexidade das experiências de gênero, mas também subvertem as noções tradicionais, abrindo espaço para novas formas de reconhecimento e aceitação da diversidade.

Referências

BUTLER, J. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, J. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Tradução Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 8.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

COMÉDIE DE COLMAR. **Quand j'étais petite je voterai**. Disponível em: <https://comedie-colmar.com/>. Acesso em: 2 ago. 2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras**. Tradução Vera da Costa e Silva. Coordenação de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

CRUCHAUDET, C. **Degenerado**. Tradução Renata Silveira. São Paulo: Nemo, 2020.

CRUCHAUDET, C. **Mauvais genre**. Paris: Delcourt, 2013.

CUNHA, Eduardo Leal. **O que aprender com as transidentidades: psicanálise, gênero e política**. Porto Alegre: Criação Humana, 2021.

DE BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. V. I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

FOUCAULT, M. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard, 1966.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico e as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. [tradução Salma Tannus Muchail]. Tradução Tannus Muchaide. Edição bilingue. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FERNANDES, C. **Um percurso pelas configurações do corpo de personagens travestis em narrativas brasileiras do século xx: 1960-1980**. Tese (Doutorado) – UFPB-CCHLA. João Pessoa, 2016.

JONES, Colin. **Paris: biografia de uma cidade**. Tradução José Carlos Volcato e Henrique Guerra. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

GUIMARÃES, L. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Editora Annablume, 2000.

HELUIN, Anaïs. Suzanne, la vie étrange de Paul Grappe. Theatre Critique. **La Terrasse**. 23, Avril, 2018. Disponível em: <https://www.journal-laterrasse.fr/suzanne-la-vie-etrange-de-paul-grappe/> Acesso em: 2 ago. 2024

MCCLLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução Érico Assis. São Paulo: MBooks, 2005.

Exposição *Inclassificáveis*: ensaio sobre a visualidade dos corpos utópicos

Ermans Quintela Carvalho
Pedro Pereira de Lucena Neto

Este capítulo se propõe a dialogar com percepções utópicas, em especial na proposta de utopia blochiana, por meio da análise visual dos corpos presentes em algumas obras da exposição *Inclassificáveis*, concebida pelos artistas Pedro Lucena, Ermans Carvalho e Wado, no ano de 2022, na cidade de Maceió-AL. A exposição foi composta por 23 obras, entre pinturas e desenhos, que exploravam as poéticas da visualidade presentes nos corpos representados e na linguagem visual escolhida. A colaboração conjunta dos artistas na criação das obras foi capaz de transcender as limitações de um único pensamento ou origem de produção artística, de maneira a ampliar as possibilidades de existência dos seres retratados.

A canção “Inclassificáveis” composta por Arnaldo Antunes, cujo nome é o mesmo da exposição referida, foi

uma das principais inspirações para a poética visual nas obras apresentadas, em especial pela multiplicidade de povos e corpos intercambiados. A exposição, por sua vez, ultrapassa a simples representação humana ao apresentar seres de natureza polimórfica e diversa, em especial as imaginárias. São diversos os corpos retratados, de modo a nos aproximar do universo imaginário que inclui seres mitológicos, seres fantásticos, orixás, seres extraterrestres, zoomórficos, robóticos, seres com características humanóides e outros.

Uma vez que se reconhece a recente atenção direcionada às utopias da cultura sob a perspectiva da visualidade (Matias *et al.*, 2023), propõe-se, de maneira exordial, estabelecer uma associação entre as obras presentes na exposição *Inclassificáveis*, as quais incorporam elementos visuais como natureza estruturante dessas construções imagéticas, e os impulsos e os efeitos dos modos utópicos, de modo a perceber o diálogo entre eles. Na referida exposição, foram reunidas obras não associadas aos signos verbais em sua concepção visual; entretanto, é relevante ressaltar que é possível, em uma poética visual, interagir também com signos verbais como por exemplo, em quadrinhos e narrativas fílmicas (Matias *et al.*, 2023).

Assim como foi proposto em 2022, apresentamos a seguir o texto de apresentação da exposição, escrito por Adriano Nascimento Silva, o qual nos possibilita adentrar no imaginário inclassificável e perceber o embrião utópico proposto na confluência das obras:

Inclassificáveis expõe parte não classificável da criação de artistas igualmente impermeáveis aos rótulos. Entre a música, o desenho e a pintura, transitam bailando os nossos autores, nesta exposição que convida os sentidos a fruir caminhos não delimitados e cheios de

nós. Personagens habitantes de múltiplos espaços – água, céu, terra – juntos, falam: não tem deus, tem deuses; não há sol, há sóis. E também não tem arte, tem artes. Somos inclassificáveis, mas não somos homogeneizáveis. Somos inclassificáveis porque incapazes de apagar os tons e as linhas que contornam e demarcam as fronteiras entre os mundos que confluem, conversam e disputam, criando-nos. Ontem, hoje e amanhã, as telas desenhavam essa colcha de retalhos primorosa e firme que faz de nós uma outra forma de humanidade: multicolor, multifalante, um todo, de partes sobressalentes. As variadas técnicas e cores da exposição refletem o seu multiverso. Um conjunto? Uma coleção? Um recado? Depende dos olhos que nos olham. Não tem um, tem dois. Algo como o recado de Darcy Ribeiro parece inegável: “é tempo de limpar os olhos ao mundo, para ensinar-lhe que nos veja tal como somos sem nos escondermos por trás de estereótipos”. De olhos limpos, nos permitimos uma única classificação para *Inclassificáveis*: temos aqui o encontro potente das facetas geniais de uma nova geração de artistas alagoanos (Silva, 2022).

Permeia, no discurso de apresentação, a compreensão da multiplicidade dos corpos nas obras, bem como dos espaços e tempos retratados. No trecho final da apresentação, destacamos a relevância do ponto de vista, “dos olhos que nos olham”, da percepção da imagem exposta. Além do universo concebido pelos artistas ao pintar as obras, a visão daqueles/as que as apreciam provém de suas experiências e vivências.

Nesse contexto, ao considerarmos as obras como objetos que são apreciados pelas pessoas, Merleau-Ponty destaca

que “nossa percepção chega a objetos, e o objeto, uma vez constituído, aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter” (1999, p. 103). Acrescenta ainda que “ver é entrar em um universo de seres que se mostram [...]. Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele” (1999, p. 105).

A partir desse entendimento, verifica-se que a recepção retiniana na fisiologia ocular não é suficiente para elucidar a intrincada complexidade presente na percepção visual. Evidencia-se uma relação intercorpórea entre quem vê e quem/o que é visto, entre dois corpos, que não se encerram em si e se abrem ao outro. Surge, assim, uma reescritura potencial do mundo, uma vez que a realidade e as experiências do outro interferem diretamente e esse “olhar jamais será inofensivo, pois ele está inscrito num grande mosaico de outros olhares” (Assis, 2021, p. 128). Destaca-se ainda que apenas se revelará uma fração do outro, e que não nos conhecemos na inteireza.

Ainda nessa perspectiva, é possível reconhecer a dupla “criação” em qualquer manifestação artística ao se conceber essa relação dual em sua constituição, que prossegue sempre de maneira interacional a cada novo indivíduo que a contempla. Nesse contexto relacional,

a imaginação criadora em arte oferece uma imagem duplamente emancipada e duplamente utópica, graças à criação do artista e à recriação do receptor [...] que reativa o processo imaginário interpretando uma outra utopia, uma outra viagem (Soulanges, 2019, p. 13).

Vale ressaltar que essa imaginação criadora não se restringe a apenas duas pessoas, permitindo uma possibilidade de interações infinitas.

Urge destacar ainda que nas imagens contidas em pinturas figurativas, mesmo nas hiperrealistas, não temos ali a presença física real da pessoa, corpo ou objeto, mas sim uma representação do que se pretende retratar. Tal como evidenciado pelo artista belga surrealista René Magritte, em sua icônica tela *A Traição das Imagens*, ao retratar um cachimbo acompanhado da frase: Isto não é um cachimbo¹⁰. A crítica direta proposta na tela de Magritte, aparentemente paradoxal, revela de maneira visual e também associada a signos verbais, aquilo que não está presente na imagem em si, mas apenas representa.

Figura 1 – Três obras da exposição.



Fonte: Acervo dos autores, 2022.

De antemão, reconhecemos a manifestação visual presente nas pinturas, nas artes criadas e cocriadas pelos artistas na exposição, as quais estão associadas ao universo imaginário dos seres que transcendem o humano, que não se bastam na corporeidade humana.

¹⁰ No original: “Ceci n’est pas une pipe”.

Tais seres primeiro existiram na mente dos artistas e, posteriormente, foram materializados no papel, de maneira a possibilitar que se tornassem visíveis para os outros. Ao questionamento sobre a localização dos seres imaginados pelos artistas, Soulanges afirma: “Em lugar nenhum. A imagem está, portanto, sempre de imediato, desde o princípio, radicalmente ligada à utopia. A imagem é utópica” (2019, p. 12).

É nesse local que a imagem se encontra, na etimologia da palavra utopia, no não-lugar, no desprendimento da realidade, na ausência e presença simultâneas. Com a concepção do termo utopia por Thomas More (2004) como crítica ao mundo vivenciado, a reflexão se expande para outros espaços e imaginações, e suas relações com o espaço, corpo e tempo, que resultam em novas dimensões visuais dessa acepção.

Ao reconhecer a utopia como constituição da própria imagem, adentraremos nas reflexões acerca dos corpos representados nas pinturas da exposição como expressão imagética dos anseios utópicos. Tomamos como base, especialmente, o pensamento utópico de Ernst Bloch, na obra *O princípio da esperança*¹¹ (2005), no que tange aos sonhos diurnos e seus desdobramentos relacionados à corporalidade utópica.

Inicialmente, é relevante refletir acerca da concepção de corpo utópico, introduzida por Michel Foucault, e a sua relação com o presente capítulo. Parte-se do pressuposto de que o corpo utópico reside neste espaço fora do corpo natural e visa reconhecer que “a utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo sem corpo [...], um corpo incorporeal” (Foucault, 2013, p. 08). No entanto, a reflexão se aprofunda ao considerar que a utopia está presente em nosso próprio corpo e que é a partir dele que emerge o imaginário utópico:

Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo [...]. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos.

Dessa forma, os corpos físicos dos três artistas, por si só, já contemplariam o princípio de qualquer utopia, mesmo antes de concretizarem fisicamente as pinturas, uma vez que seus corpos irradiariam todos os lugares reais ou utópicos possíveis imaginados. As corporalidades representadas na exposição lançariam-se em uma outra perspectiva, em um domínio distinto, também utópico, como veremos a seguir.

Ao explorar as representações corporais retratadas nas composições artísticas dos referidos artistas, é possível adentrar na concepção dos sonhos diurnos de Bloch (2005), que são conhecidos também como sonhos despertos. Diferente dos sonhos noturnos, já familiares no cotidiano e frequentemente associados às teorias da psicanálise,

o sonho diurno [...] desenha no ar repetíveis vultos de livre escolha, e pode se entusiasmar e delirar, mas também ponderar e planejar, além disso persegue ideias políticas, artísticas, científicas (Bloch, 2005, p. 88).

No âmbito da concepção de corpo e utopia, Foucault e Bloch, apesar de partirem de premissas distintas, reconhecem que a existência do corpo em toda a sua complexidade é fundamental para a nossa capacidade de sonhar. É o funcionamento do corpo humano, em sua inteireza, que nos permite sonhar e, de fato, viabiliza a capacidade de inventar, planejar, projetar e realizar todos os outros processos criativos do pensamento.

Figura 2 – Outras três obras da exposição.



Fonte: Acervo dos autores, 2022.

É no sonho diurno que se encontra a livre escolha das figuras imagéticas, em que o pensamento antecipa a imagem e traz uma forma não reducionista, distinta de um devaneio trivial ou efêmero, sem se instalar no inconsciente. “Sonhamos porque o presente é vago e quebradiço [...], mas, por meio de um movimento que conecte as três temporalidades, podemos entrever o surgimento de um mundo melhor” (Assis; Cavalcanti, 2019, p. 115). No âmbito das artes visuais, trata-se do plano de antever, de modelar mentalmente e projetar para frente, para que consiga, *a posteriori*, concretizar esse intento, seja de forma física/analógica ou digital/virtual. Nesse sentido:

Assim, no campo das ideias artísticas, [...] o sonho diurno brota como (re)elaboração, apresentando-se em seu caráter potencialmente concreto na linguagem, e manifesto também na compreensão do corpo. Este, por sua vez, enquanto sonha, guarda um sentido em aberto que excede os limites do gênero. Em outras palavras, o corpo sonhado diurnamente suscita uma futuridade que é utópica (Assis, 2021, p. 70).

Ao considerar a relação entre o sonho diurno e a corporalidade imaginada, sugere-se uma forma alternativa de existência, uma vez que esses sonhos não são simples coincidências aleatórias. Em vez disso, estão robustamente impulsionados por intenções e desejos e, em outras palavras, os sonhos diurnos não respondem apenas às aspirações atuais e em curso, pois podem mencionar uma gama de novos discursos e expressões artísticas e culturais. Nesse sentido, também atuam como fomentadores de transformações mais abrangentes capazes de incitar uma consciência utópica revolucionária e renovadora.

Em relação à criação de algumas obras da exposição *Inclassificáveis*, a concepção delas mentalmente ocorreu em duas ou mais etapas, haja vista que o início da execução física de algumas pinturas foi elaborado por um dos artistas e, somente posteriormente, um segundo artista continuou a mesma pintura, de forma autônoma, com sua própria poética e premissas imaginadas, a partir do que foi apresentado pelo artista anterior. É nesse processo colaborativo que a obra final se enriquece e desafia a noção recorrente de autoria singular por trazer uma mescla orgânica em um diálogo visual sinérgico.

Figura 3 – Mais três obras da exposição.



Fonte: Acervo dos autores, 2022.

Ao apreciar nove das vinte e três obras advindas da exposição e apresentadas nas três figuras dispostas no presente capítulo, torna-se evidente o polimorfismo imagético dos seres criados pelos artistas, de maneira a não estabelecer uma relação direta entre a corporalidade de todas as imagens e demonstrar a razão de ser do título da exposição, bem como de seu texto de apresentação. Ao visualizarmos as obras, é natural tentarmos categorizar as imagens; contudo, nos deparamos com aspectos que destoam entre as imagens, o que dificultará uma classificação dos inclassificáveis.

Algumas representações são percebidas de forma mais aproximada das características físicas humanas, enquanto outras se aproximam em apenas alguns pontos e se distanciam em outros. Há ainda aquelas que se afastam totalmente das características humanas. A título de exemplo de uma tentativa de categorização, podemos considerar um critério específico, como a base que sustenta esses seres retratados, que, em algumas representações, encontramos pés, em outras, as patas,

caudas e garras, embora também esbarrem em outros elementos que não necessariamente confirmariam a sustentação desses seres, como a presença de asas, a capacidade de flutuação por intermédio de magia ou outros elementos visuais inseridos.

A título de exemplo, a obra à esquerda (na figura 1) traz a representação do ser mitológico conhecido como sereia (ou quem sabe poderíamos chamá-lo de tritão?). Essa criatura povoava o nosso imaginário desde a tenra idade, mas a percepção de cada pessoa ao visualizá-la está intrinsecamente associada às suas recordações e experiências pessoais ao longo da vida. A fonte dessa referência pode advir da mitologia, seja como seres malignos ou amigáveis, talvez como sereias da mitologia grega na *Odisseia*, ou a Ipujiara entre os tupis, a deusa síria Atargatis, a Ningyo japonesa, a Melusina francesa, a Mami Wata africana, a ninfa eslava Rusalka, a Kianda angolana, ou ainda conhecida por nomes como Iara, Mãe D'água, Iemanjá, entre tantas outras presentes em diferentes regiões e países. Essas referências também podem ser provenientes de diversas fontes visuais como ilustrações, histórias em quadrinhos, pinturas, séries e filmes, por exemplo.

Interessante também relatar que a representação visual de um ser mitológico pode ser apresentada de mais de uma forma possível. No caso da mitologia grega, para além das sereias, as sirenas também eram seres que, por meio de sua voz e suas melodias, seduziam e atraíam os navegantes para a morte. Contudo, anatomicamente, não possuíam um corpo com metade de cauda de peixe, como muitas vezes são retratadas, mas seriam compostas por metade mulher e a outra metade com garras e asas, resultando em uma aparência imagética mais próxima à obra central na figura 3.

Ao conceber a representação imagética na arte da sereia, os artistas partiram de seus imaginários para tor-

nar possível e concretizar a obra, enquanto o receptor ou receptora, ao apreciá-la, recria novamente essa imagem de forma emancipada e utópica (Soulanges, 2019), em razão de reativar esse processo imaginativo e interpretar uma outra utopia. Assim sendo, “é a diversidade de concepções de vida e de mundo que leva à existência de várias significações do corpo” (Albuquerque; Austrilino; Brandão, 2005, p. 18). Esse processo ingressa no sonhar desperto e não se limita apenas a dois sujeitos, pois continua em sua construção, reconstrução e transformação.

Outra relação visual e imagética explorada pelos artistas em algumas artes da exposição, como exemplo na obra à esquerda da figura 1 e na obra à direita da figura 2, são as características estéticas da frontalidade presentes nas pinturas egípcias. Esta técnica consiste em retratar os seres com o peito e os ombros voltados para frente, enquanto os membros inferiores e a cabeça são representados de lado. Além disso, a zoomorfização também é uma característica muito comum nesses tipos de pinturas. Nas obras mencionadas anteriormente, identificamos a inserção de novos elementos na estética proposta, como exemplo a referência ao animal calango, catenga ou lagartixa, que aproxima do imaginário brasileiro, em especial do nordeste do país, de maneira a materializar a realização utópica da imagem sonhada.

Ao prosseguir com a visualização de anatomias não categorizáveis de certos corpos representados, como, por exemplo, a obra à direita – na figura 1 –, é demandado aos apreciadores e apreciadoras um desvencilhamento do *status quo* das características humanas e de gênero. Essas representações simbolizam a transcendência das limitações, bem como uma abertura para a imaginação de outras e novas possibilidades de existência, em formas híbridas, de modos de vida distintos, de

novas relações com o espaço-tempo, de modo a apontar possibilidades de corporalidades outras imaginadas, no âmbito das artes visuais, que se afastam da normatividade e sugerem outros futuros, de maneira a se aproximar dos corpos sonhados diurnamente e propostos na filosofia utópica de Bloch.

A alegoria do monstro estaria presente nessa análise de desprendimento dos corpos esperados, uma vez que etimologicamente estaria associada ao verbo em latim que significa mostrar, apontar e chamar atenção (Sacconi, 2010). Esse monstro presente na pintura desafiaria as codificações do senso comum, de forma a revelar o que está oculto, e reformularia as estruturas sociais historicamente estabelecidas, as quais se baseiam em hierarquias, estereótipos e conformações vivenciadas (Martins, 2019).

Esse monstro alegórico adentraria como um recurso discursivo de resistência ao abordar um corpo não convencional, um outro não adequado, no que diz respeito à morfologia dos corpos e também de outras vertentes decorrentes dele, representando este elemento de transgressão que é símbolo da imprevisibilidade e que subverte os paradigmas (Assis, 2021). Essa representação foi fisicamente concretizada pelos artistas nas obras apresentadas na exposição.

Já no que concerne às obras dos seres anatomicamente próximos de uma representação imagética dos seres humanos, como na obra central da figura 2 e nas obras à esquerda e à direita da figura 3, é imperativo atentar para os elementos visuais selecionados pelos artistas em suas composições. Por meio de uma percepção mais acurada, identificam-se elementos que remetem aos orixás, como o eruexim, o abebé e o ofá, presentes nas imagens, embora representados por personagens e seres de diferentes origens e etnias, como aqueles associados aos povos indígenas brasileiros. Nesse contexto, mais uma vez

verifica-se o traço de uma criação imagética inclassificável que permeia todas as obras da exposição.

As artes visuais, neste cenário, revelam-se como instrumentos robustos para a construção de utopias concretas, nas quais a imaginação e a cocriação desempenham papéis essenciais nesse processo de transformação. Ao reconhecermos essa potência positiva desejada nos sonhos diurnos, reconhecemos também a esperança de mudança, pois “apontar metaforicamente as corporalidades alternativas imaginadas no contexto da arte [...] sugerem mapeamentos identitários numa futuridade possível mais justa” (Assis, 2021, p. 34).

Nesse sentido, a exposição *Inclassificáveis* utiliza na pintura desses seres polimórficos a exploração de novas possibilidades, de diferentes formas de interação, e possibilita catalisar mudanças materializáveis por meio da arte e promover a criação de sonhos que possam ser visualizados e buscados ativamente para um futuro mais diverso, com novos modos de conhecimento, e construído pela crescente interação de um número cada vez maior de pessoas.

Referências

ALBUQUERQUE, Maria de Fátima de; AUSTRILINO, Lenilda; BRANDÃO, Izabel. Corpo, arte e ensino de ciências – visões interdisciplinares. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). **O corpo em revista: olhares interdisciplinares**. pp. 17-38. Maceió: EDUFAL, 2005.

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

ASSIS, Fabiana Gomes de; CAVALCANTI, Ildney. Transposições do sonhar: utopia e ficcionalização dos corpos e dos espaços em **The stone gods**, de Jeanette Winterson. In: DEPLAGNE, Luciana

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

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança** – volume 1. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

MARTINS, Ana Claudia Aymoré Martins. Na pele de Astérion: a transgressão do corpo no conto “Dívida”, de Abilio Godoy. *In*: DEPLAGNE, Luciana Calado; CAVALCANTI, Ildney (Org.) **Utopias sonhadas/distopias anunciadas**: feminismo, gênero e cultura *queer* na literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2019.

MATIAS, Marcus Vinicius *et. al.* (Orgs.). **Utopismos à vista** – poéticas da visualidade. Campinas: Pontes Editores, 2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia de percepção**. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORE, Thomas. **Utopia**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

SACCONI, Luiz Antonio. **Grande dicionário Sacconi da língua portuguesa**. Comentado, crítico e enciclopédico. São Paulo: Nova Geração, 2010.

SILVA, Adriano Nascimento. **Exposição Inclassificáveis** – Texto de apresentação. Maceió, 2022.

SOULANGES, François. A imagem é sempre utopia. *In*: **VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UnB**, V. 18, n°2/julho-dezembro de 2019, Brasília.

Naturezas redivivas: uma utopia da suavidade em *La résurrection des natures mortes/Living still life* (2012), de Bertrand Mandico

Ana Claudia Aymoré Martins

Em uma coletânea de quatro ensaios publicados, originalmente, no início da década de 1990, o historiador da arte Norman Bryson dedica-se à análise de um gênero pictórico um tanto subestimado, aquele da chamada *natureza-morta*: simultaneamente gênero visto, quando comparado com outros, como familiar (pois quase todos nós sabemos como uma natureza-morta deve se parecer) e posto, mesmo pelos próprios especialistas das artes visuais, como menor (porque, ao contrário da arte da *grande manière*, trata de temas e representações cotidianas e da vida doméstica), seu interesse estaria circunscrito às condições materiais de sua origem moderna, na Europa do século XVII. Assim, as frutas, flores, vasos, taças, louças, terrinas, talheres, legumes, folhagens, bebidas e caças dispostas em composições mais ou menos deliberadas, pintadas na maior parte das vezes com grande riqueza de detalhes

e texturas, e diante de um fundo neutro, seriam uma resposta às transformações de gosto e das mentalidades no âmbito da ascensão do capitalismo, em nome do qual as naturezas-mortas ofereciam seus seres e objetos inanimados – bem como o próprio objeto artístico – como produtos de consumo nas residências burguesas, apontando para uma sociabilidade que, fundada na *acumulação* de capital, se expressava na *fartura* da mesa posta.

Embora essa leitura histórico-social do gênero pictórico, que o associa diretamente à perspectiva antiutópica da abundância individualista¹², não escape à análise de Bryson (2018), em dois dos outros ensaios do volume essa codificação da realidade empírica, através dos artefatos domésticos e dos atos cotidianos de comer e beber, dialoga com domínios mais abrangentes da cultura eurocêntrica, patriarcal, classista, colonialista, predatória e antropocêntrica da modernidade, e não raro em rota de colisão, iluminando as possibilidades utópico-críticas do gênero. Para tanto, o pesquisador escocês serve-se do conceito de *ropografia* (etimologicamente, “desenho de objetos pequenos, triviais”) como oposição à megalografia imperante na história da arte no Ocidente, a qual toma como objetos preferenciais temas e personagens “grandiosos”, do âmbito do sagrado, do mítico, do heroico, do singular e do acontecimental:

Ropografia [...] é a representação daquelas coisas sem importância, a modesta base material da vida, a qual o “importante” constantemente despreza [...]. A nature-

¹² As naturezas-mortas da era de ouro holandesa ao período vitoriano, a que nos referimos neste momento, como parte da constituição da sociedade burguesa no ocidente, raramente representam a abundância comunitária, mas a mesa de refeições de um interior doméstico. Portanto, seriam, sob a lente dessa leitura mais diretamente historiográfica, o oposto da Cocanha medieval, utopia da fartura generalizada, e mesmo da Utopia moreana, no que se refere à comunhão dos viveres.

za-morta assume o cuidado daquilo que é atropelado pelo “importante”, atendendo a um mundo ignorado pelo impulso humano de criar grandezas (Bryson, 2018, p. 61, tradução minha).

Num primeiro movimento, a topografia na natureza-morta pressupõe a supressão da forma humana; de fato, como Bryson (2018, p. 60, tradução minha), poderíamos definir o gênero como aquele “no qual a figura humana é deliberadamente evitada”. Por sua vez, tal característica desdobra-se da literal ausência física à ausência do humano como juízo de valor inquestionável, pondo em xeque, em última análise, o antropocentrismo:

A natureza-morta é alheia às ideias de conquista, grandeza ou singularidade. O sujeito humano que ela propõe e assume é anônimo e criatural, dissociado do esplendor e da singularidade. Todo mundo precisa comer, mesmo os poderosos; há, aqui, um nivelamento da humanidade, um comedimento diante de um fato irredutível da vida – a fome (Bryson, 2018, p. 61, tradução minha).

A fome, representação última da natureza-morta, focaliza, desde o bojo do humanismo renascentista (portanto, desde a aurora da modernidade eurocêntrica que inaugura o Antropoceno), o *animal humano*. Não é por acaso que, diante da crise desta mesma modernidade, a qualidade de *companheiras* – em sua origem etimológica *cum panis*, estreitamente atada à comensalidade, é, no pensamento de Donna Haraway (2022, p. 28), tão essencial para se compreender um necessário entrelaçamento interespécies na contemporaneidade como *espécies*

companheiras, e sob uma perspectiva anticapitalista, decolonial, antirracista: para a filósofa estadunidense, o

laço discursivo entre o colonizado, o escravizado, o não cidadão e o animal – todos reduzidos a um tipo, todos Outros do homem racional, todos essenciais à sua iluminada constituição – está no coração do racismo e floresce, letalmente, nas entranhas do humanismo” (Haraway, 2022, p. 29).

Nesse sentido, ao dirigir o olhar do observador para baixo, afastando-o da escala grandiloquente da razão para a da trivialidade dos imperativos fisiológicos como a fome e a sede, a natureza-morta assume, ao fim e ao cabo, o questionamento crítico da outridade, enquanto promove a *companhia* entre humano e não-humano, a qual o próprio princípio de composição visual do gênero, como arranjo de alimentos, flores e utensílios variados em nexos perfeitamente ajustados e interdependentes, espelha.

Ademais, não escapa a Haraway (2022, p. 29, grifos da autora) a observação de que esse necessário devir-com(-*panis*) é, também, feminista:

Tecida dentro desse laço em todas as categorias está a suposta responsabilidade autodefinidora “da mulher” em relação à “espécie”, pois essa fêmea singular e tipológica é reduzida à sua função reprodutiva. Fecunda, ela jaz fora do território iluminado do homem, mesmo que seja seu condúite [...]. *Espécie* fede a raça e sexo; quando e onde as espécies se encontrarem, essa herança deverá ser desatada, sendo então necessário atar melhores laços de espécies companheiras no interior das diferenças e através destas.

Não por acaso, na análise de Bryson, o segundo movimento da natureza-morta como ropografia é aquele que, com uma ambivalência análoga à recepção do próprio gênero pela academia – que admite a natureza-morta como arte mas a põe *no patamar inferior* dos gêneros da pintura –, o enquadra (literal e simbolicamente) como um espaço por excelência “feminino”. Ao analisar a tela de Velázquez conhecida como *A criada negra e a ceia de Emaús* (1618), a qual transita entre os gêneros da história sagrada, da pintura de gênero e da natureza-morta, o historiador da arte isola e contrapõe os diferentes planos nos quais se estruturam os procedimentos estético-semióticos (figura 1).

Figura 1 – *A criada negra e a ceia de Emaús* (1618), de Diego Velázquez



Fonte: Bryson, 2018, p. 155

A composição da obra de Velázquez se dá através de imagens dispostas paralelamente à boca de cena, com uma natureza-morta em primeiro plano, um plano intermediário identificável como pintura de gênero, no qual pode-se ver a criada negra do título às voltas com os utensílios domésticos, e um plano formado pela parede de fundo, a qual ostenta o assunto proveniente das escrituras sagradas, o momento em que o Cristo ressuscitado revela-se a seus discípulos em Emaús. Embora essa

sequência de planos configure, como em outras criações do pintor espanhol (*As meninas* ou *As fiandeiras*, por exemplo), uma espécie de *myse en abyme*, pelo emprego do quadro-dentro-do-quadro, diferentemente das demais – onde as relações ocorrem por espelhamento, por similitude – há, em *A criada negra*, uma associação entre os dois primeiros planos, por um lado, e uma *disjunção* destes com o terceiro, por outro¹³: a mulher racializada, com um olhar despido de emoção e uma postura cansada, lida com a labuta e os embaraços miúdos do cotidiano – a caçarola à boca de cena que capta sua atenção parece, inclusive, estar em um precaríssimo equilíbrio –, totalmente alheia ao milagre às suas costas. Para Bryson, esta

é uma imagem de existência criatural inteiramente excluída da grandeza e da história: o motivo da natureza-morta, aqui, conecta-se aos negligenciados por excelência, uma mulher, serviçal, negra, e sua vida entre *rhyparos*, sobras (Bryson, 2018, p. 155, tradução minha).

O exemplo de Velásquez multiplica-se em tantos outros quadros do gênero: quando porventura encontramos a presença humana numa natureza-morta do cânone ocidental, essa presença é quase que inevitavelmente feminina, e remete a atributos de *domesticidade*, *rotina* e *intimismo*. Além disso, considerando-se o lugar modesto em que a pintura de naturezas-mortas foi colocada pelas academias europeias, não é de se estranhar que este fosse, também, um espaço reservado às raras mulheres que se aventuravam a pintar profissionalmente, como Fede Galizia (1578-1630), Louise Moillon (1609-1696) e Anne Vallayer-Cos-

¹³ O ensaísta nos mostra como Velásquez acentua esse duplo efeito de associação/disjunção através do uso de diferentes técnicas de pintura: uma mais sólida, tangível e detalhista para os dois primeiros planos, e uma mais suave, esfumada e incorpórea para a cena de Emaús.

ter (1744-1818) na França; Judith Leister (1610-1696), Rachel Ruysch (1664-1750) e Margareta Haverman (1693-1765) na Holanda; Josefa de Óbidos (1630-1684) em Portugal; ou Barbara Regina Dietzsch (1706-1783) na Alemanha. Chegou-se a acreditar, inclusive, que não seria sequer um gênero apropriado para artistas homens pois, considerando-se a crescente assimetria entre os sexos, ao longo da formação da sociedade burguesa, no que se referia aos trabalhos domésticos, a abordagem masculina sobre estes objetos pictóricos particulares ocorreria, necessariamente, numa perspectiva de *exterioridade*. Havia mesmo quem defendesse, como o retratista neoclássico *sir* Joshua Reynolds – a propósito, o primeiro presidente da Academia Real Inglesa –, que a natureza-morta requeria habilidades meramente mecânicas e tinha efeitos puramente ornamentais, e que, em última análise, poderia enevoar as “mais altas pretensões” e as “mais nobres faculdades” masculinas (*apud* Bryson, 2018, p. 175, traduções minhas). O discurso de Reynolds, que evidentemente não só buscava estabelecer o ponto de corte da *grande manière* mas também desencorajar possíveis candidatas à Academia, se sustenta sobre um argumento que conduz à exaltação da megalografia: a “grande arte” expressaria uma ideia mais ampla e abstrata, encontrando sua realização em formas totalizantes; enquanto isso, o gênero “feminino” da pintura das coisas miúdas, mortas, estáticas estaria enredado tanto ao *detalhe* (em detrimento do todo) quanto ao *sensorial* (em detrimento do mental). A atitude ambivalente dos homens que dominaram, historicamente, a crítica e a história da arte no ocidente moderno no que se refere à associação entre a natureza-morta e o feminino conduzia, como em outras atitudes e mentalidades coletivas diante das mulheres, ao que Freud (2010, p. 328-376) denominou de *Unheimlich*, ou seja, a algo simultaneamente belo e indesejável, corriqueiro e misterioso, atraente e atemorizante: a própria denominação do gênero como oxímoro – seja o

de natureza-morta que se estabeleceu nas línguas latinas ou o de vida imóvel que deriva do holandês *stilleven* – expressa bem as ambiguidades que assombram a história de sua recepção, e o consequente desconforto, sob o paradigma da razão iluminista, diante de sua estranha familiaridade.

Os polos contrários que integram “natureza-morta” e “vida imóvel” estão presentes no filme de curta metragem de 2012, roteirizado e dirigido pelo inventivo Bertrand Mandico (que seria reconhecido internacionalmente, alguns anos mais tarde, por *The Wild Boys*, seu primeiro longa, uma impactante distopia surrealista *queer*): a produção franco-belga antecipa, desde o título bilíngue *La résurrection des natures mortes/Living Still Life*, as ambivalentes formas de recepção do gênero pictórico e, mais ainda, suas conexões com o par vida/morte como condição *natural*, e também com a *ressurreição* ou a *revivescência* como modo utópico-crítico.

O curta, que é quase que totalmente mudo, inicia-se com um breve monólogo em *off* – o qual será repetido na cena final –, enquanto um rosto feminino, que paradoxalmente expressa delicadeza e aflição¹⁴, nos encara sob uma luz vermelha (figura 2):

Um dia, uma mulher.
Eu gostaria que fosse uma mulher.
Não muito jovem, nem muito velha.
Nem muito bonita, nem muito feia.
Uma mulher pálida, com longos braços macios, e articulações delicadas, e um fino cabelo claro.
Ela arruma os cabelos, olhos semicerrados, como se fosse normal.
Ela puxa o cabelo lentamente, concentrando-se. E então, sorri.

¹⁴ A ambivalência das expressões e gestos da personagem, transitando entre o suave e o febril, que se consolida na estupenda atuação da atriz romena Elina Löwenson, será tratada mais detidamente ao final deste ensaio.

Gostaria de ser capaz de fazer o sorriso dela. Gentilmente, quase nada, vê-lo de novo, pela última vez (*La résurrection*, 2012).

Figura 2 – Cena de abertura



Fonte: *La résurrection*, 2012.

Duas chaves significativas giram nas fechaduras das portas de entrada do filme de Mandico. A primeira delas é a da própria *visualidade* da criação artística da natureza-morta, que tem o gênero de pintura como ponto de partida e o próprio filme, na forma de metanarrativa, como atualização. A mulher mencionada por essa outra que se apresenta a nós em *close* é descrita em seus aspectos visuais, *feita, traçada*, como arte pictórica, e *animada*, como arte cinematográfica. E, em segundo lugar, essa visualidade é *antecipatória* e está estreitamente vinculada à esfera dos *desejos*: o desejo de ser, aquele ser anunciado, uma mulher; o desejo de “ser capaz de fazer o sorriso dela”. Portanto, uma *utopia da visualidade*, que abraça a antevisão utópica como *potência da suavidade* (Dufourmantelle, 2022): diante de um mundo

doente, marcado pelo sofrimento e pela violência, traçar, “gentilmente, quase nada”, o contorno de um sorriso.

Ademais, a suavidade, assim como a pintura das naturezas-mortas, requer um olhar que se volte ao ínfimo e ao negligenciado:

A suavidade está abaixo, enrodilhada. Sob cada coisa olhada, na linha logo abaixo, ela está ali, sob cada coisa tocada, cada palavra pronunciada, cada gesto começado, como a linha melódica que acompanha uma linha cantada (Dufourmantelle, 2022, p. 56).

Figura 3 – Paisagem invernal



Fonte: *La résurrection*, 2012.

A atividade que caracteriza a personagem a nós apresentada no monólogo inicial consiste, antes de tudo, em olhar para baixo, para a “sua vida de enrodilhada” a seus pés. Numa paisagem invernal, que acentua sua própria solidão (figura 3), ela coleta animais mortos e, através de sequências fotográficas e animações em *stop motion*, recria uma segunda vida para cada um deles: a lebre, o cão, o

cavalo. O gesto essencial da mulher, que atravessa todo o filme e sua relação com todas as criaturas, é aquele que Dufourmantelle (2022, p. 56) identifica como sendo, por excelência, o da suavidade – a carícia (figura 4). Então, a cada etapa, a esse gesto primordial de um labor artístico de recriação que é simultaneamente estético e ético – porque nunca simplesmente mecânico, nunca delimitado pelo interesse científico ou pelo aparato técnico, como aquele representado, na literatura, pelo herdeiro egocêntrico do Iluminismo que é Victor Frankenstein –, é incorporado um outro, o que resulta na artesanaria do que poderíamos chamar, mais apropriadamente, de *naturezas redivivas*. As naturezas redivivas seriam, em *Living Still Life*, criações *intrincadas*, as quais, usando o modelo convencional das naturezas-mortas mas também subvertendo-o, são capazes de, como proposto por Donna Haraway em *Ficar com o problema* (2023, p. 49), reconfigurar a perspectiva antropocêntrica ou de excepcionalidade humana na história.

Figura 4 – A carícia como gesto de suavidade



Fonte: *La résurrection*, 2012.

A primeira natureza rediviva é a da lebre morta (*le lièvre mort*). Sendo a presa por excelência, a lebre foi, bem como outros animais de caça e pesca, comumente retratada em naturezas-mortas ao longo da história da arte ocidental. A presença sistemática do corpo inerte desse animal aponta, é claro, para sua *fragilidade*, seu lugar de vulnerabilidade no mundo, mas também para a temática do *martírio*, estando a lebre muitas vezes imbricada à alegoria sacrificial do cordeiro (figura 5). Simbolicamente, é um signo lunar e feminino, um emblema da natureza fecunda e do ciclo contínuo vida-morte: “[...] lebres e coelhos estão ligados à velha divindade Terra-Mãe, ao simbolismo das águas fecundantes e regeneradoras, ao da vegetação, ao da *renovação perpétua da vida* sob todas as suas formas [...], onde a vida se refaz através da morte” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 540, grifos dos autores).

No *Dicionário de símbolos*, Chevalier e Gheerbrant também observam que, assim como outros signos ligados aos atributos femininos de fertilidade, abundância e domínio dos mistérios da vida e da morte, a lebre simbólica – que, nos cultos pagãos, acompanhava a figura da deusa Eostre e a chegada da primavera como tempo de fecundidade, e na cultura clássica estava ligada às mudanças desconcertantes da puberdade, às aparições noturnas e às encruzilhadas, sendo um dos animais-atributos de Hécate – torna-se, na tradição judaico-cristã, estigmatizada e coibida, vista pela ótica da incontinência, da luxúria e da feitiçaria (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 542): no Levítico (Lev 11:5-8) e no Deuteronômio (Deu 14:7-8), coelhos e lebres são considerados impuros, tornando-se tabu tanto comer de sua carne quanto tocar em seu cadáver; em muitos dos manuais de feitiçaria do século XVII, como ocorre no frontispício de *Discoverie of Witches*, de Matthew Hopkins (1647), os leporídeos aparecem, ao lado dos onipresentes gatos, como familiares de bruxas (Russelle Alexander, 2019, p. 126).

Figura 5 – *Natureza-morta com peças de caça* (ca.1645-55), de Baltazar Gomes Figueira



Fonte: Azambuja, 2009, p. 118.

Alheia ao mandamento do patriarca dos hebreus, a mulher misteriosa de *Living Still Life* toca inúmeras vezes a lebre morta: acaricia suavemente seu dorso gelado, a recolhe no bosque e a leva consigo à sua casa, onde a estende sobre uma mesa, posando-a e fotografando-a para a composição de um *stop motion*. A primeira natureza rediviva se faz, portanto, pela via da *animação*, da transformação do corpo estático num ser em movimento. A ressurreição da lebre é a que refaz seu movimento de avanços e saltos, sem fim, num presente contínuo que não anula a temporalidade, mas se desvencilha de qualquer teleologia; que não oculta a sombra fúnebre da dor no mundo, mas rejeita a lei do mais forte.

De volta ao bosque invernal, a mulher encontra outro bicho abatido, cujo sangue ainda gorgoleja do ventre aberto. Dessa vez não se trata de uma pequena presa, mas de um animal que há milênios acompanha os seres humanos nas caçadas: um cão. A extensão e gravidade de seu ferimento sugere o ataque, possivelmente, de lobos: cão e lobo, como já nos mostrara Panofski (1989, pp. 101-109) em um ensaio sobre a *Alegoria da prudência* de Ticiano, um emblema de duas faces, de espécies contíguas, que representa as oscilações (e as ambiguidades, decerto) entre selvageria e domesticidade, barbárie e civilização, temor e esperança. Assim, a imagem do cão devorado pelo lobo poderia ser considerada como a da aniquilação total da bondade pela brutalidade, a visão antiutópica primordial, e de impossível resolução.

Por isso, para engendrar a segunda natureza rediviva, será necessário abolir as polaridades e os esquematismos convencionais, e *compor* uma obra através dos imbricamentos e das incorporações. Talvez ela possa apontar, para além da perspectiva da desesperança definitiva, algo semelhante ao simbolismo dos alquimistas:

Em resumo, a figura do cão abarca um simbolismo de aspectos antagônicos, que nem todas as culturas conseguiram resolver. Mas é surpreendente, a esse respeito, lembrar que, para os alquimistas, o cão devorado pelo lobo representa a purificação do ouro pelo antimônio – penúltima etapa da *grande obra* [...]. Ora, o que são o cão e o lobo, senão os dois aspectos do símbolo em questão, que sem dúvida encontra, nessa imagem esotérica, sua resolução e, ao mesmo tempo, sua mais alta significação? Cão e lobo a uma só vez, o sábio (ou o santo) purifica-se ao devorar-se,

ou seja, sacrificando-se em si mesmo, para alcançar finalmente a etapa última de sua conquista espiritual (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 182, grifos dos autores).

Compor, nesse sentido, parte da reformulação de valores da cultura dominante, do racionalismo mecanicista da modernidade, fazendo com que o puro possa ser purificado pelo impuro, e que o devorador e o devorado sejam reunidos. O próprio cenário onde jaz o cão participa da composição: além do bosque invernal, que já havíamos visto, a planície desolada ao redor ostenta uma ruína (figura 6) – a crise civilizatória – e, alguns quadros adiante, um homem¹⁵ – o agente do Antropoceno, o herói da trajetória burguesa e do colonialismo, o cerne do patriarcado moderno. Mas, se a ruína aponta para a falência definitiva do que é considerado civilizado, as florezinhas que resistem ao inverno – e anunciam a vinda, adiante, da primavera – representam a eterna revivescência da natureza.

Figura 6 – A ruína



Fonte: *La résurrection*, 2012.

¹⁵ Este homem, que é apenas vislumbrado rapidamente e ao longe, nesta cena, reaparecerá um pouco mais longamente na cena seguinte, do cavalo afogado, e terá uma participação mais decisiva no desfecho do filme, quando é identificado como “o homem de luto”.

É preciso que o *pensamento* encontre o *selvagem* (como na belíssima imagem de *la pensée sauvage*, de Levi-Strauss, simultaneamente a flor que chamamos de amor-perfeito e o pensamento indomesticado dos povos originários) para se alcançar uma segunda etapa dessa obra: aquela que põe o cão a florescer (*le chien fleuri*). A mulher faz do ventre dilacerado do cão um jardim, antes de livrá-lo também das amarras de uma servidão milenar, a correr (figura 7).

Figura 7 – O cão a florescer



Fonte: *La résurrection*, 2012.

Liberto o cão, a suavidade – a mulher que recolhe animais mortos – mergulha ainda mais profundamente num mundo desencantado. Para Dufourmantelle, como sobrevivente de “uma longa história traumática” (Dufourmantelle, 2022, p. 86), a suavidade não se esquivava do horror. Na terceira parte do curta, a paisagem se transforma, tornando-se mais irreal e, ao mesmo tempo, mais sombria. O cenário, desta vez, é noturno; o ambiente é de um estranho charco iluminado por luzes embaçadas, chuvoso e inóspito, que parece saído de uma alucinação ou um pesadelo. E, nele, há um cavalo afogado

(*le cheval noyé*), vítima e testemunho de uma derrocada mais ampla; para Chevalier e Gheerbrant, o cavalo é, quase que universalmente, o ser psicopompo por excelência, cujos atributos míticos, seja como veículo seja como guia, são inseparáveis do devir humano:

Entre os dois [o cavalo e a pessoa humana] intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental. Em pleno meio-dia, levado pelo poderoso ímpeto de sua corrida, o cavalo galopa às cegas, e o cavaleiro, de olhos bem abertos, procura evitar os pânicos do animal, conduzindo-o em direção à meta que se propôs alcançar; à noite, porém, quando é o cavaleiro que por sua vez se torna cego, o cavalo pode então tornar-se vidente e guia. A partir daí, é ele que comanda, pois só ele é capaz de transpor impunemente as portas do mistério inacessível à razão. Se entre ambos, porém, houver qualquer conflito, a corrida empreendida poderá levar à loucura e à morte; mas se houver concordância, ela será triunfante (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 203).

Há na cena, de fato, um guindaste e um homem: as sobras de uma civilização naufragada. O homem-cavaleiro, derrotado na corrida às cegas que apartou a razão do mistério, pouco pode fazer para ajudar e, apesar de sua evidente desolação, apenas observa o desenrolar dos acontecimentos. Impossível de ser levado dali pela mão feminina que o acaricia, o cavalo precisa ser içado pela máquina para sair do lodaçal e se tornar, também, parte da natureza rediviva.

Diante da obscuridade que os/as cerca, a mulher se volta, na artesanaria da terceira natureza rediviva, ao *colorismo*. Se,

antes, a água suja do charco, o líquido denso da morte, havia impregnado o cavalo (que era em vida, podemos perceber, um cavalo *branco*), ela, antes de animá-lo em *stop motion*, injeta cores brilhantes sob sua pele, as quais se espalham num emaranhado rizomático e caleidoscópico (figura 8). Sabemos o quanto o colorismo é caro à arte, seja pela dimensão propriamente estética, seja pela contribuição à mimese, seja pelo valor intrínseco ao longo de grande parte da história dos gêneros artísticos (anterior ao desenvolvimento das tintas sintéticas), mas também, de forma decisiva, como fundamento do pensamento simbólico, que resulta numa iconologia ou numa semiologia das cores: as “imagens coloridas traduzem conflitos de forças que se manifestam em todos os níveis da existência, do mundo cósmico ao mundo o mais íntimo” (Chevalier e Gheerbrant, 2005, p. 275). Na cena, o uso de cores *puras* ou *primárias* como o vermelho e o azul, sua injeção *sobre* e *sob* a pele/tela branca encardida da lama do charco, e o efeito de difusão rizomática sobre o corpo do cavalo afogado traduzem a ideia mais ampla de revivescência como, mais particularmente, um *recomeço*.

Figura 8 – Colorindo o cavalo afogado



Fonte: *La résurrection*, 2012.

Passo a passo, a constituição das naturezas redivivas, o fazer artístico da suavidade diante do horror e da obscuridade do mundo é, fundamentalmente, *tátil* e da ordem da *tentativa*. Ao abordar a importância da “suavidade clandestina” diante do inferno da realidade empírica, Dufourmantelle transfigura a (apenas aparente) simplicidade do conceito numa imagem poética: “A suavidade foi até o jardim, tarde da noite. A obscuridade revela o tatear às cegas. Ali, onde a mão se torna inteiramente pensante, começa, também, em segredo, a suavidade” (Dufourmantelle, 2022, p. 86). A “mão pensante” de que fala a filósofa e psicanalista francesa – que tratou, em um de seus escritos mais conhecidos, de um *elogio do risco*¹⁶ como forma de desobediência a um modo alienante de estar no mundo, o qual supervaloriza a segurança ao ponto do egoísmo ou da apatia (Dufourmantelle, 2014) – parece dialogar de forma muito preci(o)sa com o *pensamento tentacular* de Donna Haraway (2023). Para Haraway, o pensamento tentacular – na medida em que o tentáculo, etimologicamente, corresponde ao *sentir* (em oposição à razão abstrata) e ao *tentar* (em oposição à obediência das normas estabelecidas) –, é um antídoto à falência do pensamento e à banalidade do mal (na concepção de Arendt) na contemporaneidade, bem como um modo de sobrevivência à “sistemática da precariedade” imposta pela modernidade capitalista. Seus atributos, inspirados pela descentralidade neurológica dos polvos, pelas extensíssimas redes subterrâneas formadas pelos fungos, pela compostagem nutritiva dos húmus, são os de *descentralidade, interconexão, possibilidade, regeneração e expressividade*: todos estes, como podemos verificar, presentes de alguma forma nas naturezas redivivas de *Living Still Life*.

¹⁶ A morte precoce de Anne Dufourmantelle em 2017, aos 53 anos, numa tentativa heroica de salvar duas crianças do afogamento numa praia do sul da França, é um trágico mas eloquente testemunho das relações necessárias entre vida e filosofia que ela tão insistentemente defendia.

Finalmente, a ciranda das naturezas redivivas, no curta de Mandico, se completa no encontro com a mulher anunciada na abertura, que catalisa a aspiração utópica. Dessa vez, o homem deixa de ser apenas uma testemunha passiva da cena para ser verdadeiramente atingido pela dor do mundo: viúvo da mulher amada, ele é o homem de luto (*l'homme endeuil*). Refletindo e desdobrando sua dor, toda a casa chora e sangra; é toda amargura. Mas a suavidade está pronta para realizar a obra prenunciada. O filme se encerra com a repetição do monólogo inicial, enquanto a artista, delicada mas seguramente, posa e fotografa a falecida: ela já conhece todos os passos de composição da natureza rediviva. Com suavidade, a imagem se revela, em movimento, a florescer, em cores: um leve, quase imperceptível, sorriso, se esboça; os cabelos, floridos, flutuam; um halo rosado sobrepõe-se às cores mórbidas (Figura 9).

Figura 9 – “Um dia, uma mulher”



Fonte: *La résurrection*, 2012.

A cena final dura poucos segundos. Impossível não associá-la ao ensaio do Didi-Huberman a propósito dos vaga-

lumes de Pasolini, no sentido de se pensar a utopia no cinema (ou nas artes, de maneira mais geral) menos como *horizonte* – amplo, uniforme, definido, linear, mas como algo que sempre se projeta *adiante* – e mais como *lampejo*.

Ora, *imagem* não é *horizonte*. A imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*lucciole*), o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*)[...]. A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de red desaparecimentos incessantes. É, então, uma coisa bem diferente pensar a saída messiânica como imagem (diante da qual não se poderá durante muito tempo mais acalentar ilusões, uma vez que ela desaparecerá *logo*) ou como *horizonte* (que apela para uma crença unilateral, orientada, apoiada no pensamento de um além permanente, na espera de seu futuro *sempre*). A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (*félure*). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível. Enquanto o horizonte nos promete o todo, constantemente oculto atrás de sua grande “linha” de fuga (Didi-Huberman, 2011, pp. 86-87, grifos do autor).

Aqui, tanto o filme em si – em sua forma ainda mais fugaz, que é o curta-metragem – quanto sua potência utópica, são esse lampejo: porventura frágil ou insuficiente em sua cintilância solitária na escuridão, mas que se manifesta *por dentro* dessa mesma obscuridade, e se constitui como *um dentre outros tantos*, como o são os vaga-lumes quando brilham para atrair seus semelhantes.

Pós-escrito

Este ensaio poderia ter se encerrado acima, acompanhando a cena final de *Living Still Life* e irradiando seu lampejo; mas estaria omitindo uma possibilidade de análise que se abre apenas nos créditos. É quando descobrimos, pela lista de personagens, que a “mulher suave” se chama Fièvre (*Febre*). Revemos o filme, para constatar a atitude e a atividade *febris* da personagem, os *calafrios* – o misto de calor e frio – que a atravessam (Figura 10), e nos lembramos que, num dado momento de seu ensaio-manifesto, Dufourmantelle já nos advertia que a suavidade é uma ética temível (2022, p. 47): um pacto com a verdade, uma política, um posicionamento frequentemente depreciado, mal-entendido, ridicularizado ou vilipendiado, que “agride um mundo organizado por regras de servidão consentida” (2022, p. 47). A suavidade é vista, de fato, numa sociedade individualista, ultracompetitiva ao ponto do mais estreito egoísmo, como anormalidade – como *doença*. Segundo Dufourmantelle, a literatura é pródiga nas figurações de heróis/ínas trágicos/as cuja “suavidade inexpugnável” (2022, p. 49) os/as torna as vítimas preferenciais da brutalidade do mundo; entretanto, também é possível, como em Dostoiévski, que a suavidade se encontre em lugares fortuitos, assolados pelo crime, pela baixeza, pela violência. Nesses casos, “a sua vida de se faz reveladora. Os seres que a prodigam *são atravessados por ela como uma febre* que contamina seus interlocutores muito longe de seus territórios habituais” (2022, p. 53, grifos nossos).

Figura 10 – Fièvre



Fonte: *La résurrection*, 2012.

Para os antigos romanos, *Febris* era uma deusa herdada de mais antigas crenças etruscas (Bell, 1790, p. 309). Ela representava algumas das enfermidades mais temidas, sobretudo em contextos epidêmicos, como a malária. Entretanto, em virtude do apotropismo, a relação entre os contrastes tão característica do imaginário mítico-religioso, *Febris* era cultuada como *benfazeja*, dispensadora da cura e da proteção. A suavidade, sendo *Fièvre*, é também, portanto, *apotropaica*, absorvendo os aspectos mórbidos da existência e tornando-os, mesmo por um breve lampejo, *redivivos*.

Referências

AZAMBUJA, Sónia Talhé. **A linguagem simbólica da natureza.** A flora e a fauna na pintura seiscentista portuguesa. Lisboa: Nova Veja, 2009.

BELL, John. **New Pantheon.** Historical dictionary of the gods, demi-gods, heroes, and fabulous personages of Antiquity. London: [s.n.], 1790. Disponível em: <https://archive.org/details/>

BellsNewPantheonOrHistoricalDictionaryOfTheGods
DemiGodsHeroesAndFabulousPersonag. Acesso em: 01/07/2024.

BRYSON, Norman. **Looking at the overlooked:** four essays on still life painting. 5ª ed. London: Reaktion Books, 2018.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos.** Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva *et al.* 19ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: EdUFMG, 2011.

DUFOURMANTELLE, Anne. **Potências da suavidade.** Tradução Hortencia Lencastre. São Paulo: n-1, 2022.

DUFOURMANTELLE, Anne. **Éloge du risque.** Paris: Rivages, 2014.

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

HARAWAY, Donna J. **Quando as espécies se encontram.** Tradução Juliana Fausto. São Paulo: Ubu, 2022.

HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema.** Fazer parentes no Chthuluceno. Tradução Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1, 2023.

PANOFSKI, Erwin. A “Alegoria da prudência” de Ticiano: um postscriptum. *In:* _____. **O significado nas artes visuais.** Tradução Diogo Falcão. Lisboa: Presença, 1989.

RUSSELL, Jeffrey B. e ALEXANDER, Brooks. **História da bruxaria.** Tradução Álvaro Cabral. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2019.

FILMOGRAFIA:

LA RÉSURRECTION des natures mortes/Living Still Life. Direção: Bertrand Mandico. França/Bélgica: Coproduction Office, 2012 (15min). Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/living-still-life>. Acesso em: 20/03/2023.

Da ficção climática para animações *online*: a adaptação de *Oryx e Crake*, de Margaret Atwood

Suênio Stevenson Tomaz da Silva

Introdução

As adaptações estão em todo lugar, já que elas podem ser encontradas na TV, nas telas de cinema, nos palcos de teatro, na Internet, em romances ou *graphic novels*, e até mesmo em parques de diversões, através dos quais interagimos com uma variedade de personagens e de cenários transportados de mundos ficcionais ou não. Dentro desse universo de possibilidades, os textos literários escritos emergem como supremos em detrimento de suas adaptações, pelo menos para algumas pessoas que ainda defendem a senioridade da literatura enquanto arte.

Sob esse ponto de vista, adaptações ainda são tidas como criações secundárias ou inferiores. Particularmente

discordo desse pensamento, pois acredito que qualquer adaptação possui seu valor estético, revelando-se um resultado de um processo criativo. Devo salientar, ainda, que meu propósito aqui não é problematizar sobre essas e outras questões que concernem ao âmbito das adaptações, tais como as ideias de fidelidade e originalidade. Certamente essas não são as minhas preocupações para a elaboração deste texto. Tais considerações servem como um ponto de partida para que eu possa discorrer sobre a emergência climática, e como esta pode ser mobilizada pela literatura e suas adaptações.

Para tal, recorro, mais uma vez, a *Oryx e Crake* (2004), da canadense Margaret Atwood. Este constitui o primeiro livro que integra a trilogia distópica *MaddAddam*, oferecendo-nos reflexões instigantes acerca de temas importantes do mundo contemporâneo, tais como a sobrevivência, a questão dos animais e, como já mencionado, as mudanças climáticas. Em consonância à referida narrativa, analiso como esses temas são explorados em uma mídia visual, mais especificamente animações *online*, disponíveis no canal *YouTube*. Para este breve capítulo, minha proposta de análise contempla uma série de cinco vídeos de curtíssima duração, criados pela artista e ilustradora Zina Saunders, cujo trabalho pode ser visualizado em revistas e sites dos EUA.

Para a adaptação do romance de Atwood, Saunders foca nos três primeiros capítulos do livro, capturando aspectos-chave da narrativa como um todo: a luta por sobrevivência, o desenvolvimento do protagonista neste contexto, a engenharia genética com animais e as consequências devastadoras das mudanças climáticas. A narrativa de Atwood, assim como sua adaptação por Saunders, permite-nos mobilizar três categorias recorrentes no âmbito do gênero

cli-fi (ficção climática), a saber: corpos, espaços e tempos. Pretendo analisar essas três categorias e seu entrelaçamento no processo de adaptação de uma mídia para outra.

Nessa perspectiva, aludo brevemente à Linda Hutcheon (2013) e à sua teoria da adaptação. Além disso, a construção deste capítulo está norteada à luz das discussões oriundas das humanidades ambientais, sobretudo aquelas que tratam das mudanças climáticas, na esteira de reflexão de estudiosos/as como Mehnert (2016), Ghosh (2016), Scranton (2017), Heise (2016) e Garrard (2006). Esta proposta, portanto, coaduna-se com o fio condutor de *Utopismos à Vista*, uma vez que as animações de Saunders, baseadas no romance de Atwood, contemplam as três categorias acima mencionadas: corpos, espaços e tempos. Elas ajudam a construir uma narrativa distópica que trata daquela que é a maior questão da contemporaneidade: a emergência climática. Relacionada a este assunto, a próxima seção propicia algumas breves reflexões acerca do gênero ficção climática.

Breves considerações sobre a ficção climática

Oryx e Crake é comumente considerado um romance distópico. Além disso, sua narrativa nos fornece elementos constituintes da ficção pós-apocalíptica. Há também uma vertente em que se afirma que o livro apresenta tons de ficção científica. Margaret Atwood, por sua vez, refere-se à sua obra enquanto ficção especulativa. Para além dessas divergências, eu acrescentaria que a narrativa em questão também acomoda aspectos do gênero *cli-fi* (*climate change fiction*), ou ficção climática, como é denominado em língua portuguesa. A esse respeito, convém citar a estudiosa Antonia Mehnert quando ela assevera que:

A ficção climática – literatura que trata explicitamente das mudanças climáticas antropogênicas – evoca ideias quanto às ramificações éticas e sociais desta crise ambiental sem precedentes, reflete nossas condições políticas atuais que impedem ações em face das mudanças climáticas, explora como o risco se materializa e afeta a sociedade e, finalmente, exerce um papel ativo na formação da nossa concepção de alteração climática. Ela serve, portanto, como uma empreitada político-cultural e uma alternativa inovadora de comunicação sobre as mudanças climáticas¹⁷ (Mehnert, 2016, p. 14).

Este conceito proposto por Mehnert, a meu ver, é bastante elucidativo no que diz respeito à compreensão da ficção climática. Por esta razão, quando tenho a chance de tratar do tema, retomo a referida citação porque ela explicita as possibilidades de abordagens que contemplam o gênero supracitado. Por ora, gostaria de enfatizar o papel desse tipo de narrativa na formação de leitores/as mais conscientes acerca deste fenômeno global. Embora as alterações climáticas sejam notícias frequentes em nosso cotidiano, há ainda um grupo de pessoas que desconhece as consequências de tal problema. Isso é até compreensível em um contexto no qual informações falsas são constantemente veiculadas, endossando ainda mais um discurso negacionista, tão em voga nos últimos tempos.

¹⁷ A autoria das traduções informadas neste texto é conferida a mim, enquanto autor deste capítulo. Conf. “Climate change fiction – literature dealing explicitly with anthropogenic climate change – gives insight into the ethical and social ramifications of this unparalleled environmental crisis, reflects our current political conditions that impede action on climate change, explores how risk materializes and affects society, and finally plays an active part in shaping our conception of climate change. It thus serves as a cultural-political attempt and innovative alternative of communicating climate change” (Mehnert, 2016, p. 4).

Ao longo das minhas pesquisas sobre *cli-fi* e sua função inconteste de informar a respeito de questões atinentes às alterações do clima e suas repercussões, pude verificar várias vozes que nos provocam a pensar o tema de modo mais atento. Por exemplo, chamou-me a atenção quando Amitav Ghosh em *The great derangement* [O grande desatino] faz uso da palavra *recognition* [reconhecimento], ressaltando sua importância para uma tomada de consciência sobre a crise climática global. De fato, para enfrentarmos os desafios sem precedentes das mudanças climáticas, quais sejam, sociais, políticos e ecológicos, precisamos inicialmente reconhecer a existência desse problema.

Em sua coletânea de ensaios sobre guerra e mudanças climáticas, intitulada *We're doomed. Now what?* [Estamos condenados. E agora?], Roy Scranton lança mão da retórica apocalíptica em torno dos temas mencionados, suscitando reflexões necessárias para a aceitação de que estamos realmente em uma situação bastante desesperadora no que se refere à emergência climática. O tom alarmista do autor pode soar exagerado em alguns momentos; entretanto, sua estratégia ao evidenciar as consequências catastróficas do desequilíbrio ambiental no planeta, a meu ver, é eficiente e necessária.

Concordo que para conscientizar a maioria das pessoas sobre um problema de proporções globais, apenas relatórios com dados científicos sobre o aumento da temperatura do planeta, o derretimento de calotas polares, entre outros eventos correlacionados, pode não ser a única alternativa. Precisamos da união de várias frentes, assim como das humanidades ambientais que nos propiciam um conjunto consistente de produção acadêmica em que se combinam *insights* provenientes de diversas áreas de conhecimento

(Oppermann; Iovino, 2017). Assim sendo, a leitura de textos literários, jornalísticos e de outros gêneros que, de certo modo, traduzem a linguagem científica de modo mais acessível, foi o que me fez reconhecer a urgência das mudanças climáticas. Enquanto leitor/pesquisador de *cli-fi* e de ficção distópica, não me surpreendem comentários enfáticos como este:

Nós precisamos aprender a deixar nossa civilização atual morrer, aceitar nossa mortalidade, e praticar a humildade. Precisamos trabalhar em conjunto para transformar uma ordem focada no acúmulo em uma nova ordem de sentido que sabe o valor de limites, transitoriedade e restrição¹⁸ (Scranton, 2018, p. 8).

Mesmo que dito de outro modo, o que está patente na citação é a arrogância do ser humano, ou, pelo menos, de uma parcela considerável da nossa civilização, que não reconhece sua finitude mediante um contexto permeado de incertezas, sobretudo no tocante às ações antropogênicas e ao uso insustentável dos recursos naturais. Caso estes se esgotem, nossa sobrevivência, indubitavelmente, estará ameaçada.

Um exemplo da literatura brasileira contemporânea que trata desse tema é *A extinção das abelhas* (2021), de Natalia Borges Polessso. Li o livro recentemente, e constatei que ele traz elementos da ficção climática. Inclusive o próprio título evoca um dos temas recorrentes no gênero: a extinção de uma espécie específica. Faço alusão ao romance de Polessso neste texto para reiterar o tom apocalítico que perpassa a narrativa, sobretudo por causa de um elemento

¹⁸ Conf. “We need to learn to let our current civilization to die, to accept our mortality, and to practice humility. We need to work together to transform a global order of meaning focused on accumulation into a new order of meaning that knows the value of limits, transience, and restraint” (Scranton, 2018, p. 8).

ficcional que se evidencia na voz da protagonista Regina. Ela, portanto, nos narra a existência de um colapsômetro, que, como o próprio nome sugere, foi criado para registrar os desastres ambientais que já se apresentam como descontrolados.

Nesse aspecto, o texto de Polesso conversa com a discussão de Scranton. Ambos se alinham com o tema do “fim do mundo”, através do qual a retórica apocalíptica é então mobilizada. Essas considerações, portanto, ajudam a enfatizar a dimensão política envolta na questão ambiental, que continua sendo um dos temas mais “quentes” nos debates globais. Isso tem inflamado discussões mais recentes, sobretudo aquelas concernentes aos EUA, reconhecido como o país que mais queima combustíveis fósseis e que será administrado, pelos próximos quatro anos, por um líder que insiste em negar a emergência climática.

Tais reflexões permitem-me retomar uma citação de Atwood, através da qual ela explica suas razões pela escrita de *Oryx e Crake*, publicado em 2003. A autora, então, afirma que “escritores escrevem sobre aquilo que os preocupa, e o mundo de *Oryx e Crake* é o que me preocupa no momento” (Atwood, 2024, p. 465). O romance foi publicado há mais de 20 anos e seus temas ainda ecoam nos dias atuais. Por acreditar na potência do referido romance em comunicar as mudanças climáticas, proponho esta análise sobre cinco breves vídeos que a ilustradora Zina Saunders criou com base nos três primeiros capítulos do livro da escritora canadense. Cada um dos capítulos e sua subsequente adaptação constam em seções distintas, conforme estão dispostos nas análises que seguem.

Capítulo 1: O tempo presente de *Snowman* entrelaçado pelas memórias

Uma característica marcante de *Oryx e Crake* concerne à não linearidade no que se refere ao tempo da narrativa. Embora a história se passe num futuro não muito distante, o que nos chama a atenção é o entrelaçamento temporal entre presente e passado. Destaco este aspecto, visto que, em sua adaptação do primeiro capítulo, Saunders evidencia um acessório que, de certa maneira, alude ao contexto pós-apocalíptico em que o protagonista *Snowman* (Homem das Neves, em português)¹⁹ se encontra. A capturada cena, conforme a figura 1, abaixo, nos mostra um relógio em que não é possível verificar a hora. A ilustração, portanto, dialoga diretamente com a narrativa de Atwood quando ela escreve:

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

¹⁹ Embora na versão utilizada de *Oryx e Crake* para este trabalho, Homem das Neves apareça como o nome do protagonista, ao longo de minha análise utilizo *Snowman*, conforme o texto original.

Figura 1- Cena do vídeo *Oryx and Crake: Chapter 1*



Fonte: Saunders, 2014

A cena foi extraída de um vídeo com duração de 54 segundos no qual é evidenciada uma narrativa sob o ponto de vista de um sobrevivente auto denominado de *Snowman*, que no passado se chamava Jimmy. Trazer essa informação pode ser relevante, haja vista que, nos vídeos de Saunders, inclusive no primeiro aqui analisado, os/as telespectadores/as notam facilmente o desenvolvimento narrativo a partir da ótica desta personagem. Vale salientar, ainda, que o vídeo permite-nos inferir que *Snowman* encontra-se deitado e olhando para o céu. Inclusive em um determinado momento do início da mídia em questão, percebemos uma abertura de olhos deste protagonista. Esta imagem coincide com o primeiro parágrafo da narrativa de Atwood: “O HOMEM DAS NEVES acorda antes do amanhecer. Ele fica deitado, imóvel [...]. Ele gostaria tanto de acreditar que ainda estava dormindo” (Atwood, 2004, p. 15).

Essas informações explicam o estado de paralisia em que *Snowman* se encontra diante de um espaço físico totalmente alterado, tanto pelo desequilíbrio ambiental, quanto pelos resultados catastróficos de experimentos biotecnológicos. Além disso, ele acredita ser o único sobrevivente da espécie humana,

conforme fica sugerido na citação que antecede à Figura 1. Reescrevo seu último período para retomar a ideia de solidão desse sobrevivente: “Ninguém, em nenhum lugar, sabe que horas são” (Atwood, 2004, p. 15). Isso porque, mais adiante na narrativa, somos informados/as dos acontecimentos que a antecedem. De forma sucinta, convém mencionar que, no passado, um vírus letal foi desenvolvido em laboratório, o que acarretou a aniquilação de quase toda população humana. Concomitantemente, uma nova espécie, denominada de *Crakers* ou Filhos de Crake, foi projetada para povoar o planeta. Esse nome é justificado pelo seu criador, Crake, que no início da narrativa já se encontra morto.

Considerando o escopo deste trabalho, não é possível apresentar mais detalhes do texto de Atwood. Entretanto, algumas considerações precisam ser feitas sobre o outro nome que compõe o título do romance, a saber, Oryx. Esta personagem, assim como Crake, também já se encontra morta no início da narrativa. Sua presença é mobilizada apenas nas lembranças de *Snowman* quando ele reconhece que “Oryx não anda muito falante” (Atwood, 2004, p. 21). Observa-se, portanto, que as memórias relacionadas à esta personagem feminina estão atreladas à questão sexual, visto que ela foi uma profissional do sexo e explorada desde sua infância em filmes pornográficos, por exemplo.

Por este motivo, o corpo feminino, quando se trata da presença de Oryx, ganha ainda mais ênfase no texto atwoodiano, apesar de esta ser narrada pela ótica do masculino. Uma passagem do primeiro capítulo acentua os devaneios de *Snowman*, fornecendo-nos mais elementos, através dos quais podemos aludir à figura misteriosa de Oryx. Nessa direção, o excerto a seguir denota essa ideia:

Sereias irão erguer-se das ondas [...].
Criaturas com cabeças e seios de mulher e
garras de águia irão projetar-se sobre ele e

ele abrirá os braços para elas, e este será o seu fim. Cérebro frito (Atwood, 2004, p. 22).

Coincidentemente, ao final do vídeo de Saunders, a figura de uma sereia emerge, como se estivesse voando, pelo menos, na visão do protagonista que estende os braços. O *print* desta cena pode ser verificado na Figura 2.

Figura 2 – Cena do vídeo *Oryx and Crake: Chapter 1*



Fonte: Saunders, 2014

Nesta ilustração, a perspectiva de *Snowman* permanece como foco na construção da arte produzida por Zina Saunders. Tal qual na narrativa de Atwood, o ser híbrido – a sereia – emerge quando o protagonista viaja pelas lembranças do passado em que Oryx vem à tona. Não é possível garantir que a imagem retratada refere-se à Oryx. Contudo, tanto o texto literário quanto a sua adaptação *online* permite-nos enveredar por esta associação de sentidos. O mistério que perpassa a construção da personagem-título pode ser respaldado na seguinte passagem quando Melissa Sá (2019, p. 134-135) coloca que:

[...] Atwood torna explícita a posição de Jimmy como um homem branco privilegiado sempre que Oryx entra em cena. Seu silêncio permeia toda a narrativa em oposição à insistência de Jimmy/Homem das Neves em criar histórias e mitos. A história de Oryx nunca é totalmente revelada e as tentativas de Jimmy de descobrir a verdadeira narrativa pessoal dela são pontuadas por suas risadas enigmáticas.

Oryx é de fato uma mulher enigmática, inclusive para nós leitores e leitoras, e qualquer tentativa em decifrar tal personagem será frustrada, sobretudo se considerarmos o perfil psicológico de Jimmy desde sua infância, que corrobora a desorientação atual de *Snowman*. Ao escrever este único homem como protagonista, considerando a presença marcante do feminino no conjunto de sua obra, Atwood evidencia sua crítica no modo como o corpo feminino é frequentemente objetificado e violentado no âmbito das distopias escritas por mulheres. Não será possível ampliar o debate desta questão aqui. No entanto, mencionar as protagonistas Offred (*O conto da aia*) e Ren e Toby (*O ano do dilúvio*) ajuda-nos a perceber como universos ficcionais distópicos se constroem sob a premissa da violência contra as mulheres.

Ao ser questionada pela escolha de Jimmy/Snowman e sua voz predominante em *Oryx e Crake*, ao invés de uma narradora, Atwood brinca com o seguinte trocadilho: “Pinguém é nerfeito”. Mais adiante neste ensaio que ela dedica ao romance, ela compara Jimmy a Gulliver²⁰, afirmando que ambos possuem “bons corações”. Ela ainda deixa uma pergunta no ar: “Será que nossos bons corações serão suficientes para nos salvar, ou outra coisa será necessária?” (Atwood, 2024, p.

²⁰ Cabe mencionar que uma das citações que Atwood utiliza como epígrafe para seu livro é uma citação de *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift.

446). Ela não nos oferece resposta alguma, como de costume, se lembrarmos dos finais em aberto na maioria de seus romances. Muito menos eu pretendo responder à tal pergunta. Por ora, encaminho minha discussão para o capítulo 2 do livro de Atwood, assim como para a leitura adaptada por Saunders.

Capítulo 2: A infância de Jimmy em três atos

O segundo capítulo de *Oryx e Crake* está subdividido em três partes, cujos nomes são os seguintes: Fogueira, Fazendas OrganInc e Almoço. Estas seções nos apresentam fatos e traumas que fazem parte da infância do protagonista do romance, quando era chamado de Jimmy. Interessante notar que os três vídeos propostos por Saunders partem do olhar deste menino, filho de cientistas que vivem nos complexos tecnológicos descritos por Atwood. Embora as animações, disponibilizadas na internet, sejam breves pela própria estética da mídia, elas contemplam as ideias centrais do texto literário.

Nesse sentido, as adaptações do texto de Atwood, ora analisadas, acomodam as concepções de Linda Hutcheon (2013). À luz das discussões dessa estudiosa, os cinco vídeos de Saunders são produtos, resultantes de um processo criativo e podem ser vistos como uma transposição coerente do texto original, um ato interpretativo de apropriação e em que se observa um compromisso intertextual com o trabalho adaptado. Em outras palavras, tais vídeos retomam e reconstróem os sentidos de *Oryx e Crake*, sobretudo no que diz respeito ao ponto de vista da narrativa, conforme se verifica nas figuras que serão examinadas logo a seguir.

No contexto do romance, os/as cientistas e seus familiares vivem em condomínios fechados (Complexos), onde estão as corporações protegidas pela polícia *CorpS e Corps*, que

mantém a “segurança” desse grupo a partir de um controle social, típico de um regime totalitário.

A figura 3, por exemplo, ilustra uma cena do vídeo em que corpos de animais estão empilhados e sendo queimados. A imagem do fogo é uma mistura de tonalidades em que o amarelo e o vermelho são predominantes. A segunda cor pode simbolizar ainda o sangue que podemos atrelar à morte dos animais chamuscados.

Figura 3 – Cena do vídeo *Oryx and Crake: Bonfire*



Fonte: Saunders, 2014

No texto de Atwood, por sua vez, esta imagem nos é narrada de modo bastante claro, conforme lemos no trecho:

A fogueira era uma pilha enorme de vacas e ovelhas e porcos. As pernas dos animais estavam esticadas para cima; tinham jogado gasolina sobre eles; as chamas projetavam-se para o alto, amarelas, brancas, vermelhas e alaranjadas, e um cheiro de carne queimada enchia o ar (Atwood, 2004, p. 25).

128 É possível imaginar como uma cena dessa pode impactar uma criança com mais ou menos cinco anos de idade, a idade do

protagonista à época do evento narrado. No vídeo de Saunders há o registro frequente do olhar nervoso de Jimmy perante a fogueira, revelando um certo sentimento de culpa “porque ele não tinha feito nada para salvá-los” (Atwood, 2004, p. 27).

A empatia de Jimmy, embora enfatizada por Atwood e resgatada por Saunders, não impede que os animais em questão sejam sacrificados. Como o pai da criança ressalta, eles têm de ser mortos para evitar que um vírus novo se espalhe. Um dos temas que informa *Oryx e Crake* tem a ver com os experimentos de engenharia genética em que animais são tratados como cobaias. Alguns dos resultados de tais procedimentos, que fogem do controle dos cientistas, são os assustadores porções que constituem o principal projeto das Fazendas OrganInc. Isso nos é explicado no seguinte excerto:

O objetivo do projeto porção era cultivar uma variedade de tecidos de órgãos humanos, inteiramente seguros, em um incrível porco transgênico hospedeiro – órgãos que poderiam ser facilmente transplantados, sem rejeição, mas que também fossem capazes de resistir a ataques de micróbios e vírus oportunistas, que cresciam de número a cada ano (Atwood, 2004, p. 31).

Saunders, indubitavelmente, capta a ideia do porco transgênico ficcionalizado por Atwood, e suas ilustrações conseguem comunicar, em termos de imagem visual, aquilo que é narrado apenas por palavras. Do vídeo, destaco duas cenas em que o porção é evidenciado. Na figura 4, Jimmy observa de longe um representante desses animais que são geneticamente modificados nas Fazendas Organ Inc. Já na figura 5, o que salta aos nossos olhos são os órgãos cultivados dentro do animal, e que remontam à citação de Atwood acima ao descrever a função da espécie suína nos experimentos de biotecnologia.

Figura 4 – *Oryx and Crake: Organ Inc Farms*



Fonte: Saunders, 2014

Figura 5 – *Oryx and Crake: Organ Inc Farms*



Fonte: Saunders, 2014

As duas figuras reiteram a importância que os animais exercem no universo ficcional do romance de Atwood, convidando-nos a ler tal obra por um viés ecocrítico²¹. De acordo com Buell, Heise e Thornber (2011), na imaginação ambiental, os animais, para além de tropos e símbolos, estão atrelados a tensões e contradições subjacentes.

²¹ Tal debate mais aprofundado pode ser encontrado em minha tese de doutorado que analisa *Oryx e Crake* e os outros dois livros da trilogia *MaddAddam*. Vide referências.

Eles se encontram intimamente relacionados aos humanos, em comparação com a sua relação com outras espécies da natureza. Mesmo assim, são frequentemente tidos como seres de condição inferior, da perspectiva da supremacia antropocêntrica (Silva, 2019, p. 55).

Nesse sentido, a exploração de várias espécies de animais no contexto de *Oryx e Crake* acentua uma tensão, conforme fica perceptível no olhar preocupado de Jimmy, enfatizado nas animações do capítulo dois do livro que Saunders propõe.

No capítulo em que a presença do animal é emblemática, uma mensagem sobre as mudanças climáticas é sutilmente colocada no texto:

[...] com o passar do tempo, quando os lençóis freáticos ficaram salgados, a calota polar ártica derreteu, a vasta tundra borbulhava de metano, a seca nas planícies centrais do continente tornou-se cada vez pior, as estepes asiáticas transformaram-se em dunas de areia e a carne ficou cada vez mais difícil de se conseguir, algumas pessoas começaram a ter dúvidas. Nas próprias Fazendas OrganInc, chamava a atenção a frequência com que apareciam no cardápio da cantina sanduíches de bacon e presunto e empadões de porco (Atwood, 2004, p. 32).

Para mim, esta passagem é uma das poucas em que o tema das mudanças climáticas é explicitamente mobilizado. Sua menção, entretanto, destaca as consequências de tal desequilíbrio ambiental e como este repercute inclusive na produção de alimentos, provocando sua escassez que, de certo modo, impacta nas sobrevivências humana e não humana. Em seu ensaio, “A escrita e o meio ambiente”, Atwood nos lembra dos multiriscos

que nos espreitam, visto que nossas ações são extremamente nocivas à natureza. Enfaticamente, ela escreve que:

Recentemente nos conscientizamos das inúmeras ameaças ao “meio ambiente” – que podem ir do derretimento das geleiras e do gelo no mar ao aumento de temperaturas globais e ao clima mais extremo resultante destas temperaturas, da poluição do ar e da água às substâncias químicas que estamos inadvertidamente botando na boca dos nossos filhos por meio de alimentos industrializados, da extinção de muitas espécies animais e vegetais à diminuição das colheitas na terra e aos estoques minguantes de peixes no mar – e até o risco mais elevado de pestes e doenças que tais mudanças ambientais quase certamente precipitarão (Atwood, 2024, p. 188-189).

Aqui a Atwood-ensaísta dialoga com a Atwood-escritora de ficção climática. Ou seria o contrário? O fato é que *Oryx e Crake* é um romance que surge das preocupações de sua escritora, conforme ela mesmo enfatiza. Nessa esteira de reflexão, gostaria de retomar as dúvidas em relação aos alimentos em um contexto de escassez, como umas das consequências extremas do desequilíbrio ambiental. A citação em que nos é dito que a proteína animal que passa a ser consumida com mais frequência é a suína, possivelmente dos porcos cultivados nos laboratórios das fazendas genéticas, ratifica uma grande preocupação. Isso porque tal alimento poderia conter vetores de vírus e outros microrganismos que contaminariam os seres humanos, causando doenças e até mesmo mortes. Será que esta preocupação poderia justificar o abandono de Jimmy por sua mãe, que é uma microbiologista e sabe dos perigos reais por trás do consumo de alimentos transgênicos? Proponho este questionamento, pois não há uma explicação clara no texto a respeito da partida dessa mãe.

O trauma do abandono é ilustrado por Saunders no vídeo intitulado *Lunch* [almoço], em que há uma tensão constante na relação entre mãe e filho, ampliada pela própria trilha sonora escolhida para a mídia. Ao longo da sequência de imagens, a maneira como a mãe se comporta e está vestida (de roupão) ajudam a caracterizar esta mulher, que parece estar esgotada tanto físico como psicologicamente, talvez pela cobrança do trabalho que desenvolve nas fazendas de engenharia genética, ou pela própria cobrança da sociedade sobre a função de ser mãe. Em alguns momentos, a mãe de Jimmy menciona se sentir prisioneira, mesmo morando dentro dos complexos, vigiados pela polícia *Corps e Corps*. A sua partida (ou talvez fuga) é permeada de mistérios que só será desvendada mais adiante na narrativa de *Oryx e Crake* e no segundo romance da trilogia, *O ano do dilúvio*.

Figura 6 – Cena do vídeo *Oryx and Crake: Lunch*



Fonte: Saunders, 2014

Vale frisar que Saunders ressalta o abandono logo no início do vídeo, em que uma mulher aparece carregando uma mala e uma criança ergue os braços em direção à janela. Após esta cena, há uma sequência de imagens em que a falta de diálogo e o distanciamento entre mãe e filho são acentuados. Para finalizar esta seção, resalto que este é o último ato dramático da infância de Jimmy, antes de entrar na puberdade. Na

minha opinião, a adaptação consegue capturar essa mensagem e retrata uma situação traumática que repercute na vida adulta do protagonista, que sempre rememora os acontecimentos de seu passado. E nisso, percebo uma conexão contundente entre a figura 6 com a figura 2, que está analisada na seção anterior.

Capítulo 3: Snowman, a luta pela sobrevivência em um contexto de extinção

É seguro afirmar que o tema central de *Oryx e Crake* concerne à questão da sobrevivência. Isso fica claro na própria trajetória de *Snowman*, que acredita ser o único sobrevivente de sua espécie. Logo no início do capítulo 3 do livro, intitulado “Meio-dia”, verificamos os esforços de um homem fraco para se proteger do calor extremo e da intensidade dos raios solares:

Meio-dia é a pior hora, com sua claridade e abafamento. Por volta das onze horas, o Homem das Neves se recolhe no interior da floresta, longe do mar, porque os raios nocivos refletem-se na água e o atingem, mesmo que esteja protegido do céu, e então ele fica vermelho e cheio de bolhas. O que ele precisava mesmo era de um tubo de filtro solar bem forte, supondo que pudesse encontrar um (Atwood, 2004, p. 43).

O excerto acima comunica as dificuldades para se viver em um ambiente onde os efeitos das mudanças climáticas já são bastante evidentes. O nome *Snowman* realça uma ironia, pois no contexto da obra, a neve não existe mais. Em outras palavras, fica sugerido que tal personagem não se adapta facilmente ao calor excessivo. Para prolongar sua sobrevivência, *Snowman* procura abrigo em regiões mais afastadas do mar, onde poderá proteger-se entre as sombras das árvores. Essas tentativas, de proteção e de sobrevivência,

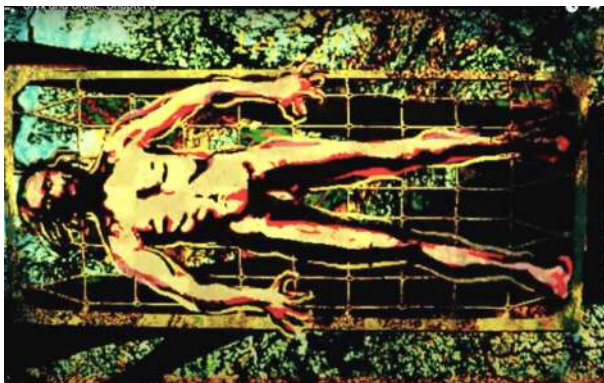
aparecem nos primeiros segundos do vídeo de Saunders, como é visualizado nas figuras 7 e 8, abaixo:

Figura 7 – *Oryx and Crake: Chapter 3*



Fonte: Saunders, 2014

Figura 8 – *Oryx and Crake: Chapter 3*



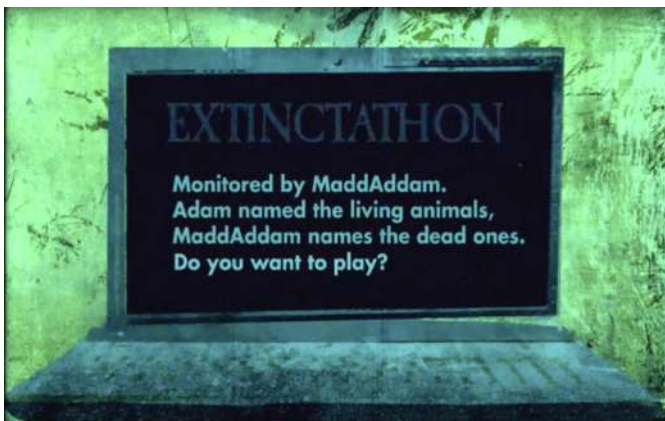
Fonte: Saunders, 2014

Na figura 7, *Snowman* faz uso de um tipo de lençol transparente para se proteger do calor. Tal pano também serve como um repelente improvisado contra os insetos. No vídeo, há ainda o recurso sonoro que simula os ruídos emitidos por mosquitos, que, conforme já sabemos, se proliferam mais facilmente em ambientes quentes e úmidos. À direita da personagem, é possível ainda visualizar um porco, supostamente

um daqueles que foram projetados nos laboratórios. Os porções, no presente da narrativa, constituem uma ameaça à sobrevivência de *Snowman*. Por isso, ele constantemente sobe em árvores para fugir desses animais. Essa situação é também ilustrada por Saunders, de acordo com a figura 8. Nesta, um corpo nu, aparentemente frágil e ensanguentado, confirma o sofrimento contínuo do protagonista, cuja face demonstra em outra sequência de imagens seu desespero diante de um espaço desfavorável à sua sobrevivência.

Após essa sequência, a cena muda e, no entrelaçamento temporal que caracteriza a narrativa, Saunders recua ao passado de Jimmy, quando ele ainda adolescente costumava jogar *Extinctathon*, um “jogo interativo avançado de aficionados por biologia que ele tinha achado na rede. *EXTINCTATHON, Monitorado por DoidAdão. Adão deu nome aos animais vivos, DoidAdão dá o nome aos mortos. Você quer jogar?*” (Atwood, 2004, p. 80). Esta informação está registrada no capítulo 4 do livro de Atwood. Entretanto, Saunders antecipa e a coloca na cena adaptada, como aparece textualmente em língua inglesa na tela do computador na figura 9.

Figura 9 – *Oryx and Crake: Chapter 3*



Fonte: Saunders, 2014

O título do jogo metaforiza a narrativa de *Oryx e Crake* como um todo, já que a extinção das espécies é suscitada pelo próprio título do romance. Como já exposto, *Oryx e Crake* são dois personagens que estão mortos no início da história contada pela perspectiva de *Snowman*. Além disso, ambos os nomes se referem a animais já extintos que estão cadastrados na lista do *Extinctathon*. Este aspecto do romance corrobora meus argumentos ao dizer que este consiste em um exemplo de ficção climática, sem desconsiderar, é claro, as outras possibilidades, inclusive a de ficção especulativa tão enfaticamente defendida por Atwood.

Oryx e Crake é, sem dúvida, uma narrativa sobre extinção. Através de sua arte, Saunders traduz esta ideia, conforme verificamos explicitamente na figura 9. Assim sendo, tais obras de arte (literária e/ou visual)

permitem que seus/suas leitores/as ou telespectadores/ras reflitam sobre alguns pontos de virada da história cultural, já que a perda de uma espécie em particular vem a representar uma percepção mais ampla de que as relações humanas com o mundo natural mudaram para pior²² (Heise, 2016, p. 48).

No caso do romance de Atwood, a extinção em massa, seja da espécie humana seja de outras espécies, revela como a ficção distópica consegue imaginar futuros sombrios, através de previsões de desesperança em relação à nossa sobrevivência, independentemente da espécie.

Considerações finais

Como salientado no início deste capítulo, minha intenção não é teorizar sobre os processos de adaptação. Na verdade,

²² Conf. “[...] allow their readers or viewers to reflect on turning points of cultural history as a loss of a particular species comes to stand in for the broader perception that human relationships to the natural world have changed for the worse” (Heise, 2016, p. 48).

tomei como exemplo uma adaptação visual de um texto literário para propor um estudo que se alinha às minhas pesquisas sobre ficção climática. De todo modo, anoro-me no conceito de Hutcheon (2013) para sugerir que as animações *online* de Saunders, aqui analisadas, provam ser tanto um processo quanto um produto. Sendo assim, os cinco vídeos criados pela artista constituem: a) um processo criativo de interpretação de um romance, ou pelo menos de parte dele; b) um produto novo com a estética do modo visual, permeado de cores e sons.

Apesar de possuírem estéticas diferentes, a narrativa escrita de Atwood e os vídeos de Saunders nos contam a mesma história. Isso fica revelado pela própria escolha de Saunders em seu processo interpretativo do romance. Nas animações, a perspectiva de Jimmy-Snowman permanece como o fio condutor da narrativa, reiterando o entrelaçamento temporal que caracteriza *Oryx e Crake*. Além disso, corpos humanos e não humanos emergem como categorias de análise importantes. Saunders, a meu ver, consegue traduzir a complexidade narrativa de Atwood em imagens: visualizamos, portanto, **corpos** geneticamente modificados em **espaços** climaticamente alterados em **tempos** múltiplos.

Para finalizar esta breve discussão, convém lembrar o que Hutcheon (2013) propõe sobre o universo fascinante das adaptações. Ela sugere, portanto, que as narrativas também evoluem através de suas adaptações e não devem ser colocadas no pedestal da imutabilidade. As histórias, grosso modo, viajam para culturas diferentes e mídias diversas, sobretudo se considerarmos a facilidade tecnológica do mundo contemporâneo. Retomando a minha reflexão proposta, independentemente da mídia, a alteração climática é uma história que não podemos evitar de contar. Portanto, as animações de Saunders criadas a partir do romance de Atwood ajudam-nos a expandir o público para textos literários, além de expor mais pessoas a temas importantes que a autora canadense aborda, a exemplo do fenômeno sem precedentes das mudanças climáticas.

Referências

ATWOOD, Margaret. **Oryx e Crake**. Tradução Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

ATWOOD, Margaret. **Questões incendiárias**: ensaios e outros escritos de 2004 a 2021. Tradução Maria Parula. Rio de Janeiro: Rocco, 2024.

BUELL, Lawrence; HEISE, Ursula K.; THORNBUR, Karen. Literature and environment. **The annual review of environment and resources**, [s.l.], v.36, p. 417-440, 2011.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Tradução Vera Ribeiro. Brasília: Ed. UnB, 2006.

GHOSH, Amitav. **The great derangement**: climate change and the unthinkable. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2016.

HEISE, Ursula K. **Imagining extinction**: the cultural meanings of endangered species. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2016.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2. Ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

MEHNERT, Antonia. **Climate change fictions**: representations of global warming in American literature. Los Angeles: Palgrave Macmillan, 2016.

OPPERMANN, Serpil; IOVINO, Serenella. Introduction: the environmental humanities and the challenges of the anthropocene. *In*: (Org.) **Environmental humanities**: voices from the anthropocene. Nova York: Rowman & LittleField, 2017, p. 01-21.

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

SCRANTON, Roy. **We're doomed. Now what?** Essays on war and climate change. Nova York: Soho, 2018.

SÁ, Melissa Cristina Silva de. Corpo e violência em *Oryx e Crake* e *O Ano do Dilúvio*, de Margaret Atwood. In: DEPLAGNE, Luciana Calado; CAVALCANTI, Ildney (Org.). **Utopias sonhadas/distopias anunciadas**: feminismo, gênero e cultura *queer* na literatura. JoãoPessoa: Editora UFPB, 2019.

SAUNDERS, Zina. **Oryx and Crake: Chapter 1**. Canal no YouTube, 23 jan. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E1fajYhtW7M&list=PLLxsksOOM3kbnDlg2V38U4z9SgdtuOwgd&index=1>. Acesso em 06 jul. 2024.

SAUNDERS, Zina. **Oryx and Crake: Bonfire**. Canal no YouTube, 04 fev. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ep6o7rJV7PM&list=PLLxsksOOM3kbnDlg2V38U4z9SgdtuOwgd&index=2>. Acesso em 06 jul. 2024.

SAUNDERS, Zina. **Oryx and Crake: OrganInc Farms**. Canal no YouTube, 08 fev. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rw3ZqjclXfY&list=PLLxsksOOM3kbnDlg2V38U4z9SgdtuOwgd&index=3>. Acesso em 06 jul. 2024.

SAUNDERS, Zina. **Oryx and Crake: Lunch**. Canal no YouTube, 13 fev. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_6hruDUGN2M&list=PLLxsksOOM3kbnDlg2V38U4z9SgdtuOwgd&index=4. Acesso em 06 jul. 2024.

SAUNDERS, Zina. **Oryx and Crake: Chapter 3**. Canal no YouTube, 26 fev. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qW4no027jAc&list=PLLxsksOOM3kbnDlg2V38U4z9SgdtuOwgd&index=5>. Acesso em 06 jul. 2024.

SILVA, Suênio Stevenson Tomaz da. **Apocalypse, sobrevivência e pós-humano**: uma narrativa ecocrítica da trilogia *MaddAddam*, de Margaret Atwood. 2019. 225f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, 2019.

Caminhos de negro fujão: a fuga em busca de um *bom lugar em Cumbe e Angola Janga,* de Marcelo D'Salete

José Minervino Neto²³

A escravidão é um modelo de distopia concreta (Varsam, 2003). Ao sujeito escravizado tudo lhe é negado (liberdade, afetos, descanso, alimento etc.) à medida que seu corpo negro é subjugado ao trabalho compulsório por meio da tortura contínua. Sobram desejos e sonhos, expressos num canto, numa bebida mágica, num desenho gravado num tronco de árvore. Sobram também indignação, rebeldia e vontade de recuperar a humanidade. Dessa força nascem os planos de fuga e destes, o quilombo.

²³ Este capítulo apresenta resultados parciais da pesquisa intitulada *A nação além do sonho: o poder quilombola e a utopia negra em Cumbe e Angola Janga*, de Marcelo D'Salete e desenvolvida no PPGLL, sob a orientação da Profa. Dra. Ildney Cavalcanti e a co-orientação da Profa. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins, e conta com o apoio da Universidade Estadual de Alagoas, na qual atuo como servidor público.

Tomando a escravidão, ou melhor, o perímetro do *engenho* colonial como um lócus distópico construído para ser um *não lugar* onde os africanos sequestrados eram explorados até findarem suas vidas, a dedução lógica do que lhes seria um *bom lugar* só poderia ser o quilombo, essa *utopia negra*²⁴ imaginada na escuridão das senzalas, erguida no meio da *floresta*, onde suas vidas voltariam a ter sentido e liberdade.

Neste capítulo, analiso o fenômeno utópico da fuga em busca do *bom lugar* do povo negro em meio ao mundo distópico colonial. Reflito sobre essa questão a partir do conto “Calunga”, que compõe *Cumbe* (2014/2018), e do capítulo 1 de *Angola Janga: uma história de Palmares* (2017), intitulado “O caminho de Angola Janga”, ambas as obras de autoria de Marcelo D’Salete.

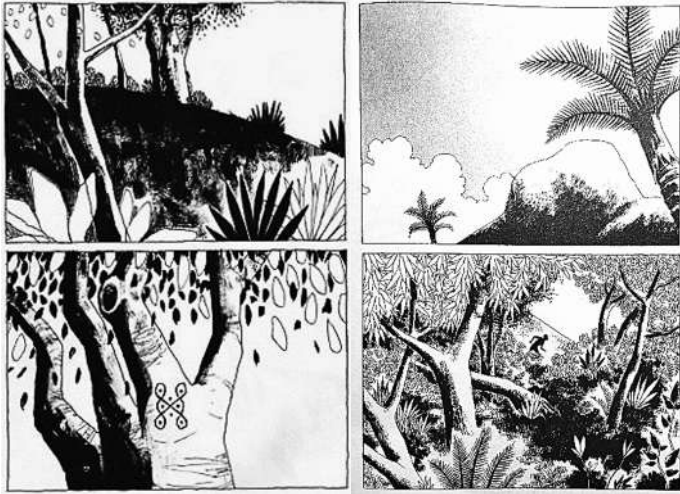
A floresta e a busca de um *bom lugar*

As primeiras imagens de “Calunga”, conto inicial de *Cumbe* (2014/2018), e de *Angola Janga: uma história de Palmares* (2017), de Marcelo D’Salete, trazem uma rima visual que não só encadeia essas narrativas gráficas como também comunica a presença de uma força utópica nelas. Veem-se dois fragmentos de vegetação, divididos em dois quadros simétricos nas pranchas, mostrados de uma perspectiva em diagonal cujo ângulo de visão lança o olhar para o alto, na direção do céu, nos quadros superiores e na sequência abaixo há cortes mais fechados, concentrados nos troncos de árvores em primeiro plano. Esse tema é antecipado nos paratextos dessas obras, em suas respectivas capas e contracapas, cada uma referenciando metonimicamente o contexto geral de seus

²⁴ Utopia negra é um conceito proposto na minha pesquisa de doutoramento e aqui neste trabalho registro uma de suas características, que é o fenômeno da fuga na e pela floresta.

enredos: a relevância da floresta para as ações da rebeldia negra quilombola.

Figura 1 – Páginas de abertura de *Cumbe* e *Angola Janga*



Fonte: D'Saete, 2018, p. 9; 2017, p. 13.

Como técnica narrativa, essas cenas situam o espaço onde ocorrem as tramas, localizam as personagens e dão pistas para o desenvolvimento desses enredos. Na primeira prancha, com muita discrição, encostada à árvore em destaque no segundo plano, percebe-se a lateral direita de um corpo humano e, no tronco, um ideograma entalhado, chamado *sona*, que se torna nítido no quadro inferior. Daí já se depreende um sentido menos trivial para aquela paisagem, que com recorrência preenche os quadros da narrativa de modo privilegiado; trata-se de algo que a autoria intenta nos comunicar.

No capítulo 1 de *Angola Janga*, intitulado “O caminho de Angola Janga”, Marcelo D'Saete reelabora a cena de “Calunga” ao acrescentar elementos próprios daquela narrativa: distinguem-se duas palmeiras e entre elas uma serra, no qua-

dro seguinte a floresta emoldura a silhueta de um “negro fu-
jão”, num cenário praticamente tomado por uma diversidade
de plantas. Aquele corpo correndo em meio à floresta busca
chegar ao Quilombo dos Palmares, ou seja, “Angola Janga”,
como indica o título da seção. Mas onde está o quilombo?

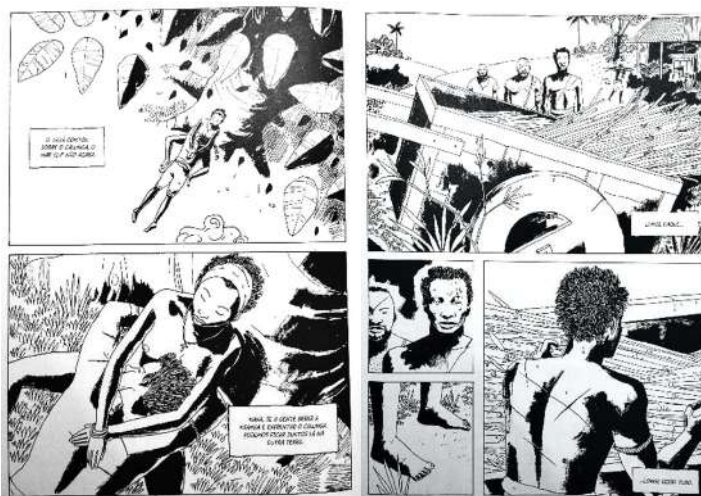
Nas duas histórias em quadrinhos aqui em análise
manifesta-se esse fenômeno da busca por um *lugar* localizado
na e pela floresta, algo explícito no que concerne à *Angola
Janga* enquanto em “Calunga” somente a partir das páginas
posteriores é possível notar esse movimento. São obras que
narram gráfica e ficcionalmente episódios da resistência negra
ao escravismo, no contexto do nordeste açucareiro do Brasil
colonial, no século XVII. Na sequência da apresentação do
elemento floresta, as narrativas introduzem os conflitos que
dinamizarão seus enredos, ao apresentarem as personagens
e suas ambições, ou melhor, seus desejos. Desse ponto em
diante, mais coincidências entre *Cumbe* e *Angola Janga* se
estabelecem em razão da relação de continuidade existente
entre elas, devido ao trânsito de personagens de uma para
a outra e ao compartilhamento do mesmo espaço-tempo
histórico, porém com desfechos divergentes²⁵.

Ao virar a página de abertura de “Calunga”, a parcela
de ser humano e a árvore na qual se encosta adquirem formas
reconhecíveis: a personagem não está sozinha, é uma mulher
com um homem deitado de bruços no seu colo, a árvore possui
folhas largas, desenhadas sem o membro que lhes prende ao
caule ou até dando a impressão de estarem caindo sobre o casal.
Pelo fenótipo de Nana e Valu, as personagens dos quadros, e
apesar do estilo em preto e branco de Marcelo D’Saete, de
imediate se deduz a representação de pessoas negras numa rara

²⁵ Não tratarei dessa confluência de personagens e espaço-tempo neste trabalho, deixo apenas como apontamento, porém esse aspecto será elaborado ao longo da pesquisa do meu doutoramento em curso.

cena, em termos de presença negra na literatura e outras artes no Brasil²⁶, de compartilhamento de afetos à sombra de uma árvore frondosa, que contrasta com a fala angustiosa de Valu: “O Tata contou sobre o calunga, o mar que não acaba. Nana, se a gente beber a *nsanga* e enfrentar o calunga, podemos ficar juntos lá na outra terra. Longe daqui... longe disso tudo” (D’Salet, 2018, p. 10-11). Seguem os quadros:

Figura 2 – Entre afetos e angústias



Fonte: D’Salet, 2018, p. 10-11.

Os quadros acima operam um contraste. À página 10, uma cena de afeto, raramente vista em narrativas sobre a negritude brasileira, seguida de um corte abrupto e de uma sobreposição de tempo presente e o que poderia ser tanto uma memória do passado quanto a sua repetição num

²⁶ A representação racista e degenerada do povo negro brasileiro e sua cultura nas artes e na imprensa foi duramente criticada por intelectuais negros/as como Abdias Nascimento, Beatriz Nascimento e Lélia Gonzalez e o conjunto da obra de Marcelo D’Salet, por sua vez, resulta desse amadurecimento e posicionamento político em que o/a negro/a narra sua história com a sua própria voz, produzindo assim imagens positivas sobre si e seus pares.

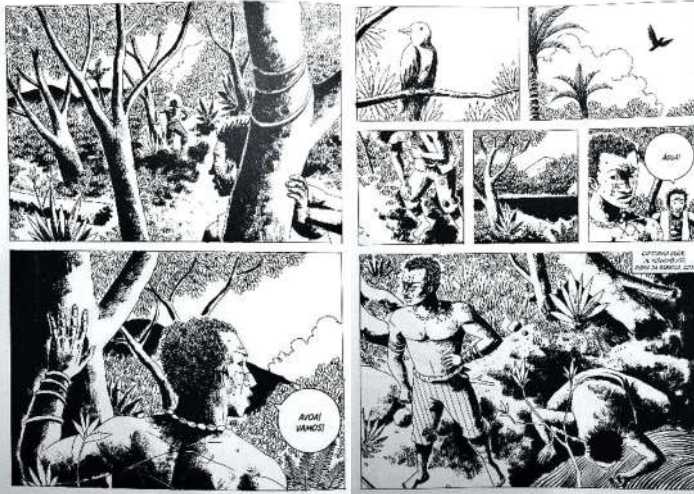
futuro próximo, subsequente àqueles instantes em que as personagens desfrutam da companhia e da cumplicidade uma da outra. Enquanto a dimensão imagética dessa história em quadrinhos (HQ) narra visualmente a rotina de trabalho compulsório e as marcas das sessões de tortura impostas aos africanos escravizados numa fazenda de cana-de-açúcar, a camada verbal alude às imagens de sofrimento e se alimenta delas para materializar seus sentidos. As palavras em tom melancólico, contudo, apontam para a direção oposta ao aqui do *engenho*, que mói a cana verde e a carne negra, falam de lugar indefinido “longe daqui... longe disso tudo”. No corpo de Valu, identificado pela braçadeira no lado direito, desdobra-se uma ambivalência: expressa no presente as cicatrizes das sevícias à medida que projeta uma interrupção daquela violência. Ele premedita se valer do único recurso disponível a um escravizado naquelas condições, além do suicídio, capaz de materializar seu plano: fugir.

O *engenho* delimita um espaço “sintético”, porque avesso ao “orgânico” da *floresta*, como diria Antonio Bispo dos Santos (2023). Os troncos das árvores transformados em habitações, carroça, moenda. A terra produzindo cana-de-açúcar onde antes se enraizava a floresta e todas as suas formas de vida. O olhar desolado dos homens diante da carga de cana em oposição à serenidade de Nana, no quadro inferior da página 10. O humano convertido em coisa. A fala de Valu proclama a urgência de transportar o seu corpo para o outro lugar, um *bom lugar*.

Se para Valu o *bom lugar* se localiza “na outra terra” além do “calunga, o mar que não acaba”, para as personagens de *Angola Janga* a busca se orienta em função de um local concreto, submerso nas folhagens da floresta, onde o “negro fujão” se camufla durante a perseguição, o Quilombo dos

Palmares. Por se tratar de uma narrativa mais longa, a transição de cenários em *Angola Janga* é espaçada, ocupa vários quadros, mostrando como a *floresta* envolve as personagens, serve de refúgio e lhes oferece as condições de sobrevivência e somente páginas depois retoma as cenas do labor no *engenho*.

Figura 3 – Na floresta

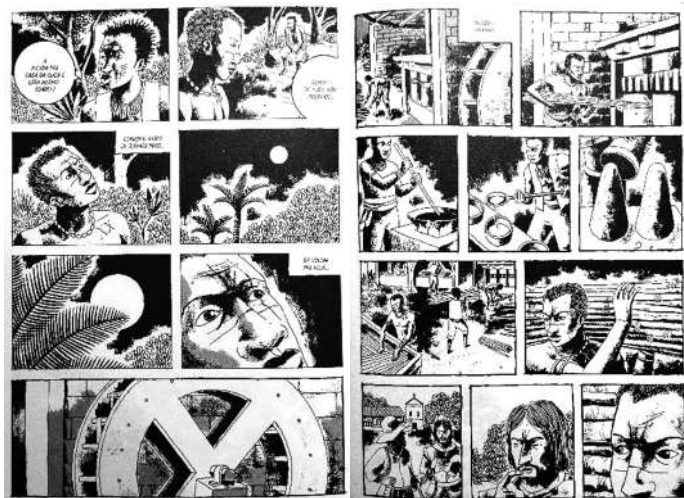


Fonte: D'Saete, 2017,p. 14-15.

A dupla encontra-se em fuga e faminta nos primeiros movimentos da narrativa, quando um deles se depara com um fluxo d'água e bebe dele. Já a personagem mais destacada tem uma preocupação ainda mais urgente que é “avoar” até o seu objetivo. De costas, no quadro inferior da página 14, as cicatrizes no seu corpo explicam a razão das frases exclamativas e a sua atenção permanente, averiguando os arredores enquanto o outro se agacha para coletar água. Ele, assim como Valu, deseja desligar-se por completo da lógica do *engenho*. Isso fica mais explícito nas páginas seguintes, reproduzidas na figura 4.

Aqui sabemos quem é a personagem que vem se destacando, chama-se Soares e conheceremos seu companheiro por Osenga, nas páginas adiante. Este fala enquanto o outro rememora a rotina de violência e de trabalhos forçados. Os quadros da página 17 podem ser lidos como uma continuidade, um detalhamento dos procedimentos sugeridos na página 11 de *Cumbe*, no conto “Calunga”: moer a cana, cozinhar o seu caldo e produzir rapadura/açúcar mascavo, depois repetir tudo de novo sob a vigilância dos senhores e capatazes brancos. Nesse trecho acima, percebe-se que as duas personagens estão alinhadas ideologicamente, ambas passaram pela mesma experiência traumática no mesmo engenho de açúcar. Quando Osenga comunica seu temor diante do risco iminente de serem recapturados trata-se de uma angústia comum à dupla. Osenga usa as palavras para divulgar sua dor e uma postura que demonstra cansaço e aflição, ao passo que Soares se mantém focado na estratégia de fuga e, por que não, de luta. “Voltar pra vila” está fora de cogitação, o plano é seguir caminho até o quilombo.

Figura 4 – O plano de não “voltar pra vila”



Como já deve ter ficado claro, ambas as narrativas se mobilizam em torno da *fuga*, o ato de sair de um *não lugar* de dor para um *bom lugar* de restauração: a utopia. No conto “Calunga” e nos trechos de *Angola Janga* selecionados para esta análise, identifiquei duas modalidades de fuga, uma ao estilo de Valu e outra, de Soares e Osenga. Como demonstrarei adiante, a fuga de Valu é um ato individual e desesperado, já a escapada de Soares e Osenga envolve laços de cumplicidade com o outro, portanto, tem a coletividade como um valor manifestado no respeito pelo saber socialmente construído pelos primeiros fugitivos que lograram êxito em seus empreendimentos. E todos esses percursos desenvolvem-se *na e pela floresta*, cujo sentido historicamente ainda se mantém como oposição à civilização que, no contexto de *Cumbe* e *Angola Janga*, seriam o *engenho* e a *vila*, domínios dos brancos.

A necessidade de “produzir um fora”

Retorno às palavras de Valu e de Osenga para poder continuar minha argumentação. O primeiro aponta para o futuro: “Nana, se a gente beber a *nsanga* e enfrentar o calunga, podemos ficar juntos lá na outra terra. Longe daqui... longe disso tudo” (D’Salete, 2018, p. 10-11). E o companheiro de Soares reflete sobre o passado próximo: “Depois de tudo, não podemos correr o risco de sermos pego... de voltar pra vila” (D’Salete, 2017, p. 16). Valu pensa em sair do *engenho* com Nana, já Osenga e Soares, por sua vez, encontram-se longe desse *não lugar* e, a propósito, bem próximos do seu objetivo final, pois na página 15 uma legenda no painel inferior nos informa que eles estão na “Capitania Geral de Pernambuco, Serra da Barriga, 1673”. Para Osenga e Soares, a angústia é de não voltar para *dentro* do perímetro de tortura e de escravidão.

Para Valu, há uma necessidade de “produzir um *fora*” (Bona, 2020, grifo meu).

Conforme Dénètem Touam Bona (2020, p. 81-82), o indivíduo escravizado, apesar de preso “no próprio seio de um dentro asfixiante (a *plantation* escravagista)”, desenvolvia suas “potências utópicas” escapando da violência colonial por meio do canto, da dança, dos adornos e marcas ritualísticas no corpo e da marronagem, ou seja, da “capacidade [...] de produzir um fora” no além da fazenda, na floresta. Ainda, segundo Bona, a raiz do termo *floresta* vem de *foris* (“fora”), local privilegiado de toda a manifestação subversiva daqueles que não encontram um lugar para si dentro do ambiente onde são desumanizados e transformados em coisa. Daí o quilombo construído nas matas ser esse local por excelência, o resultado da capacidade de negros e negras imaginarem e criarem um lugar de reparação. Bona chama essas formas de escapismos de “cosmopoéticas do refúgio”.

Para “enfrentar o calunga”, o plano de fuga de Valu envolve uma comunhão dele com Nana por meio do ritual da *nsanga*, bebida composta a partir da planta de mesmo nome, que na religiosidade dos povos africanos bakongo e umbundo teria propriedades transcendentais, porque “com ela, revigoravam-se as forças políticas, os pilares pessoais, e as colunas, os cabeças e os planos de rebeldia” (D’Saleté, 2018, p. 169). Após um *flashback*, no qual Valu relembra a rotina da escravidão no engenho, entendemos mais o seu drama quando se adiciona a informação de que ele será vendido para outra fazenda e que isso o separaria de Nana. É nesse contexto que a necessidade da fuga surge e se busca forças na *nsanga*, ou seja, no conhecimento ancestral, para torná-lo bem sucedido. Contudo, há um empecilho: Nana.

Figura 5 – Dissonância



Fonte: D'Salete, 2018, p. 17.

O painel acima introduz o ponto central do debate entre o casal, a ser desenvolvido nas páginas seguintes. Valu interpela Nana reiteradamente sobre fugirem juntos, como sintoma de uma angústia crescente, afinal, seu tempo atual na fazenda com ela está se esgotando. Essa cena se contrapõe àquela da figura 2, porquanto aqui o casal é mostrado um de costas para o outro, separados quase simetricamente por um tronco de árvore em primeiro plano e outra planta próxima a Valu. Há uma dissonância entre as personagens, seus projetos não coincidem, assim como seus corpos são utilizados na economia da *plantation* de modos diferentes.

Figura 6 – Debate



Fonte: D'Saete, 2018, p. 20.

Na página 20, a narrativa apresenta os termos do debate. Valu aponta a exploração do seu corpo operando como se fosse uma máquina abastecida apenas para continuar trabalhando e aponta a ausência de marcas de maus tratos no corpo de Nana como resultado de sua adesão à ideologia da casa-grande, o que transparece na sua relutância: “Correr mundo por esse mato, Valu? Não chego até lá. [...] Na casa grande, eles me conhecem. Me tratam bem” (D’Saete, 2018, p. 20). Ela fala isso enquanto põe no pescoço o colar com um crucifixo, um dos signos máximos da cultura colonial. No último quadrinho, evidenciam-se novamente as cicatrizes nas costas de Valu, linhas cruzadas sem a harmonia da cruz. Gradativamente, a tensão fica mais acentuada até chegar ao ápice que deflagrará de uma vez a fuga desesperada de Valu. Na página 23, ele agora ordena ao invés de tentar convencer a amante: “Você vem comigo”. Ao que ela responde: “Valu, vamos voltar [para o engenho]” (D’Saete, 2018, p. 23). Na sequência, ele a assassina com uma faca, que deixa

no local do crime, e sai em disparada com o colar de Nana na mão em direção ao local onde se encontram o Tata e a *nsanga*. Após ingerir a bebida, diz: “Agora eles não podem me pegar” (D’Salete, 2018, p. 27), acreditando que ela lhe dará as forças necessárias para fugir do engenho.

Assim como Bona (2020), Beatriz Nascimento (2021) também atenta para as diversas formas de fuga e de resistência ideológica praticadas por pessoas escravizadas no período colonial, sendo uma destas a “crise interna” na senzala, instalada a partir do debate “filosófico”, no qual “objetivar-se-á, principalmente, o desejo de libertar-se” (p. 127).

Após essa *crise interna*, que acontece enquanto o grupo está na fazenda, o próximo passo será a conspiração contra o regime oficial, que, pelas suas condições históricas e institucionais, só poderia oferecer uma alternativa: *a fuga*. Porém, o fato que determina a fuga é a pobreza de recursos a que qualquer grupo de homens escravos está submetido. Essa pobreza vai promover a ausência de condições para que eles se armem satisfatoriamente a fim de empreender uma guerra aberta na qual se embata o senhor e a nova ordem insurgente. *A fuga leva em consideração, também, as condições geográficas que possibilitam a obscuridade das matas*. Ela é, portanto, a primeira forma de reação escolhida e largamente usada para iniciar uma nova ordem realmente autônoma (Nascimento, 2021, p. 127-128, grifos meus).

A “crise” entre Valu e Nana não é superada pelo melhor argumento, mas por um ato irracional de brutalidade, que se

configura num feminicídio cometido pelo homem que afirma para a mulher “Tu é minha e precisa vir comigo”, anulando seu livre arbítrio. Outro erro de Valu é querer atravessar o calunga movido pelo mal uso da *nsanga* e não pela melhor estratégia de fuga que envolveria o conhecimento das “condições geográficas” fora dos limites da fazenda. Paralelamente, o solitário e desesperado Valu e a dupla Soares e Osenga encontram-se agora na “obscuridade das matas”, ambiente em que Nana temia se perder, no entanto em circunstâncias distintas. Diante da pobreza material, os negros fujões só poderiam contar com essa característica da floresta para utilizar como recurso de luta, além da própria força de seus corpos. No caso de Valu, a pobreza se exacerba com a sua solidão e por ter deixado a faca para trás, instrumento que poderia lhe oferecer alguma vantagem de sobrevivência.

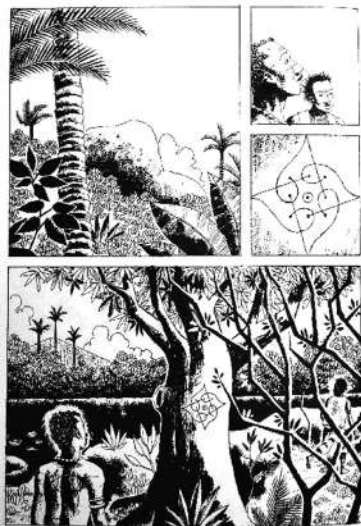
Como disse anteriormente, a dupla de *Angola Janga* age com mais perspicácia no seu modo de “produzir um fora”. Camuflam-se na floresta, alimentam-se dela, são cúmplices e mantêm-se determinados em seus propósitos de fuga. Antes de fugir, Soares analisa as falhas de vigilância do engenho e premedita o que é imprescindível fazer para obter êxito nos seus planos, no caso, eliminar as forças armadas e saber por e para onde correr. Em diversas passagens, seu rosto é recortado à altura do olhar, sinalizando prudência ao não se descuidar dos perigos iminentes, investigando o comportamento dos brancos (cf. figura 3 e 4).

Na oportunidade da fuga, Soares diz: “Fizemos o que era preciso, Osenga. Estamos no caminho certo. Vamos encontrar a Cuca” (D’Salete, 2017, p. 25). Então, no painel posterior, a dupla se embrenha pela mata, Soares à frente. Para entender o significado da fala de Soares é preciso atentar para uma característica estrutural presente tanto em

Cumbe quanto em *Angola Janga*, que é o uso recorrente de elipses, como se percebe claramente na figura 2. Ele afirma que estão no caminho correto e que vão encontrar a Cuca, porque em certo passado não narrado houve debate e compartilhamento de informações nas surdinhas da plantação e da senzala, que anteciparam para a dupla os perigos e os obstáculos dentro e fora do engenho. A principal arma dos insurgentes é o conhecimento e chegar até a casa da Cuca significa ampliar esse saber, uma vez que ela detém os segredos da “picada certa dos mocambos de Angola Janga” (D’Salete, 2017, p. 32). Do outro lado da história, o lado dos agentes da repressão colonial, o mestre de campo Rodrigues confirma o potencial dessa rede clandestina de informações: “Tu se engana. Eles [os fugitivos] conhecem a mata melhor do que qualquer bicho. Por isso tem tantos alevantados em Palmares” (D’Salete, 2017, p. 29).

O encontro com a Cuca é antes de tudo não uma mera transmissão de dados. Esse evento possui uma aura mística, em razão do jogo de búzios, das chamas da fogueira e do movimento sugerido pelos recortes cuja sequência se movimenta em *zoom out*, expandindo as imagens a partir do círculo preto no centro de um símbolo *sona* até este se multiplicar nos olhos de uma mosca, por sua vez pousada na paliçada de um mocambo. A sinuosidade da “câmera” é ritmada pelas palavras da Cuca, com destaque para o trecho que revela o “caminho certo”: “Para seguir o caminho de Angola Janga... vá pelo rio... depois da árvore marcada...” (D’Salete, 2017, p. 33). A partir daí se dá a segunda etapa da fuga de Soares e Osenga, após se alimentarem da sabedoria daquela senhora, reconhecendo o caminho por meio do *sona*:

Figura 7 – O código inscrito na floresta



Fonte: D'Salete, 2017, p. 38.

Nesse trecho, “a fuga leva em consideração, também, as condições geográficas que possibilitam a obscuridade das matas”, como diz Nascimento (2021, p. 128) na citação de outrora. A fuga da dupla depende de sua capacidade de leitura de um símbolo inscrito na floresta por aqueles e aquelas que fugiram antes e formaram os mocambos. O *sona*, código africano que foi ensinado a Soares na audiência com a Cuca, pensando com Bona (2020), seria a marcação de um refúgio na floresta, um ponto num mapa que dá pistas do local desejado a que se quer chegar.

Sona, explica D'Salete (2017, p. 418) no glossário de *Angola Janga*, “esses desenhos são formados por pontos e linhas sinuosas realizadas na areia e acompanhadas por narrativas orais”; este que aparece na figura 7, em particular, “representa um local na floresta onde abundam frutos e animais”. O *sona* metaforiza o que *Palmares* significa para aqueles dois, agora ex-

escravizados, um lugar de fatura e de recomeço para as suas vidas. Encontrá-lo na floresta traz um renovo de esperança.

Um *sona* aparece logo no início de “Calunga”, porém seu simbolismo é ultrajado por Valu. Conforme D’Salete (2018), aquele desenho em evidência na figura 1 significa um ninho formado por dois pássaros, uma analogia sobre a relação entre o protagonista do conto e Nana, bem como sugere a importância do trabalho coletivo e aponta para um ideal de liberdade. Valu perde seu referencial de humanidade e de racionalidade no mundo após assassinar Nana e fugir sem seguir nenhuma rota, sem premeditação, numa fuga genérica e sem destino concreto. Na sua fuga, Valu apenas corre pela *floresta* sem buscar nela um local de descanso, perdido, não se camufla com a folhagem e, sem a faca, se torna uma presa fácil para o capitão do mato que o persegue, como evidencia a cena narrada na figura 8:

Figura 8 – Presa fácil



Fonte: D’Salete, 2018, p. 29.

Ao contrário de Soares e Osenga rumando no “caminho de Angola Janga”, Valu se perde pelos diversos caminhos da floresta, não se mistura com ela, tornando-se detectável. Durante a caça, o capitão do mato indaga-se: “Achou o rastro do negro? Ora, por que ele não fugiu pro mocambo? Será mais fácil assim” (D’Salete, 2018, p. 29). Em resumo, não há esperança para Valu e essa fala do seu perseguidor explica o motivo do seu fracasso: ele não buscou o mocambo, em outras palavras, ele ignorou o saber ancestral, ou quis tomá-lo de forma mesquinha, no caso da *nsanga*, desprezando o valor do fazer coletivo e as potencialidades da floresta. Ele queria voltar a ser livre, todavia sem saber o que fazer quando escapou da fazenda.

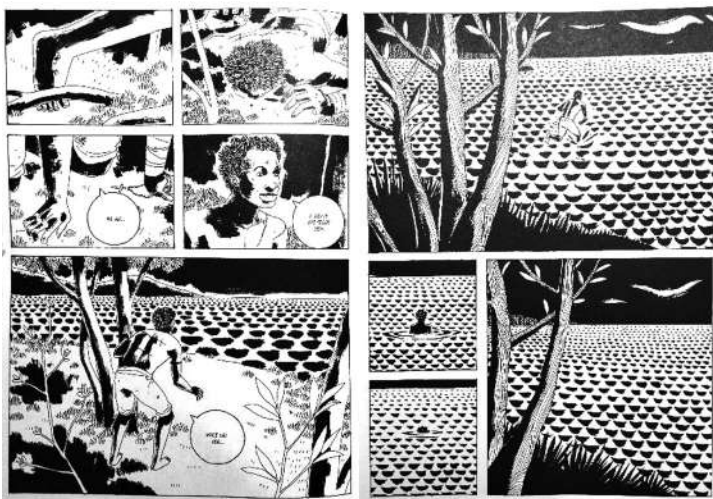
O malogro e o custo do êxito

Ao descrever os primeiros atos que levaram à fundação do Quilombo dos Palmares (“Angola Janga”, como também era conhecido), Décio Freitas (1984, p. 8) faz a seguinte pergunta retórica: “Mas logo a perplexidade [após a fuga da senzala]: que fazer da liberdade conquistada?”. A resposta é o estabelecimento da comunidade mocambeira nas matas dos atuais estados de Alagoas e de Pernambuco, cujo ápice se desenvolveu no entorno da Serra da Barriga, localizada no município alagoano de União dos Palmares. A floresta, apesar dos seus potenciais, também se apresentava como um ambiente hostil à sobrevivência, sua condição de paraíso ora poderia se tornar um verdadeiro inferno. Esse espaço naturalmente ambíguo era, portanto, a “única alternativa à reescravização”, deduz Freitas (1984, p. 9).

A análise do conto “Calunga” e do capítulo “O caminho de Angola Janga” levam-me a refletir sobre os dois modos de leitura da *floresta* no processo de fuga dos sujeitos escravizados no período colonial apresentados nessas narrativas gráficas. Bona

(2020) afirma que, como antítese da civilização simbolizada naquele contexto histórico pela sociedade colonial, a floresta é um refúgio, “espaço de camuflagem e de reconstrução de si” (p. 80). Esse termo “refúgio” precisa ser compreendido como uma provisoriedade, uma etapa anterior de algo maior, pois só o ato de fugir em si mesmo não elimina os riscos de recaptura ou de anulação de todos os esforços numa fuga malfadada que termina em morte acidental ou por ignorância dos bens que a natureza oferece. Valu subtiliza a floresta como consequência do seu egoísmo e do seu desespero e sua fuga é malograda:

Figura 9 – a fuga malograda



Fonte: D’Salete, 2018, p. 36-37.

Valu ignora o mocambo e segue seu plano de “pássaro calunga”, mesmo ciente de que é o “mar que não acaba” (D’Salete, 2018, p. 30 e 10). Desatento, tropeça numa raiz exposta e cai já próximo ao mar, no qual afunda em sua imensidão intransponível até mesmo para alguém fortificado pela *nsanga* como ele. Valu não se refugia na floresta e não projeta um futuro possível

para si, seu individualismo invalida a liberdade momentaneamente recuperada a um custo tão alto, a morte de Nana. Quanto a essa fraqueza, penso nas palavras de Dirceu Lindoso:

A condição de quilombola nem todos os negros escravos a têm. Ela surge de uma série de atos sociais sucessivos antecedentes. Por exemplo: a fuga, a busca do esconderijo, a construção do modo de vida de fugitivo, a maneira como o escravo fugitivo transforma sua fuga em um ato social global, que envolve toda sua vida; na transformação desses atos sociais antecedentes num modo de vida – o mocambeiro – coletivamente estruturado. São esses atos que fundam a comunidade mocambeira esparsa [...]. Nem todos os negros escravos transformam o individual em social, o singular em coletivo. E nesse trajeto se tem de trabalhar socialmente as repulsas e as conviências sociais. O ato de transformação do *status* de negro escravo de *plantation* para o *status* superior de negro fugitivo mocambeiro conduzia o ser escravo mocambeiro à categoria de negro fugitivo quilombola. E o *status* de negro fugitivo quilombola refletia no ser negro, na sua consciência de homem, a perspectiva da liberdade social [...] (2007, p. 78-79).

No jogo de ambiguidades das sombras, Valu não se converteu em *floresta* nem fez dela um *bom lugar*, não transformou seu ato “singular em coletivo” e seu fim é trágico, desaparecendo no calunga infinito. Na citação acima, Lindoso (2007) reitera que, diante do poder totalizante do regime escravagista colonial, somente num processo dialético se poderia produzir uma antítese do “ser escravo”, que começa justamente com a fuga orientada pela força do compartilhamento de forças entre

indivíduos que, literalmente, muitas vezes nem falavam a mesma língua. No dizer de Lindoso (2007), “trabalhar socialmente as repulsas e as conviências sociais” seria equivalente ao que Nascimento (2021) chama de “crise interna”, a necessidade de dirimir as diferenças e se concentrar naquilo que une a todos em privação de liberdade.

Soares e Osenga, por sua vez, fugiram juntos e assim permaneceram até a ocasião em que o segundo é picado por uma serpente peçonhenta. Soares tenta salvá-lo e lembra que “quando chegarmos ao mocambo teremos ajuda” (D’Salet, 2017, p. 39), porém Osenga sabe que não terá condições de seguir em frente e, munido com uma faca, se oferece para enfrentar o capitão do mato, armado com uma espingarda, que está rastreando a dupla. Osenga mantém-se fiel ao pacto de não voltar para a vila, seu sacrifício representa o esforço conjunto da luta quilombola, uma atitude de quem se sente responsável pelo outro, a fim de que o companheiro consiga chegar a Angola Janga.

Figura 10 – O sacrifício de Osenga e o êxito de Soares



Fonte: D’Salet, 2017, p. 49 e 52.

Graças a isso, Soares pôde continuar a correr até encontrar os guerreiros quilombolas. Ele transcendeu a forma de refúgio temporário da *floresta*; com astúcia e racionalidade não se perdeu no caminho até Angola Janga, cada passo o carregou para um *bom lugar* e sua condição de indivíduo se expandiu para uma expressão de coletividade ao passar definitivamente do “*status* de negro escravo de *plantation* para o *status* superior de negro fugitivo mocambeiro”, que o tornaria um quilombola, ratificando sua determinação de jamais abdicar da liberdade.

O caminho para a utopia é ambíguo como a própria formação etimológica dessa palavra-conceito, que ora significa *não lugar*, ora *bom lugar*. Nesse sentido, a *floresta*, como tenho argumentado ao longo deste capítulo, é o lugar de refúgio por excelência no contexto da escravidão do período colonial; entretanto, a mesma floresta que acolhe também apresenta perigos e hostilidades que não podem ser ignoradas mas superadas para que seja transformada em *bom lugar*. O labirinto entre as árvores, a escuridão, a incerteza quanto ao que acontecerá quando for dado o próximo passo, a sede e a fome são desafios que exigem conhecimento prévio para serem sanados. O conhecimento construído e repassado de pessoa para pessoa, de fugitivo para fugitivo que sobrevive à travessia nas sombras, sem isso não há como se livrar dos perigos da floresta e ele mesmo, o ser quilombola, se tornar um perigo para os brancos, para os capitães do mato, mesmo empunhando uma simples faca contra uma arma de fogo.

É um caminho que exige cuidado, planejamento, coragem e responsabilidade, do contrário o sonho de liberdade pode se tornar um pesadelo distópico; no caso dos negros fugitivos, a *floresta* pode vir a ser a continuação do pesadelo do *engenho*. Portanto, somente com o processo dialético é possível superar as adversidades que se iniciam no ato de

reunir forças e estratégias para fugir, depois na própria ação de fugir até conseguir se estabelecer na escuridão da floresta e formar uma comunidade, o quilombo. São tarefas que o indivíduo sozinho seria incapaz de realizar, pois criar uma nação requer o compartilhamento de um sonho e os propósitos em confluência, como diria Santos (2023). O sonho de Osenga era o mesmo sonho de Soares, por isso se sacrifica por ele, para que suas últimas ações não sejam nulas. Quando Soares chega ao quilombo não está sozinho, pois ele representa o sonho de Osenga, possui os saberes da Cuca e de todas as outras pessoas que antes dele contribuíram para que de *não lugar a floresta* se tornasse um *bom lugar*, um território utópico de acolhimento e de luta para quem havia passado pelo terror das torturas no *engenho*.

Referências

BONA, Dénèt em Touam. **Cosmo poéticas do refúgio**. Tradução Milena P. Duchia de. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

D'SALETE, Marcelo. O caminho de Angola Janga. In: **Angola Janga**: uma história de Palmares. São Paulo: Veneta, 2017, p. 10-53.

D'SALETE, Marcelo. Calunga. In: **Cumbe**. 2a ed. São Paulo: Veneta, 2018, p. 9-46.

FREITAS, Décio. **Palmares**: a guerra dos escravos. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

LINDOSO, Dirceu. **O poder quilombola**: a comunidade mocambeira e a organização social quilombola. Maceió: EDUFAL, 2007.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**: relações raciais, quilombos e movimentos. Organização Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SANTOS, Antonio Bispo dos Santos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

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

Cidade da fúria: espaço urbano, biopolítica e distopia em *Nuevo orden* e *Era uma vez Brasília*²⁷

Mariano Paz

Tradução de Thayrone Ibsen

Da cidade letrada à cidade cinematográfica

A vida urbana e a palavra escrita têm estado interconectadas na América Latina desde que os espanhóis e os portugueses colonizaram o continente. Em *La ciudad letrada* (1996), sua obra fundamental, Ángel Rama traça a história da cidade latino-americana moderna até uma empreitada eminentemente *letrada*, na qual a construção das cidades era determinada pelo signo escrito – na forma de planos urbanos, decretos, leis, correspondência e outros

²⁷ Uma versão deste capítulo foi publicada em inglês no *Forum for Modern Language Studies* (59:1, Janeiro de 2023, pp. 89-106). O autor deseja reconhecer a Oxford University Press pela permissão para publicar a tradução desse artigo. O autor também expressa sua gratidão aos/as Editores/as Gerais do *Forum* (atuando em nome da Court of the University of St Andrews) pela permissão concedida.

documentos do tipo. De acordo com Rama, “antes da sua aparição como entidades materiais, as cidades tinham de ser construídas como representações simbólicas” (1996, p. 6). Se na Europa as principais cidades emergiram majoritariamente em uma maneira desorganizada, nas Américas elas foram consequência de planejamento deliberado. Quando novas cidades eram construídas nos mesmos locais de alguma já existente, como no caso da Cidade do México ou Cuzco, os conquistadores arrasavam as construções indígenas, em vez de tentar reconfigurar ou construir sobre estruturas existentes. Esse processo acarretou a criação de um mundo inteiramente novo, informado por uma imaginação na qual a noção de moderno já estava emergindo: ordem, organização e funcionalidade são algumas das ideias que prevaleceram no planejamento urbano durante a era colonial. Um componente ideológico essencial foi um senso de hierarquias sociais que impuseram um sistema de dominação e desigualdade à cidade e seus/suas habitantes, apoiado tanto por uma cultura simbólica quanto pela violência física.

O foco do estudo de Rama, mais do que nas cidades em si, é no grupo de intelectuais (escritores/as, jornalistas, acadêmicos/as, advogados/as) definidos/as como *letrados/as*, ou a elite letrada, como observa José Eduardo González, apesar de que, para Rama, “a cidade se torna uma entidade central na formação da história da América Latina, da conquista ao século XX” (González, 2017, p. 147). As cidades latino-americanas, escreve Rama,

surgiam em signos e planos, já completas, nos documentos que discorriam sobre suas fundações regulamentares e nos projetos e esquemas que estabeleciam seus desígnios ideias (1996, p. 8-9).

Rama observa nisso uma (teórica) conexão entre a arquitetura clássica e a utopia clássica: “os sonhos dos arquitetos (Alberti, Filarete, Vitruvius) e os projetistas de utopias (More, Campanella) eram incipientes em termos materiais, mas eles fortificaram a ordem dos signos” (1996, p. 9). O signo – alfabético, arquitetônico, cartográfico – viabilizou tanto o desenvolvimento urbano quanto uma dominante ordem territorial que emanava dos centros urbanos. Entretanto, esse processo não pode ser descrito como utópico: ele não foi guiado pelo desejo de construir uma sociedade mais justa e igual, mas sim por uma necessidade de efetivamente impor uma forma de administração, controle e subjugação sobre terras conquistadas. Muito depois, no início do século XIX, os movimentos de independência na região, imaginados e defendidos na primeira hora pelos/as *letrados/as*, podem ter tido uma conexão mais próxima a um utopismo, considerando que eram informados pelos ideais do republicanismo, emancipação e liberdade. No entanto, os governos nacionais recentemente formados eventualmente reproduziram, em larga extensão, as estruturas racializadas de desigualdade e hegemonias de classe que eram o legado do jugo europeu.

Adrián Gorelik situa o livro de Rama no fim de um período bastante específico na história da América Latina (os inícios das décadas de 1960 e 1970) no qual

a cidade dejaba de ser pensada como el laboratorio principal para el desarrollo de la región, palanca para su transformación modernizadora, y comenzaba a verse con desconfianza, como obstáculo principal a cualquier transformación efectiva (Gorelik, 2022, p. 25).

De qualquer forma, Gorelik afirma que *La ciudad letrada* é particularmente importante, por introduzir a ideia

da cidade latino-americana como um construto crucial da imaginação social, e mostra o alcance das preocupações com espaço urbano nos debates culturais e literários. A associação entre *letrados* e poder foi rompida durante a Guerra Fria, de acordo com Jean Franco, particularmente no rescaldo da Revolução Cubana (que começou como um movimento rural – embora liderado por indivíduos letrados). Franco argumenta que, na década de 1960, o projeto de criar nações modernas e republicanas na região, “nascido do Iluminismo e tornado em monumento nas cidades latino-americanas” (Franco, 2002, p. 11) tinha chegado ao fim. Essa noção, no entanto, não deve ser confundida com um declínio da mais ampla relevância cultural da cidade latino-americana, que continua a ser o objeto de imaginação e especulação em produções literárias e também cinematográficas.

No começo do século XX, como argumenta Barbara Menzel, a modernidade era incorporada tanto por cidades quanto pelo cinema (2019, p. 3). Desde a sua emergência em 1895, o cinema foi uma arte eminentemente urbana. De fato, Mark Shiel (2001, p. 3) fala do nexos cinema-cidade, no qual de um lado, a forma cultural que é o cinema, e, de outro, a organização espacial urbana, são variáveis associadas que se nutrem uma da outra em múltiplas maneiras. Como aponta Tony Fitzmaurice, “a cidade é construída tanto por imagens e representações quanto pelo ambiente arquitetado, oscilações demográficas, especulação de terra e padrões de investimento e perda de capital” (2001, p. 20). Na América Latina, assim como na Europa, a produção fílmica era e continua a ser situada nas principais cidades (frequentemente, embora não exclusivamente, capitais nacionais), onde os estúdios de cinema também estão agregados. De fato, o cinema foi uma forma essencial para a geração e promoção de ideais como nacionalismo e identidade nacional por toda a região.

Dessa forma, seria possível argumentar que a noção de “terra letrada” foi desafiada, dentre outros fatores, pela disseminação do cinema, que introduziu também a ideia de “popular” como uma noção que contrasta com formas cultivadas de expressão literária.

No século XXI, com o retorno da maior parte dos países latino-americanos a governos democráticos, o espaço da cidade como um produtor de signos política e culturalmente inclinados floresce junto com o crescimento da vivência urbana. A América Latina é, agora, a região mais urbanizada do planeta – à frente até mesmo da Europa. O signo cinematográfico pode não ter substituído completamente o alfabeto, o mapa e as plantas arquitetônicas, no que diz respeito à formulação de projetos políticos e urbanos, mas se tornou um importante fator na visualização da experiência da vida urbana na região, onde o cinema tem incorporado um papel semelhante àquele na Europa, no qual, como observa Menzel, “de um lado, a coerência da modernidade define a arquitetura e o planejamento urbano e, de outro, o filme e a arte modernos o fazem” (2019, p. 3). Neste ponto, seguindo Néstor García Canclini (1995), prefiro tratar da atrasada e deficiente modernização da América Latina, onde o crescimento urbano, nas últimas décadas, deixou de ser a consequência de um planejamento cuidadoso e se tornou, nas palavras de Fernando Aínsa, “arbitrário, barulhento e confuso” (2013, p. 50). Aínsa argumenta que, nas cidades latino-americanas, “ya no se reconoce el sosegado pasado colonial o el entusiasmado ingreso a la modernidad finisecular del siglo XIX, simbolizado en el trazado de grandes paseos y bulevares” (2013, p. 50).

Os fracassos dos projetos de modernização (imbuídos com um espírito utópico), empreendidos pelas elites políticas e econômicas da América Latina no século XX, e a crescente

violência social que caracteriza a região, são evidentes em dois filmes recentes produzidos no México e no Brasil – *Nuevo orden* (dir. Michel Franco, 2020), e *Era uma vez Brasília* (dir. Adirely Queirós, 2017) –, que são o foco deste capítulo. Ambas as obras articulam uma ideologia que brota do utopismo, com o desiderato de especular sobre o resultado dos movimentos de resistência urbana e de reação contra a ordem estabelecida. Dessa forma, os dois filmes são conectados ao projeto de imaginar o urbano como uma arena para confrontos políticos e econômicos, na qual a cidade contém as classes e os grupos sociais que se enfrentam pelo acesso aos recursos materiais e simbólicos. No entanto, como argumentarei, os dois filmes oferecem abordagens diferentes sobre o impulso utópico: enquanto em *Nuevo orden* a possibilidade de mudança é apresentada como um movimento desolado, grotesco e sem sentido em direção ao caos e crueldade supremos, *Era uma vez Brasília*, por outro lado, apesar de pessimista, ainda propõe que a desigualdade pode ser combatida através da ação coletiva. Ambos os filmes demonstram a persistência do conceito de um cinema nacional, incorporado nas cidades capitais do México e do Brasil, mesmo no que é considerado uma era de globalização, como uma plataforma para explorar os imaginários que acentuam a identidade nacional.

A cidade de cabeça pra baixo: *Nuevo orden* e anti-utopismo

Michel Franco é um cineasta mexicano independente cujas obras são tão controversas quanto provocantes. Um prolífico *auteur* no sentido do clássico *Cahiers du Cinéma*, ele escreve, produz e dirige seus próprios filmes, que já receberam prêmios nos festivais de Cannes e de Veneza²⁸. Sua obra tem

²⁸ Seu filme *Después de Lucía* (After Lucía, 2012) ganhou o prêmio Un Certain Regard em Cannes, 2012; *Chronic* (2015) obteve o prêmio de melhor roteiro em Cannes, 2015, e

sido comparada àquelas de outros diretores contemporâneos, como Lars von Trier e Michael Haneke, cujos filmes tendem a ser descritos como frios, desafiadores, e cruéis em demasia²⁹. Lançado em 2020, *Nuevo orden* tem um enredo bastante direto e, excetuando a sequência inicial, disposto em um modo linear. Trata-se da história de uma revolta violenta na Cidade do México, vista majoritariamente pelo ponto de vista de uma família abastada. Um curto sumário é necessário para entender como utopia e arquitetura são articuladas no centro do discurso altamente problemático do filme.

Uma curta sequência de abertura, composta por imagens desconectadas, antecipa os eventos caóticos que serão desencadeados: uma pintura abstrata; um plano geral de uma mulher nua (o corpo inteiro na tela), em pé ante uma longa parede branca, tinta verde pingando de sua barriga exposta; móveis sendo arremessados em um pátio; uma cascata de água esverdeada escorrendo sobre uma escadaria³⁰; a mulher vista anteriormente agora provando um vestido de casamento, enquanto alguém joga um balde de tinta verde na parede de uma loja (entre outras imagens). Os planos atuam como pedaços de uma quebra-cabeça que a audiência será capaz de entender em retrospecto, mas editados juntos eles servem para gerar uma sensação de desconforto e confusão. A sequência tem como acompanhamento sonoro a Sinfonia No. 11 de Dimitri Shostakovich que, como aponta Maria Delgado (2021), comemora a Revolução Russa de 1905. Esse evento político foi caracterizado por protestos sociais e levantes generalizados (o que antecipa muito do que vai acontecer no filme). Em seguida uma cena curta: dentro de um hospital, um grupo de pacientes

Nuevo orden recebeu o Leão de Prata (Gran Jury Prize) no Festival de Cinema de Veneza em 2020.

²⁹ Cf. Velazquez (2021) e Wood (2021).

³⁰ Isso parece uma alusão ao filme de terror *O Iluminado* (Dir. Stanley Kubrick, 1980), com água verde em vez de sangue.

idosos/as é removido de seus leitos para abrir espaço para pessoas feridas que parecem ter invadido o lugar.

Tudo que foi mencionado acima serve como um prólogo e é seguido por uma longa sequência (quase metade da duração total de 85 minutos). A ação se passa em uma residência elegante, luxuosa, em Jardines del Pedregal, um dos bairros mais ricos na Cidade do México. A casa é localizada em uma rua quieta, repleta de folhas; sua arquitetura é decididamente moderna, com tetos achatados e linhas retas. Do lado de fora, parece quase um abrigo nuclear, com paredes concretas e um portão sólido, projetados para maximizar privacidade e proteção. Em seu interior, uma cerimônia de casamento está prestes a começar, assistida por indivíduos que evidentemente constituem a elite mexicana. Trata-se de uma cena feliz: a noiva, Marianne Novelo, dança com seu noivo, convidados e convidadas se cumprimentam, serviçais e garçons preparam e servem a comida. Ao mesmo tempo, o casamento é um cenário para a circulação do capital; um sutil porém repetido evento envolvendo os convidados e convidadas que, ao chegarem, entregam envelopes com dinheiro para o jovem casal (um presente de casamento comum na América Latina, não limitado aos superricos). Rebeca, a mãe da noiva, é encarregada de coletar os envelopes e guardá-los em um cofre no seu quarto.

Um dos convidados, Victor, ocupa uma posição de poder político na cidade. Ele é cumprimentado pelo pai e pelo irmão de Marianne no portão assim que chega, e entrega as boas notícias de que acabou de garantir a permissão de planejamento que estavam buscando. O filme toma o cuidado de evitar um excesso de explicações sobre o que está acontecendo, mas é possível inferir uma referência a um esquema de desenvolvimento urbano, a ser projetado pelo irmão de Marianne, que é arquiteto. O momento enfatiza o argumento de David Harvey

de que há uma “conexão íntima entre o desenvolvimento do capitalismo e a urbanização” na qual “a necessidade perpétua de encontrar terrenos rentáveis para produção e absorção de capital excedentário molda as políticas do capitalismo” (Harvey, 2008, p. 24). A essa noção se poderia acrescentar o problema – provavelmente intensificado na América Latina – da corrupção associada ao desenvolvimento urbano. Novamente, como uma rápida referência, é sugerido que Victor já recebeu inúmeras propinas do sr. Novelo, em troca de autorização para seus projetos de construção (os envelopes com dinheiro também indicam a forma dessa transação de subornos). Nada disso será retomado no filme, mas as conexões entre desenvolvimento urbano, capital e corrupção foram estabelecidas.

Enquanto o casamento avança, o principal marcador da estrutura desigual da sociedade mexicana e a base racializada para estratificação social tornam-se óbvios. Marianne e seu noivo, suas famílias e todos os convidados e convidadas são claramente brancos/as, enquanto as serviçais, os mordomos, os seguranças e demais empregados em geral são de origem indígena ou mestiça, assinalando que a desigualdade na cidade é atrelada a raízes étnicas e cor de pele³¹. No decorrer da festa, algumas pequenas referências sugerem a existência de algum tipo de perturbação social na cidade – convidados/as reclamam de congestionamento no trânsito, alguns e algumas chegando com respingos de tinta verde em suas roupas –, mas ninguém considera a situação séria o suficiente para cancelar a cerimônia. Um ex-empregado, Rolando, chega de maneira inesperada ao portão e pede para ver Rebeca. Sua situação é

³¹ Nesse quesito, *Nuevo orden* compartilha algumas similaridades chave com dois filmes do renomado diretor mexicano Alfonso Cuarón: *Y tu mamá también* (And Your Mother Too, 2001) e *Roma* (2020). Ambos lidam com questões de classe na Cidade do México, geralmente apresentadas em um plano doméstico, no qual as famílias brancas de classe alta contam com empregados e empregadas indígenas e de classe baixa para dar suporte ao seu bem-estar material. De fato, *Y tu mamá también* também contém uma cena envolvendo uma luxuosa festa de casamento da elite (nesse caso, com a presença do próprio presidente mexicano), repleta de garçons, motoristas e seguranças de pele escura.

desesperadora: sua esposa estava prestes a fazer uma cirurgia cardíaca em um hospital público, mas acontece que ela foi uma das pacientes forçadas a sair de seus leitos pelos manifestantes (o que mostra como as pessoas da classe baixa também são vítimas de contínuo desassossego). A única opção restante é levá-la a uma clínica privada, ao custo de 200,000 pesos mexicanos adiantados, o que é muito mais do que Rolando pode suprir. Em comparação com a prosperidade ao redor, essa é uma quantia mínima, mas ainda considerável o bastante para que Rebeca não a tenha em mãos para ceder. Ela dá a Rolando 40,000 pesos e pede que o homem parta.

A aparição de Rolando serve como um símbolo antecipatório do que vem pela frente. Subitamente, um enorme grupo de pessoas invade a suntuosa casa. A família Novelo e seus convidados e convidadas observam com terror enquanto as altas paredes que cercam os jardins são escaladas e as pessoas pulam para dentro. Esse momento é filmado com uma câmera manual, e se faz uso de um panorama horizontal (em vez de edição) para um movimento entre convidados/as e intrusos, enfatizando a sensação de proximidade e perigo. Os eventos agora se agravam rápida e violentamente. Os intrusos estão armados e disparam contra alguns e algumas convidados/as. Rebeca é levada ao seu quarto e, após abrir o cofre, é assassinada ali mesmo. Outros/as convidados/as são forçados/as a entregar seus itens pessoais (carteiras, telefones celular) em meio ao tumulto geral. A história parece estar seguindo os tropos dos filmes de assalto ou de suspense, mas as técnicas de representação naturalista usadas até então – iluminação natural, locais reais, música diegética, assim como atores e atrizes amadores/as – reforçam a sensação de desconforto e aversão pelo que está acontecendo. Entretanto, se focarmos nos intrusos, o filme se assemelha mais aos filmes de terror ou ação do *mainstream* hollywoodiano, nos

quais os antagonistas são mostrados como uma anônima massa de *Outros* racializados. Todos os intrusos são pobres e de pele escura, muitas vezes com aspecto indígena. Nessa base, não é surpreendente que Paul Julian Smith (2021) tenha classificado *Nuevo orden* como “o mais controverso filme latino-americano de 2021”. Quando foi lançado, o filme recebeu uma reação negativa da mídia, sendo acusado de retratar a divisão das classes na capital de maneira racista, com a elite branca sendo vítima dos indígenas pobres; o diretor Franco foi então acusado de ser um “whitexican” (“brancoxicano”) – um mexicano racista e classista com um tom de pele mais claro³². Delgado (2021) defende o diretor, apontando que “o que Franco demonstra com chocante franqueza é que os abusos são desproporcionalmente direcionados às mulheres, aos e às pobres, e aos e às marginalizados/as”. No entanto, essa primeira sequência mostra apenas a rica e branca elite como uma vítima da violência cruel perpetrada pelos pobres, retratados como ambiciosos e sanguinários. A segunda parte ilustra melhor o argumento de Delgado, embora a principal vítima feminina seja Marianne, loira e de pele clara.

Enquanto o caos se propaga na casa, Marianne foi poupada pois partiu em busca de Rolando, disposta a pagar pela operação com seu cartão de crédito. Com a ajuda de Cristian, um jovem criado, eles vão de carro ao bairro de classe baixa do rapaz e, pela primeira vez, o filme oferece um vislumbre das ruas da cidade, para além do enclave dos ricos. Aquelas ruas tornaram-se um retrato da anarquia: aglomerações correndo, lojas sendo pilhadas, incêndios em vigor. Conforme escurece, Marianne não tem outra escolha a não ser passar a noite na casa de Cristian; mas, na manhã seguinte, uma série de planos pinta um retrato sombrio, quase pós-apocalíptico, da paisagem

³² Para uma discussão sobre esse tópico, cf. Bustos Gorozpe (2020), Osorio (2020) e Zamora (2020).

urbana mexicana. Por todas as ruas, cobertas por destroços, há carros abandonados, destruídos ou queimados. A trilha sonora é composta por sirenes e tiros, com gritos ocasionais. Helicópteros e caminhões militares dirigem-se ao centro da cidade. Uma série de planos gerais permitem uma visão panorâmica da situação do lugar. Na Avenida Masaryk, uma das ruas principais mais exclusivas da capital, vemos uma enorme loja da Louis Vuitton com suas janelas rachadas e manchadas de tinta; corpos estirados na calçada e um homem enforcado balançando em um poste, uma corda ao redor de seu pescoço curvado. A Paseo de la Reforma parece uma zona de guerra: crescentes colunas de fumaça, alguns prédios em chamas, com a *Columna de la Independencia* (Coluna da Independência) ocupando o centro do enquadramento – sugerindo, talvez, o fracasso da independência em guiar na direção de um estado moderno funcional. Em outro plano, os militares inspecionam corpos que jazem em um acampamento improvisado pelos manifestantes. Um dos soldados, percebendo que alguém ali pode ainda estar vivo, saca uma pistola e atira nele.

Até o estágio atual, o filme chegou apenas à sua metade, e continuará implacável. A insurreição é suprimida, mas, na tentativa de retomar o controle da cidade, os militares impõem uma interrupção no primado do direito, que pode ser descrito, de acordo com o filósofo Giorgio Agamben, como um estado de exceção – um dispositivo legal que permite que um sistema político suspenda as liberdades civis e os direitos humanos, naquilo que é tido como circunstância excepcional. O totalitarismo moderno, segundo Agamben, pode ser definido

como o estabelecimento, através do estado de exceção, de uma guerra civil legal, que permite a eliminação física... de categorias inteiras de cidadãos e cidadãs que, por alguma razão,

podem resultar incompatíveis com o sistema político (Agamben, 2004, p. 11).

Em *Nuevo orden* o estado de exceção é visto nos toques de recolher e nos postos de controle implantados por toda a cidade, obstando cidadãos e cidadãs da classe trabalhadora de sair de seus bairros (a menos que possam demonstrar que o farão por motivo de trabalho – i.e. para o benefício das classes média e alta), e nos assassinatos sistemáticos ordenados pelo poder militar.

Os homicídios impunes de cidadãos e cidadãs por aqueles no poder ilustram mais uma característica que define o estado de exceção: o *homo sacer*. O termo é baseado na distinção que os gregos antigos faziam em relação ao termo *vida*. Agamben (1995) observa que os gregos tinham duas palavras diferentes para expressar o conceito: *zoē* e *bios*. Enquanto *zoē* se refere ao mero fato de estar vivo/a, em um sentido natural (igualmente válido para humanos/as e animais), *bios* se refere a um tipo específico de vida, a vida qualificada de seres humanos vivendo em uma polis. A simples vida, ou *zoē*, é, então, a semente da vida natural presente em um ser humano, despido de quaisquer traços políticos, sociais e culturais. Uma pessoa reduzida a essa condição é, nas palavras de Agamben, “uccidible” (“assassinável”) (1995, p. 35). Ou seja, desprovido de direitos, o *homo sacer* é alguém que pode ser assassinado sem qualquer consequência legal para seus executores.

A segunda parte do filme é, talvez, ainda mais sombria que a primeira, visto que o foco passa a estar na angustiante experiência de Marianne. Ela é encontrada por um esquadrão militar mas, em vez de ser resgatada, é levada a um centro de detenção secreto no que aparenta ser uma fábrica ou caserna militar abandonada. Tirando proveito da confusão dominante,

esse grupo de soldados decidiu se voltar ao crime, sequestrando cidadãos e cidadãs para obter o valor de resgate. Enquanto prisioneira, Marianne é numerada, requerida a gravar uma prova de vida para sua família, e então torturada e abusada sexualmente. Dessa forma, o *motif* do mexicano branco e rico como vítima do bárbaro *Outro* é repetido. Simultaneamente, a cena ilustra as práticas do campo de detenção, no qual prisioneiros e prisioneiras são destituídos/as de sua humanidade. Para Agamben, campos e centros de detenção representam a matriz (ou *nomos*) da nossa sociedade atual, na qual seres humanos são reduzidos ao *status* de *homo sacer*. Eventualmente, os militares descobrem a unidade renegada mas, em vez de deter os criminosos e libertar os prisioneiros e prisioneiras, eles matam todos e todas de maneira indiscriminada, a fim de eliminar qualquer testemunha que pudesse danificar a imagem das forças de segurança.

A figuração da diferença no filme é, então, reduzida ao seu nível mais estereotipado, embora se possa argumentar que, independentemente das conclusões possíveis sobre a ideologia do filme, *Nuevo orden* ainda assim denuncia a divisão de classes na Cidade do México. A elite é branca, os cidadãos e as cidadãs são completa ou parcialmente indígenas. Se em nossas sociedades contemporâneas e consumistas, como argumenta Harvey, “nós vivemos cada vez mais em áreas urbanas divididas e inclinadas ao conflito” (2008, p. 32), *Nuevo orden* leva essa premissa à sua expressão extrema, demonstrando como a desigualdade pode ser espacializada em um contexto urbano. Essa espacialização da diferença é, no fim das contas, sustentada pelo uso da força, e o filme pode, assim, também ser lido como uma crítica ao militarismo no contexto mexicano contemporâneo. Em um país marcado por diferentes formas de violência social, incluindo aquela gerada pelas políticas da “guerra às drogas”, empreendidas nas últimas duas décadas, que viram o exército sendo mobilizado em uma tentativa de

pacificar a nação, *Nuevo orden* mostra que a intervenção militar não é uma estratégia sensata para lidar com conflitos internos. A ideia de mexicanos e mexicanas sendo destituídos/as de seus direitos políticos e legais, reduzidos/as ao *status* de mera vida, tem sido algo normalizado, e isso é ilustrado ainda mais plenamente na sequência final do filme. Ela começa com um plano fechado de uma enorme bandeira mexicana balançando ao vento. É um ponto de vista filmado do interior de um carro em movimento, mas nunca vemos um plano reverso que revele a identidade da pessoa que está olhando para a bandeira. Dessa forma, o plano torna-se um ato de questionamento dirigido à audiência. É, também, pôr do sol, o que implica escuridão iminente. O que se segue é uma cena filmada em plena luz do dia. Dezenas de pessoas que participaram da insurreição esperam sua vez de ser executadas por enforcamento, perante o atento olhar dos militares e das autoridades políticas. A trilha sonora consiste das primeiras cordas do Hino Nacional do México, que continua a ser tocado nos créditos finais quando a tela escurece completamente. Dessa forma, o filme denuncia a ditadura totalitária e repressiva que apanhou o México.³³

Os comentários acima podem sugerir uma leitura mais positiva do filme como uma crítica à repressão e à violência estatal, mas algo latente e mais problemático em *Nuevo orden* emerge quando se considera os diferentes modos pelos quais o utopismo pode ser expressado. Como gênero narrativo, as utopias expressam a insatisfação com o presente, e imaginam sociedades alternativas que são entendidas como melhores (eutopia) ou como piores (distopia) do que o contexto no qual o

³³ A experiência histórica moderna de regimes autoritários que generalizaram a violação dos direitos humanos, clandestinamente detendo e assassinando cidadãos e cidadãs, não é algo invulgar nos países da América Latina, mas nunca havia acontecido no México. O país já testemunhou episódios de violenta repressão política, como em casos de massacres, um em Tlatelolco (1968) e o conhecido como Halconazo (1971), mas esses não foram produtos de ditaduras plenamente instituídas.

texto utópico é produzido.³⁴ Enquanto várias resenhas e críticas têm lido *Nuevo orden* como uma distopia, outras o têm como um suspense ou drama (cf. Bradshaw, 2021 e Debruge, 2020). Entretanto, na minha opinião, embora o filme devesse ser localizado no espectro utópico, ele deve ser entendido não como um texto distópico, mas sim como um texto anti-utópico – um subgênero do utopismo que refuta a possibilidade de mudança utópica e que, conforme aponta Fredric Jameson, “é informado pela paixão central de denunciar programas utópicos no âmbito político e advertir contra eles” (2007, p. 199). Por outro lado, Lucy Sargisson observa que o anti-utopismo, cujas raízes podem ser identificadas na rejeição filosófica de Edmund Burke à prática revolucionária (a partir de sua visão sobre a revolução francesa), expressa receios sobre os potenciais resultados de um projeto utópico progressista, incluindo a preocupação de que algo assim levaria “ao jugo das turbas e à violência em massa” (2012, p. 24). Ao oferecer um cenário no qual o antagonismo de classes na cidade culmina em disparada da violência que não segue qualquer objetivo específico e coletivo de melhorar as condições de vida ou de reduzir a desigualdade, o discurso do filme torna-se anti-utópico, não apenas em seu medo de mudança e do *Outro*, mas também em sua rejeição que clama por resignação, e até em sua cumplicidade com a forma existente de organização social, sendo essas características adicionais da anti-utopia (cf. Moylan, 2021). Embora o México moderno tenha emergido de uma revolução progressista, por fim mal sucedida, *Nuevo orden* apresenta um forte argumento contra uma mobilização coletiva que busca mudanças políticas. Ele sugere que a sociedade pode ser severamente desigual, mas também que uma tentativa de derrubar o sistema vai levar a uma ordem alternativa que é pior que a original. Assim sendo, a destruição de símbolos-chave do capitalismo consumista, como no caso da loja da Louis Vuitton

ou dos objetos artísticos na residência dos Novelo não é um gesto crítico, mas sim uma denúncia da devastação decorrente de uma tentativa de redistribuir a riqueza.

Esse pessimismo é simbolizado na onipresente tinta verde usada pelos manifestantes. As cores constituem um código importante e carregado de significado em *Nuevo orden*. O plano inicial é fechado em uma enorme pintura que, posteriormente, será vista enfeitando uma das paredes na casa dos Novelo (e é uma obra do artista mexicano contemporâneo Omar Rodríguez-Graham). Trata-se de uma composição abstrata de múltiplas formas e cores travando combate umas com as outras, sugerindo não harmonia, mas desordem e confronto.³⁵ No entanto, eu diria que o código mais significativo é visto no uso de vermelho e verde, que ecoam a bandeira mexicana (que, conforme mencionado, é vista no centro do enquadramento em vários planos durante o filme). As vestes elegantes usadas por Marianne no casamento e na primeira metade da história são vermelho vivo. Entretanto, a cor verde, recorrente na tela desde a sequência de abertura, é o significante principal nesse sentido. Tradicionalmente associada à ecologia e ao ambientalismo, essa cor é normalmente ligada a conotações positivas. Em *Nuevo orden*, no entanto, ela toma a forma do signo da violência indiscriminada e sádica dos manifestantes, que nunca são apresentados como pessoas movidas por demandas ou objetivos políticos específicos.

Ao discutir os levantes urbanos ocorridos no Reino Unido em 2011, Slavoj Žižek escreve:

O triste fato de que a oposição ao sistema não pode se articular sob o manto de uma alternativa realista, ou, ao menos, de um projeto utópico coerente, mas tão somente

³⁵ O título do quadro confirma seu subtexto agressivo: Solo los muertos han visto el final de la guerra (Apenas os mortos viram o fim da guerra).

incorpora uma eclosão inócua, é um registro grave dos nossos tempos. A que função nossa celebrada liberdade de escolha serve, quando a única escolha é, efetivamente, entre jogar pelas regras e (auto-)destrutiva violência? (Žižek, 2012, p. 64)

É precisamente esta a premissa no âmago do discurso de *Nuevo orden*, levada ao seu extremo. De qualquer maneira, conforme pontuado, ao invés de criticar uma falta de ação política progressista, utópica, o filme redireciona e afasta o foco para a impregnada divisão de classes na Cidade do México, por vias do medo racista que se tem do *Outro*. Esse mecanismo também pode ser explicado pelo entendimento de Žižek sobre o capitalismo contemporâneo, no qual

a maneira padrão de rejeitar um antagonismo [...] é projetar a causa daquele antagonismo em um estrangeiro intruso que represente uma ameaça à sociedade em si, um elemento antissocial, e seus excessos escatológicos (Žižek, 2012, p. 23).

Žižek baseia-se no exemplo do antissemitismo e na figura do judeu para ilustrar esse intruso, embora em *Nuevo orden* o mesmo processo aconteça com os habitantes não-brancos da cidade.³⁶ Essa ordem, no entanto, é invertida na crítica feita no segundo filme a ser discutido neste capítulo.

³⁶ Álex Vicente (2020) vê uma alusão ao Holocausto no centro de detenção mantido pelos soldados renegados, que lavam os prisioneiros e as prisioneiras com mangueiras e os numeram usando um marcador. Franco responde que, sendo ele mesmo judeu, aquilo é parte do seu subconsciente. Entretanto, o Outro nesse filme é causa, em vez da vítima da violência.

A imaginação do desastre entre Brasília e Ceilândia

Adirley Queirós, assim como Franco, é um cineasta independente que escreve e dirige seus próprios trabalhos, que tendem a combinar documentário e etnografia, ocasionalmente recorrendo a tropos da ficção científica. Além disso, o diretor tem sua base e produz seus filmes na Ceilândia, uma área de classe trabalhadora nos arredores da capital brasileira. A acirrada dinâmica entre Brasília e Ceilândia é descrita de maneira eloquente pelo próprio Queirós:

A relação que retrato, de Brasília com as periferias, sempre foi muito tensa, porque quando a cidade satélite foi criada, as pessoas foram expulsas dela, do centro da cidade. Estamos nos referindo ao fato de que, na maioria das vezes, os trabalhadores que construíram Brasília não puderam morar lá. Foram todas colocadas pra fora. Nesse sentido, Brasília é uma cidade que não existe – não existe porque nós, os residentes da periferia, não conseguimos nos identificar com ela, não temos acesso à sua vida cotidiana. Para nós, Brasília é uma cidade de cartão postal, uma projeção holográfica. Nós não temos o direito de ocupar seus espaços públicos, mesmo alguns de nós que inclusive trabalham lá. Então ela representa pra gente o poder com o qual não podemos interagir. Também precisamos lembrar de que a população da periferia, da Ceilândia e de outras áreas, é muito, muito maior do que o centro, mas Brasília, a cidade, é a elite brasileira (Bittencourt, 2018).

Poder-se-ia imaginar os/as protagonistas indígenas e marginalizados de *Nuevo orden* fazendo a mesma observação sobre sua relação com o espaço urbano. No entanto, é necessário pontuar que Brasília é uma cidade única na história moderna: foi planejada e construída do zero na segunda metade dos anos 1950, em um processo liderado pelo presidente Juscelino Kubitschek, com o objetivo de torná-la a nova capital da nação, centro dos maiores ramos do governo republicano. Foi concebida como uma cidade moderna que seria a epítome do progresso industrial da nação, integraria sua população e contribuiria para o desenvolvimento geral do Brasil. Tal projeto, afirma James Holston, “apresenta uma premissa fundamentalmente utópica: a de que o desenho e a organização de Brasília tinham como propósito transformar a sociedade brasileira” (1989, p. 21). A intenção era que Brasília se tornasse um polo de desenvolvimento para a nação, e foi concebida como um lugar que não desagregaria seus residentes na base de classes sociais, assim evitando a espacialização da diferença. Porém, como escreve Adrián Gorek, Brasília foi o sonho que se transformou em pesadelo (2013, p. 359).

A noção de que o projeto de construção de cidades se tornou um experimento fracassado é salientado em *Era uma vez Brasília*, de Queirós (2017 – doravante, EUVB), um peculiar exemplo de cinema de ficção científica. Enquanto seu *design*, conforme apontaram alguns críticos (cf. Campos, 2020), pega emprestado do *mise-en-scène* pós-apocalíptico de filmes como *Mad Max* (dir. George Miller, 1979) e *Blade Runner* (dir. Ridley Scott, 1982), essa é uma obra de arte cinematográfica muito menos convencional, ao invés de uma que segue as convenções do gênero de cinema. Ela é quase completamente não-narrativa, e contada através de vários planos gerais, em um estilo contemplativo que busca enfatizar o humor, mais do que a história. Em contraste com *Nuevo orden*, o filme se

passa completamente à noite e as cenas mal são iluminadas, reforçando o sentido geral de escuridão e pessimismo.

O enredo é simples e deliberadamente implausível. O principal protagonista é Wellington Abreu, também conhecido como WA4, um “agente intergaláctico” do planeta Kaspenhal, que, na linguagem de seu povo, significa “sol nascente”³⁷. Abreu havia sido encarcerado em seu planeta natal (nunca mostrado na tela) por aquisição ilegal de terreno – ele queria construir uma casa para sua família; isso implica, então, que desigualdade e desalojamento são fenômenos universais. As autoridades lhe oferecem libertação antecipada caso ele se voluntarie para uma missão: viajar ao planeta Terra, pousar em Brasília, e assassinar o presidente Kubitschek, no momento em que ele está prestes a inaugurar a capital em abril de 1960. No entanto, WA4 não apenas chega no lugar errado, Ceilândia, mas também na época errada, 21 de abril de 2016, o dia em que foi formalizado, pelo congresso nacional, o *impeachment* da presidente titular do Brasil, Dilma Rousseff – um evento altamente controverso que, para milhões de brasileiros e brasileiras, significou um leve golpe de estado. Inseguro sobre o que fazer, WA4 se encontra com um grupo de rebeldes subterrâneos e decide unir-se a eles para combater a elite política no poder.

Discutindo a cinematografia e os cenários de *Blade Runner*, uma das distopias urbanas mais emblemáticas do cinema de ficção científica, Janet Staiger (1999, p. 118) observa que a paisagem urbana dilapidada cria uma “semântica de declínio”, enquanto Giuliana Bruno (1990, p. 185) aponta algo semelhante, ao falar de “uma estética da decadência, que expõe o lado sombrio da tecnologia, o processo de desintegração”. As mesmas estéticas são reproduzidas em

³⁷ Que também é o nome da maior favela do Brasil, localizada no distrito Ceilândia. Cf. Hora (2020).

EUVB. A expansão urbana de Ceilândia é um dos principais dispositivos através dos quais o significado é produzido, com locações que sugerem uma sociedade pós-industrial arruinada: ruas vazias com chassis de carros abandonados e queimados, pilhas desgastadas de lixo por toda parte, viadutos e túneis pedestres mal iluminados e porções de terra desoladas. As roupas dos protagonistas e os adereços que usam também seguem um visual retro-futurista: WA4 veste um traje espacial preto que parece ser feito de borracha, e sua arma parece um arcabuz feito em casa. Sua nave espacial é simplesmente o interior de uma van de passageiros, com alguns controles precários e nada mais. Marquim, o líder do policrômico grupo de rebeldes, usa um igualmente improvisado conjunto de armadura corporal composto por uma placa torácica e o que aparenta ser um capacete de soldador.³⁸ Assim como em *Blade Runner*, o *retrofitting* é a técnica visual chave para gerar a sensação de mundo distante e atemporal.

Em contraste, o filme inclui marcações temporais bastante precisas, através de gravações (em *voice-over*) de declarações dadas por políticos brasileiros durante os procedimentos de *impeachment* contra Rousseff. Em alguns casos, as personagens ouvem pelo rádio, mas, em outros, as gravações são adicionadas de maneira não-diegética à trilha sonora, justapostas a imagens com as quais não têm qualquer relação. Dessa forma, ouvimos as vozes de Rousseff, Michel Temer (o vice-presidente que a sucedeu quando ela perdeu o posto), e vários/as senadores/as que expressam suas opiniões, massivamente a favor do *impeachment*. Essas falas, assim como algumas das histórias anteriores das personagens, que são baseadas em eventos reais da vida do elenco, fornecem

³⁸ Marquim também é confinado a uma cadeira de rodas, então sua personagem sugere a figura do ciborgue, mais um tropo clássico da ficção científica. Ele também aparece no filme anterior de Queirós, *Branco sai, preto fica*, que lida com algumas das mesmas questões de EUVB. Cf. Suppia (2017) e Belo de Oliveria e Ferreira Maciel (2017).

uma base de fatos reais que o filme combina com a ficção do viajante do espaço e a estranha paisagem urbana. Por esses motivos, Lucas de Souza considera o filme como um tipo de documentário de ficção científica (2017, p. 328), enquanto Tatiana Hora fala de um “documentário distópico” (2020, p. 107). Embora eu concorde que as falas no filme desempenham um papel crucial em seu discurso político, a forma com que elas são justapostas com a história fictícia situa EUVB muito mais próximo ao filme-ensaio (como aponta o próprio de Souza) do que ao documentário. A ficção científica não é necessariamente definida por cenários futuristas ou por tecnologias sofisticadas, e o filme poderia ser mais meticulosamente entendido como um exemplo da abordagem especulativa e não-espetacular que caracteriza os filmes latino-americanos desse gênero – uma abordagem que Alfredo Suppia (2017) descreve como “lo-fi sci-fi.”

Dessa forma, a Ceilândia do filme é sua versão imaginária, que se torna um estado policial. Carros e helicópteros de patrulha são frequentemente vistos ou ouvidos em toda a cidade. Ocasionalmente, vemos prisioneiros/as sendo transportados/as em trens e na rede de metrô. Não fica claro quem eles e elas são ou o motivo de serem detidos/as. Andréia, uma das principais protagonistas, recebe visitas diárias da polícia em checagem. Assim como o México de *Nueva orden*, essa é uma cidade governada pelas coordenadas do estado de exceção. Ainda assim, EUVB difere do filme mexicano em várias maneiras. Esteticamente, a obra é significativamente diferente em seu uso de narrativa e edição. Ela é, como muitos a têm descrito, um filme fragmentário, composto por sequências que apenas vagamente se conectam. Nada de mais acontece com as personagens. Um grupo de guerreiros é selecionado para liderar a resistência, à qual WA4 se une. Mas há pouco para eles fazerem, exceto monitorar o inimigo. Em uma curta cena, WA4 dispara sua arma

(de uma longa distância) no Congresso Nacional, mas não há consequências para isso. Ademais, diferente do hipercinético *Nuevo orden*, as cenas são particularmente lentas. Filmadas com uma câmera fixa, estática, as personagens são gravadas enquanto dirigem de um lugar a outro (ou, no caso de WA4, pilotam a espaçonave), olham para trens que estão chegando ou, perto do fim, um carro em chamas. Nesse último caso, quatro personagens permanecem imóveis, quase congeladas em posições diferentes, filmadas pelas costas enquanto observam o carro que é engolido pelo fogo. Essa tomada dura 3 minutos e 25 segundos. Nesses momentos, a câmera se debruça sobre eventos que não contribuem para qualquer propósito narrativo. Na minha opinião, essa escolha estética pode ser lida como uma alusão à estagnação econômica e social que o filme denuncia. Se a criação de Brasília tinha como intenção simbolizar o progresso, no mundo do filme não há qualquer movimento – a cidade e seus habitantes ficam parados/as.

Uma diferença textual crucial também é encontrada na origem étnica das personagens protagonistas, todas elas de pele escura, representando o demográfico híbrido da população brasileira que, em larga parte, tem descendência africana. Essas pessoas são excluídas da sociedade, assim como as personagens indígenas de *Nuevo orden*, mas aqui elas possuem identidades definidas e agência política. Como afirma Marquim, os seus inimigos estão localizados no Congresso, nos ministérios, e no Palácio do Planalto. Os e as dissidentes podem muito bem ser o *Outro* da poderosa elite branca, assim como Ceilândia é o *Outro* de Brasília, mas o filme é focado neles e nelas, e nós não vemos qualquer personagem branca. A abordagem ao encenar o urbano também é bastante diferente: não se vê quaisquer prédios, monumentos ou avenidas importantes. Quando o Congresso Nacional aparece em um plano, ele está fora de foco e mal iluminado, então é quase impossível indentificá-lo. O

foco, assim, está nas ruas marginalizadas, nas estações de trem e nos terrenos desolados da Ceilândia.

Para de Souza, esse é um filme sobre luta de classes, embora não se faça qualquer referência direta ao capital ou ao capitalismo. Suas consequências, no entanto, podem ser vistas na exclusão social e na decadência industrial já mencionadas. A típica desintegração da distopia pós-apocalíptica no filme não é apenas social e econômica, mas eminentemente política. A missão dos/as rebeldes é claramente apresentada por Marquim (embora seja impossível ver como eles e elas pretendem levá-la a cabo): o grupo retomará o Congresso, visto que são eles e elas, “o povo”, o ator social mais competente para liderar a nação. Mas, ao fim, nada será logrado pelos/as rebeldes: quaisquer que sejam as tímidas tentativas de tomar o controle, elas não são efetivas. A última cena do filme mostra as três personagens protagonistas, Wellington, Marquim e Andréia, em uma ponte sobre um trilho de trens – um dos locais repetidos da ação, já que é o ponto de encontro da liderança da resistência. Porém, alinhado à estratégia narrativa mencionada acima, o trio não está fazendo coisa alguma lá, a não ser olhar para os trilhos lá embaixo. A princípio, a trilha sonora é composta por ruídos: estática de rádio, sirenes de polícia, um trem passando abaixo, e, então, tiros sendo disparados. E enquanto as personagens olham ao redor tentando identificar de onde os tiros estão vindo, mais uma gravação *voice-over* é reproduzida, novamente de forma completamente não-diegética, na qual ouvimos o agora presidente Michel Temer.

Nesse discurso, Temer tranquiliza seus e suas ouvintes sobre a transparência do processo que, então, o estabeleceu como presidente, e destaca como os procedimentos constitucionais foram seguidos, claramente tentando legitimar sua assunção ao cargo. Ele situa o país em um momento de esperança

nacional, que marcará o início de um período de prosperidade e crescimento econômico. Esse tipo de ideal pode ser verificado naquele que informou a construção de Brasília, originalmente: modernização, prosperidade, integração. Temer também faz menção a um documento que ele produziu quando ainda vice-presidente, intitulado “Ponte para o futuro”³⁹, que estabelecia um itinerário de políticas que levariam o Brasil ao crescimento e ao progresso. É impossível não notar uma conexão irônica entre o nome desse documento e a ponte onipresente do filme. É um passadiço quase dilapidado sobre alguns trilhos de trem, inteiramente cercado – inclusive por cima – por uma série de correntes. Dessa forma, quem quer que esteja na ponte também parece estar preso ou presa nela. Qual dessas duas pontes vai levar ao futuro? É uma pergunta que poderíamos fazer. E que futuro será esse?⁴⁰

A justaposição criativa de imagens fictícias e discursos da vida real em EUVB atinge seu ponto mais crítico nesse momento. O tom pessimista da história, com sua noite eterna e suas personagens melancólicas, não sugere uma vitória vindoura para os e as dissidentes. No plano final, as três personagens protagonistas olham diretamente para a câmera, quebrando a quarta parede e confrontando a audiência em um ato de interpelação. Talvez as pessoas nessa audiência sejam aquelas que Marquim tinha em mente ao nomear aqueles e aquelas que são os donos e as donas, legítimos e legítimas, das instituições da república. Entretanto, assim como em *Nuevo orden*, nenhuma mudança foi alcançada no equilíbrio do poder ou na distribuição da riqueza. Poderia o filme de Queirós ser considerado igualmente anti-utópico? A dife-

³⁹ Parte do discurso está disponível em: Michel Temer diz que impeachment aconteceu porque Dilma rejeitou ‘Ponte para o futuro’, no canal do YouTube do *The Intercept*.

⁴⁰ Em retrospecto, alguém poderia argumentar que levou à controversa administração de Jair Bolsonaro, profusamente questionada e criticada pelo desempenho no que dizia respeito aos direitos humanos, à política ambiental e à resposta inadequada à pandemia da Covid-19.

rença principal entre anti-utopia e distopia é que, enquanto ambas as formas podem ser igualmente pessimistas sobre o futuro, esta retém uma aspiração crítica, sustentada pela crença de que o progresso e a mudança social ainda são possíveis.⁴¹ Talvez essa seja a principal diferença ideológica entre *Nuevo orden* e EUVB. Além de suas estéticas divergentes, os dois filmes são deveras semelhantes em outros aspectos: ambos são filmes independentes que deliberadamente desafiam as audiências – o primeiro devido à violência explícita, e o segundo em razão do ritmo lento e não-narrativo.⁴² Ambos recorrem às técnicas da representação realista – da cinematografia à trilha sonora de *Nuevo orden* ao uso de vozes arquivadas e um elenco amador em EUVB –, que são combinadas com tropos não-naturalistas da distopia e da ficção científica. Ambos articulam preocupações sobre a desigualdade e a violência crescentes nas cidades latino-americanas. No entanto, o filme brasileiro não tenta refutar, na moda anti-utópica, a validade de perseguir um projeto utópico. É inegável que, para Queirós, o *impeachment* de Rouseff foi um momento político sombrio na história moderna do país, que abriria portas para regressão em vez do progresso anunciado por Temer em sua posse. Ainda assim, não há sensação de desfecho no fim da obra, apesar do arrasador desespero que prevalece naquele momento. Embora não haja a oferta de uma alternativa precisa, ao menos o filme propõe uma visão positiva sobre a prática utópica. A tentativa de mudar a sociedade pode ou não ser bem-sucedida, mas não levará a um caos sem lei.

O conceito de um espaço urbano que poderia ser definido de maneira inconfundivelmente latino-americana é, de acordo com Gorelik, construído culturalmente e muda com o tempo. A

⁴¹ Para uma discussão mais extensa sobre essa problemática, cf. Moylan (2000) e Moylan e Griffin (2007).

⁴² Pode-se argumentar que tanto Franco quanto Queirós produzem filmes que são feitos para um número reduzido de entusiastas e que eles rejeitam qualquer estratégia narrativa e estética que faria com que esses filmes se tornassem mais populares.

“cidade ordenada” descrita por Rama desapareceu. No século atual, o espaço urbano não é mais a fonte de um modernismo otimista, que está na vanguarda de um projeto progressivo informado pela filosofia econômica do desenvolvimentismo (nas décadas 1950 e 1960); ele é agora associado às preocupações prementes da imensa metrópole: “pobreza e marginalidade, fragmentação e violência, ocupação dos centros históricos” (Gorelik, 2022, p. 30-31). Atualmente, a América Latina é uma das regiões mais violentas do mundo, e a maior parte dessa violência está concentrada em suas cidades. Não é surpresa, então, que esse tópico crucial encontre expressão na produção cultural, e, em particular, no filme, que é uma forma decididamente urbana de prática artística. As origens da violência urbana são múltiplas e complexas, e têm a ver com crime organizado, corrupção e falta de transparência em organismos estatais, autoritarismo e exclusão social, entre outros fatores.⁴³ Muitas dessas variáveis informam os discursos dos dois filmes discutidos aqui; filmes esses que mostram como o meio pode se tornar uma plataforma instrumental para especular e meditar sobre a condição urbana pela perspectiva do utopismo. Embora suas ideias sobre o impulso utópico e seu potencial para mudança social divirjam, os filmes de Franco e Queirós denunciam a ordem desigual da cidade em termos raciais, econômicos e políticos. No pior dos casos, isso pode levar a obras reacionárias que falam contra a tentativa de mudar o *status quo*; mas, para muitos e muitas outros e outras, isso cria a possibilidade de reter nem que seja um vislumbre de esperança em tempos sombrios.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Stato di eccezione**. Torino: Bollati Boringhieri, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**. Il potere sovrano e la nuda vita. Torino: Einaudi, 1995.

AÍNSA, Fernando. La ciudad entre la nostalgia del pasado y la visión apocalíptica. In: HEFFES, Gisela (Ed.). **Utopías urbanas: Geopolíticas del deseo en América Latina**. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, p. 49-85, 2013.

BELO DE OLIVEIRA, Taiguara; FERREIRA MACIEL, Danielle Edite. Cultura e revanche na guerra social: comentários sobre **Branco sai, preto fica**, de Adirley Queirós. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 68 (2017), 12-31.

BITTENCOURT, Ela. Once there was Brasília: An interview with Adirley Queirós. **Cineaste**, XLIII: 2, 2018. <https://www.cineaste.com/summer2018/once-there-was-brasilia-adirley-queiros>.

BRADSHAW, Peter. **New Order** review – a brutally unforgiving attack on Mexico’s super-rich. **The Guardian**, 11 August 2021, <https://www.theguardian.com/film/2021/aug/11/new-order-review-michel-franco-mexico>.

BRUNO, Giuliana. Ramble City: Postmodernism and Blade Runner. In: KUHN, Annette (Ed.), **Alien zone: Cultural theory and contemporary science fiction cinema**. London and New York: Verso, 1990, p. 183-195.

BUSTOS GOROZPE, Fernando. Nuevo orden revela la pesadilla de las clases privilegiadas: la lucha por la igualdad. **The Washington Post**, 21 October 2020, <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2020/10/21/michel-franco-nuevo-orden-racismo-clasismo-whitexican-resea/>.

CAMPOS, João Paulo. Delírio fantasma, ou os tempos de **Era uma vez Brasília**. *Iluminuras*, 21:53 (July 2020), 359-388.

DE SOUZA, Lucas Henrique. Ensaio sobre a luta de classes brasileira: memória, encenação e materiais de arquivos em **Era uma vez Brasília** (2017) e **Democracia em vertigem** (2019). **Confluente**, XIV: 1, 2022, pp. 317-337.

DEBRUGE, Peter. 'New Order' Review: Upsetting art-House thriller frames a fictional uprising from the perspective of the 1%. **Variety**, 10 September 2020. <https://variety.com/2020/film/reviews/new-order-review-upsetting-art-house-thriller-frames-a-fictional-uprising-from-the-perspective-of-the-1-1234764979/>.

DELGADO, Maria. New Order clashes the corrupt against the exploited in a Mexican dystopia. **Sight & sound**, August 2021. <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/reviews/new-order-clashes-corrupt-against-exploited-mexican-dystopia>.

FITZMAURICE, Tony. Film and urban societies in a global context. In: SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (Eds.). **Cinema and the city**. Film and urban societies in a global context. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 1-18, 2001.

FRANCO, Jean. **The decline and fall of the lettered city**. Latin America in the Cold War. Cambridge, MA., and London: Harvard University Press, 2002.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Hybrid cultures**. Strategies for entering and leaving Modernity. Tradução Christopher L. Chiappari e Silvia L. Lopez. Minneapolis e London: University of Minnesota Press, 1995.

GONZÁLEZ, José Eduardo. **Appropriating theory**: Ángel Rama's critical work. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2017.

GORELIK, Adrián. **La ciudad latino americana**. Una figura de la imaginación social del siglo XX. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2022.

GORELIK, Adrián. Sobre la imposibilidad de (pensar) Brasilia. In: HEFFES, Gisela (ed.), **Utopías urbanas**: Geopolíticas del deseo en América Latina. Madrid: Ibero americana Editorial Vervuert, 2013, 59-387.

HARVEY, David. The right to the city. **New left review**, 53 (2008) 23-40.

HOLTON, James. **The modernist city**: An anthropological critique of Brasília. Chicago, University of Chicago Press, 1989.

HORA, Tatiana. Corpos interditos em **Era uma vez Brasília**. *DOC On-line. Revista Digital de Cinema Documentário*, 28, (2020), 97-116.

JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the future**. The desire called utopia and other science fictions. London and New York: Verso, 2007.

LEVITAS, Ruth. **Utopia as method**. The imaginary reconstitution of society. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013.

MENNEL, Barbara Mennel. **Cities and cinema**. London and New York: Routledge, 2019.

MICHEL Temer diz que impeachment aconteceu porque Dilma rejeitou 'Ponte para o futuro'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vgdphFtTLZs> . Acesso em 8 de setembro de 2022.

MOYLAN, Tom; GRIFFIN, Michael J. (Eds). **Exploring the utopian impulse**: essays on utopian thought and practice. Bern: Peter Lang, 2007.

MOYLAN, Tom. **Becoming utopian**. The culture and politics of radical transformation. London and New York: Bloomsbury, 2021.

MOYLAN, Tom. **Scraps of the untainted sky**. Science fiction, utopia, dystopia. Boulder, CO: Westview, 2000.

MUNK, Gerardo L.; LUNA, Juan Pablo. **Latin american politics and society**. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.

OSORIO, Camila. El viejo orden de Michel Franco. **El País**, 22 October 2020, <https://elpais.com/mexico/2020-10-22/el-viejo-orden-de-michel-franco.html>.

RAMA, Ángel Rama. **The lettered city**. Tradução John Charles Chasteen. Durham, NC: Duke University Press, 1996.

SARGISSON, Lucy. **Fool's gold? Utopianism in the twenty-first century**. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2012.

SHIEL, Mark. Cinema and the City in History and Theory. *In*: SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (Eds.). **Cinema and the city**. Film and urban societies in a global context. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 1-18, 2001.

SMITH, Paul Julian. Everyone watches the film and thinks ‘That could be my country’: Michel Franco on New Order. **Sight & sound**. August 2021. <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/interviews/michel-franco-new-order-interviewed>.

STAIGER, Janet. Future noir. Contemporary representation of visionary cities. *In*: KUHN, Annette (Ed.), **Alien zone II: The spaces of science fiction cinema**. London and New York: Verso, 1999, 97- 122.

SUPPIA, Alfredo. Acesso negado: circuit bending, borderlands science fiction e lo-fisci-fi em **Branco sai, preto fica**. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, 24:1, (2017), DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.24331>.

TOWER SARGENT, Lyman. The three faces of utopianism revisited. **Utopian studies**, 5: 1 (1994), 1-37.

VELAZQUEZ, Juan. Provocation nation: humiliation and hyperbole in the films of Michel Franco. **Film cred**. 23 December 2021. <https://film-cred.com/michel-franco-new-order-after-luci>.

VICENTE, Álex. La venganza de los indígenas contra la élite blanca aturde en Venecia. **El País**, 10 de setembro de 2020. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2020-09-10/la-guerra-civil-que-nos-aguarda.html#:~:text=La%20pel%C3%ADcula%20genera%20perplejidad%20por,de%20la%20pel%C3%ADcula%20es%20deliberada>. Acesso em 8 de setembro de 2022.

***Fundação*, a série: um exemplo de como visualizar utopias logísticas**

Fábio Fernandes

Introdução

Como visualizar uma utopia? Saint-Simon e Fourier tentaram: através de esboços e textos, temos uma ideia razoavelmente boa de como esses dois filósofos herdeiros do Iluminismo tentaram planejar nos mínimos detalhes comunidades utópicas, onde as pessoas viveriam de um modo equilibrado e saudável (segundo as respectivas visões de seus criadores quanto ao que poderia ser equilibrado e saudável para os padrões da época). Na série de *streaming Fundação*⁴⁴, baseada na trilogia de livros de Isaac Asimov, os *showrunners* David S. Goyer e Josh Friedman criaram um Império Galáctico muito além das descrições feitas pelo autor no começo da década de 1950, quando os livros

⁴⁴ Direção: Jennifer Phang, Roxann Dawson, Rupert Sanders. Produção: David S. Goyer, Josh Friedman. Estados Unidos: Apple TV, 2021-2024.

foram publicados. Neste capítulo, nos propomos a examinar como esse planejamento é explorado visualmente em alguns aspectos da adaptação audiovisual, em contraposição ao que é descrito nos livros.

É importante ressaltar que o conceito de utopia nasce tanto em palavras quanto em imagens. Ana Claudia Romano Ribeiro, aliás, nos lembra que o texto da *Utopia* sempre estabeleceu uma relação significativa com as artes visuais desde sua primeira edição:

Ao abrir a edição do famoso livrinho moreano, o público leitor se depara com um mapa da Utopia, na página à esquerda, e na página à direita, com o alfabeto utopiano e um tetrástico (poema em quatro versos) escrito em língua utopiana e traduzido em latim (Ribeiro, 2023, p. 172).

Na edição de 1518, Ambrosius Holbein (artista suíço, irmão mais velho do famoso pintor Hans Holbein, o Jovem) apresenta uma xilogravura com a representação visual do mapa da ilha.

Figura 1 – Mapa da Utopia feito por Ambrosius Holbein



Fonte: Karhu & Ridanpää, 2020, p. 126.

A ilustração contém quatro legendas, sendo três na metade superior e uma na inferior do mapa. As três, no sentido dos ponteiros do relógio, trazem os seguintes dizeres: *foz do (rio) Anydri – Cidade de Amaurot – nascente do Anydri*. A legenda inferior traz o sobrenome de Raphael Hythlodæus, o guia fictício de Morus na ilha. É ele que aponta para a ilha acima, a fim de mostrar a Utopia ao autor.

Um mapa é uma representação visual simplificada e convencional de uma área geográfica, mostrando a localização e os relacionamentos espaciais entre diferentes elementos como terras, corpos d'água, cidades, estradas, e outras características físicas ou artificiais. Os mapas são criados usando uma escala para manter proporções relativas e frequentemente incluem legendas, direções, e outros símbolos para facilitar a interpretação.

O mapa não é o território, mas permite um outro tipo de compreensão, que muitas vezes escapa à palavra escrita: a visualização imediata de um grande volume de informações espaciais que seriam demoradas para descrever textualmente.

Ainda que a *Utopia* de More tivesse sido apenas uma sátira, séculos depois o conceito seria levado a sério por teóricos do chamado socialismo utópico. Charles Fourier, Claude-Henri de Rouvroy (Conde de Saint-Simon) e Robert Owen desenvolveram ideias utópicas em maior ou menor grau de realização, em diferentes graus de visualização.

Fourier, Saint-Simon, Owen: utopias textuais e visuais

Desses três, Robert Owen foi o único que conseguiu criar uma comunidade utópica para os padrões de sua época. Talvez porque não fosse um teórico, mas sim um empreendedor. Um dos seus empreendimentos mais

notáveis foi a gestão da cidade industrial de New Lanark, na Escócia. Essa cidade havia sido fundada em 1786 pelo empresário David Dale, que construiu um complexo de fábricas têxteis ao lado do rio Clyde, usando a força da água para alimentar os moinhos. Em 1800, Robert Owen se casou com a filha de Dale e assumiu a gestão das fábricas. Sob sua gestão, Owen implementou uma série de reformas e inovações que melhoraram significativamente a vida dos trabalhadores e trabalhadoras. Ele reduziu a jornada de trabalho para 10,5 horas, uma redução significativa em uma época em que jornadas de 14 a 16 horas eram comuns. Owen também estabeleceu a idade mínima para trabalho em 10 anos (naquela época o costume era que começassem a trabalhar a partir dos seis anos de idade) e melhorou as condições para os/as jovens trabalhadores/as.

Figura 2 – New Lanark hoje



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/New_Lanark

Com a exceção honrosa de Owen, cuja New Lanark foi uma tentativa efetiva de melhorar a vida das pessoas criando

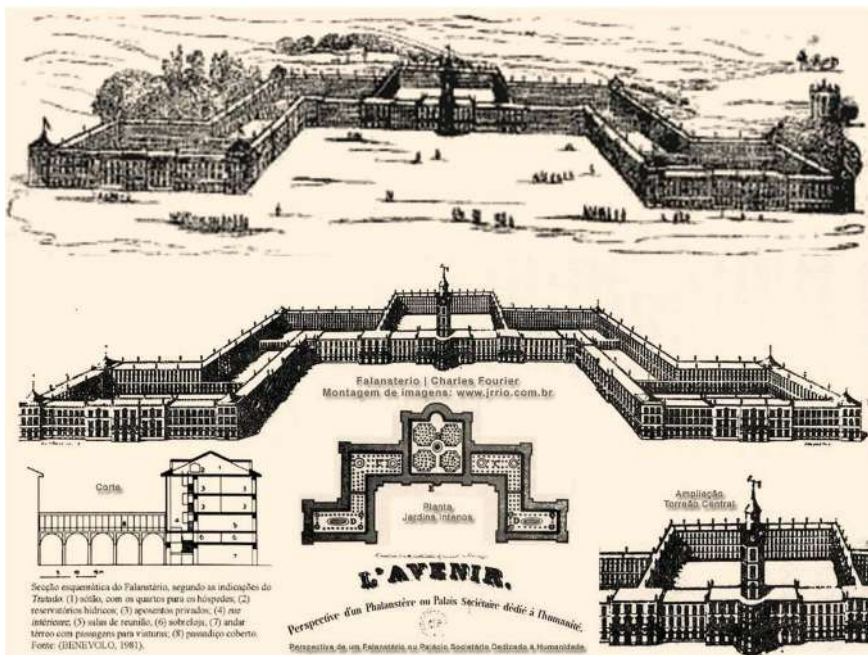
uma estrutura mais igualitária, os outros grandes pensadores utópicos da época não tiveram a mesma sorte.

Saint-Simon, como filósofo e economista, foi responsável pela criação de uma corrente de pensamento conhecida como *sansimonismo*, que alegava que as necessidades de uma classe industrial – que ele chamava de classe trabalhadora – precisavam ser reconhecidas e satisfeitas para se ter uma sociedade eficaz e uma economia eficiente. Em seu livro *Nouveau Christianisme*, de 1825, ele usa a religião como pedra angular de uma justiça social que seria o primeiro passo em direção a uma sociedade mais igualitária. Mas suas ideias permanecem no campo da teoria. Seus seguidores, entretanto, pensariam em formas de concretizá-las.

Charles Fourier, por sua vez, defendia uma reorganização radical da sociedade para permitir a plena expressão das paixões humanas e a cooperação harmoniosa entre os indivíduos. Filósofo e teórico social, ele imaginava uma sociedade em que as pessoas viveriam em comunas chamadas falanstérios, onde todos/as trabalhariam e viveriam juntos/as em harmonia, desfrutando de uma vida equilibrada e satisfatória.

Falanstério é uma combinação das palavras francesas “phalanx” (falange) e “monastère” (mosteiro). Os falanstérios eram concebidos como grandes edifícios habitacionais que abrigariam cerca de 1.600 pessoas, organizadas de acordo com seus interesses e habilidades. O falanstério seria um grande edifício com acomodações para todos os membros, incluindo quartos, áreas comuns, cozinhas e instalações para atividades recreativas e culturais. As terras ao redor do edifício serviriam para o cultivo de alimentos, tornando a comunidade autossuficiente.

Figura 3 – montagem de imagens ilustrativas do falanstério de Fourier



Fonte: <https://www.facebook.com/ignotocracia/photos/a.14706735921332/333122147274508/?type=3>

Fourier também irá inspirar comunidades utópicas no mundo, inclusive em Santa Catarina, onde o médico francês Benoît Mure tentou criar o chamado Falanstério do Sal em 1841. A iniciativa, porém, terminou em menos de dois anos e não restam sequer desenhos ou esboços de projeto (Vieira, 2024).

O conceito de utopia logística

Falanstérios são, de certa forma, protótipos de utopias logísticas. As utopias logísticas, como definidas por este autor no artigo “Nova York 2140: Notas para

uma utopia logística”⁴⁵, são um tipo específico de utopia que enfatiza a viabilidade prática e a implementação concreta de ideais utópicos. Esse conceito contrasta com as utopias tradicionais, que muitas vezes apresentam visões idealizadas de sociedades perfeitas sem detalhar os meios práticos para alcançar essas condições.

No artigo em questão, o autor define o romance de Kim Stanley Robinson, publicado em 2017, sobre uma Nova York parcialmente submersa devido ao derretimento das calotas polares como uma utopia logística:

uma utopia logística é uma utopia cujo horizonte pode ser facilmente visto pelas pessoas que começaram a construí-la. Ao contrário de utopias anteriores, como a Revolução Russa, onde esse horizonte estava num futuro distante e as pessoas eram convidadas a fazer sacrifícios pelo bem comum, mas provavelmente não viveriam para ver isso dar frutos (Fernandes, 2022, p. 318).

As utopias logísticas são caracterizadas por três pontos básicos: viabilidade, enfoque na infraestrutura e integração de soluções ambientais e tecnológicas. Resumindo, elas se concentram em soluções concretas e realizáveis, que podem ser vistas e entendidas por aqueles/as que vivem no presente, com atenção aos aspectos técnicos, organizacionais e infraestruturais necessários para construir uma sociedade utópica. As utopias logísticas frequentemente abordam problemas ambientais e climáticos, propondo soluções sustentáveis e ecológicas que são tecnicamente viáveis e socialmente aceitáveis.

⁴⁵ FERNANDES, Fabio. “Kim Stanley Robinson / New York 2140 (2017) – Logistic Utopia”. *Uneven Futures*, ed. Yoshinaga, Canavan, Guynes, MIT Press, 2022.

O autor identifica não apenas as obras de Robinson como utopias logísticas, mas também dois outros autores: Ursula K. Le Guin, em seus romances do universo Hain, particularmente *A mão esquerda da escuridão* (1969) e *Os despossuídos* (1974), e Isaac Asimov, com seu livro *Fundação* (1953). Este último foi recentemente adaptado para a mídia audiovisual como uma série no canal de *streaming* Apple +.

Fundação: uma utopia no papel e na tela

Isaac Asimov escreveu a trilogia *Fundação* na década de 1950, composta pelos livros *Fundação* (1951), *Fundação e império* (1952) e *Segunda fundação* (1953). A história se passa num futuro distante, em que a galáxia é governada por um vasto Império Galáctico. Hari Seldon, um polímata que leciona matemática na Universidade Streeling, em Trantor (o planeta-sede do império), desenvolve a ciência da psico-história, que combina história, sociologia e estatística para prever o futuro em larga escala. Seldon prevê a queda iminente do Império e um período de 30 mil anos de barbárie, mas também vislumbra um plano para reduzir esse período de caos para apenas mil anos, estabelecendo duas fundações nos extremos opostos da Galáxia.

A série de livros foi sendo ampliada ao longo dos anos, recebendo mais quatro volumes: *Limites da Fundação* (1982), *Fundação e Terra* (1986), *Prelúdio à Fundação* (1988) e *Origens da Fundação* (1993), este último publicado um ano após a morte de Asimov. Esses volumes, que não fizeram parte do plano original da obra, serviram para preencher lacunas no universo, entre elas dados sobre o passado de Seldon e como ele criou o conceito de psico-história e inclusive uma fusão com outro universo ficcional asimoviano, o dos robôs, criado

na mesma época de *Fundação*: o livro *Eu, robô* foi publicado originalmente em 1950.

No âmbito dos três primeiros volumes, que compõem a maior parte da adaptação, Asimov concentrou as descrições na Parte 1 do primeiro livro, *Os Psico-Historiadores*. Segundo os jornalistas Josh Wimmer e Alasdair Wilkins, essa parte – que havia sido escrita por último para melhor amarrar o *fix-up*, ou seja, o feixe de contos que acabaram se transformando no primeiro volume da série – define toda a série:

“Os Psico-Historiadores” tem o estranho papel duplo de servir tanto como uma introdução à série para praticamente qualquer pessoa que leu *Fundação* nos últimos sessenta anos e também como a pedra angular extra-oficial da série, uma espécie de epílogo-prequela que Asimov escreveu para encerrar uma saga que ele pensava ter completado (Wimmer e Wilkins, 2011).

Wimmer e Wilkins apontam que só essa parte contém 28 páginas de *worldbuilding*, a construção de mundo que é uma das principais características da ficção científica. Ao longo dessas páginas, somos apresentados ao planeta Trantor, a sede do Império Galáctico. A nave que leva Gaal Dornick, um dos protagonistas, pousa diretamente no planeta, de onde ele sai no Prédio de Desembarque e de lá vai para um hotel, auxiliado por um sistema complexo de código de cores no seu bilhete e no piso à sua frente, que o leva a um táxi voador, que por sua vez o levará ao hotel.

Trantor é descrito apenas em partes segundo o ponto de vista de Dornick. Primeiro, no Prédio de Desembarque, quando ele olha para cima e não consegue ver o teto. Ele supõe que a altura é tamanha que talvez até pudesse haver

formação de nuvens em seu interior. Em seguida, um verbete da Enciclopédia Galáctica (um recurso borgiano que Asimov usa para criar atalhos narrativos e reduzir a quantidade de explicações) nos informa que Trantor é um mundo onde toda a superfície terrestre (75 milhões de milhas quadradas) era uma única cidade. Ela, portanto, é uma ecumenópole, ou seja, um mundo inteiramente recoberto por cidades, praticamente sem espaço para florestas ou mares. Esse conceito já havia sido mostrado anteriormente no cinema pela franquia *Star wars*, com o planeta Coruscant no filme *A ameaça fantasma* (1999).

A exceção é o palácio do Imperador,

encravado no meio de duzentos e sessenta quilômetros quadrados de solo natural, verde com árvores, com flores de todas as cores do arco-íris. Era uma minúscula ilha no meio de um oceano de aço (Asimov, 2015, p. 12).

Isto é dito a Gaal, embora ele não veja o palácio. Muito dessa construção de mundo das páginas iniciais se dá pelo que Gaal vê através dos meios de transporte que utiliza nos seus primeiros dois dias em Trantor. Um deles é um elevador que conduz a uma torre de observação quilômetros acima do solo, onde se pode apreciar a vista do planeta. Dentro do elevador, um espaço enorme com assentos, pois a viagem é longa, Gaal faz amizade com um homem chamado Jerril, que lhe explica a escala das coisas no planeta:

- A que altura você pensa que estamos?
- Oitocentos metros? – perguntou Gaal, imaginando se estava sendo ingênuo. E devia estar sendo mesmo, porque Jerril deu um risinho, dizendo:
- Não. Apenas cento e cinquenta metros.

- O quê? Mas o elevador levou...
- Eu sei. Mas a maior parte do tempo foi só para chegar ao nível da superfície. Trantor tem túneis que chegam a mais de um quilômetro e meio de profundidade. É como um iceberg. Nove décimos dele ficam fora de vista (Asimov, 2015, p. 14).

O resto da parte 1 é dedicado ao encontro de Gaal com Hari Seldon e o julgamento deste por Cleon I, o imperador da galáxia. Na verdade, a construção de mundo aludida por Wimmer e Wilkins diz respeito mais às configurações de poder dentro do império do que a características físicas de pessoas ou de construções. Asimov não oferece muito aos adaptadores: talvez possamos aplicar a mesma metáfora do iceberg utilizada acima ao processo de representação visual de *Fundação*: de uma pequena parcela que é escrita, uma grande quantidade de informações é retirada.

Representações visuais

Embora seja óbvio dizer que muito tempo se passou desde a publicação original da trilogia de *Fundação* até a estreia da série de *streaming*, é preciso reforçar esse fato: setenta anos não são pouca coisa. Nesse tempo, quase tudo mudou na cultura humana: da literatura de ficção científica, agora mais inclusiva e variada em suas temáticas, até o cinema, que foi se tornando mais avançado em termos de efeitos visuais, a ponto de se criar personagens digitais bastante realistas com o auxílio da tecnologia de *motion capture*.

Os *showrunners*, David S. Goyer e Josh Friedman, optaram por fazer uma adaptação que preservasse o essencial do texto asimoviano sem deixar de mudar o que não fazia mais sentido

em 2022 (ano em que a primeira temporada da série foi lançada): por exemplo, a falta de diversidade dos livros, que apresentam somente pessoas brancas, com pouco destaque para mulheres. Numa comunidade galáctica abrangendo, segundo a descrição no primeiro volume da série, cerca de vinte e cinco milhões de planetas habitados, essa homogeneidade racial não seria possível, e os produtores entenderam isso. Vários dos personagens que no livro eram homens brancos tornaram-se mulheres negras na série, como Gaal Dornick e Salvor Hardin. No episódio piloto, “A Paz do Imperador”, não só vemos essas duas personagens, como também o planeta Synnax, lar de Gaal, um mundo aquático habitado predominantemente por pessoas negras, e comitativas de Anacreon e Thespis. Os habitantes de Anacreon têm traços que remetem ao Oriente Médio; os de Thespis, à Escandinávia.

Figura 4 – Da esquerda para a direita, Gaal Dornick, o embaixador de Anacreon e a embaixadora de Thespis



Fonte: https://foundation.fandom.com/wiki/Foundation_Wiki

Mas são os cenários que desempenham o papel mais importante na visualidade da série. Ao contrário do livro, em que Gaal Dornick pousa direto no planeta e por isso não o vê da órbita, no episódio piloto sua nave se atraca a uma estação orbital, da qual parte um elevador que liga a estação ao planeta. Esse elevador, chamado na série de “Stalk” (caule, pois o conjunto estação-elevador lembra uma flor), não só não

existia nos livros, como também não era algo comum na ficção científica dos anos 1950: embora a ideia original de uma “escada” ou cabo que deixasse a Terra em direção aos céus estivesse desde o século XIX na cabeça dos cientistas (o engenheiro russo Konstantin Tsiolkovsky foi o primeiro a escrever a respeito em 1895), foi somente em 1975 que o engenheiro espacial Jerome Pearson propôs o conceito de elevador espacial, inspirado por uma ideia original do escritor Arthur C. Clarke, que logo depois o convidaria para ser consultor de seu romance *As fontes do Paraíso* (1979), onde a invenção seria descrita pela primeira vez numa obra de ficção científica.

Figura 4 – A estação espacial na órbita de Trantor (os dois anéis) e a ponte estelar (o grande eixo que as atravessa)



Fonte: <https://pradt.co/foundation>

Voltando ao conceito de utopia logística, entendemos que, se nos livros da série *Fundação*, ela é algo que se deixa ver gradualmente, ao longo de décadas, na sua adaptação audiovisual ela já pode ser vista imediatamente, e não apenas no plano de Hari Seldon e no estabelecimento da fundação

homônima, mas na Ponte Estelar. Esse elevador, que substitui aquele mencionado antes no livro, figura como um símbolo das etapas graduais do processo de construção de mundo, tanto concreta quanto narrativamente: não é por outro motivo que, ainda no episódio piloto, o Stalk é explodido por homens-bomba terroristas, o que provoca destruição não só na estrutura do elevador e da estação como também na superfície de Trantor, pois a Ponte, que se assemelha a um caule, mas é, na verdade, um imenso tubo, cai sobre o planeta, provocando grande devastação. A explosão da Ponte Estelar também é a interrupção de um fluxo de transporte fundamental para a economia do mundo-sede do Império Galáctico – uma estrutura logística dentro de um sistema de governo utópico.

Representações Aurais

Dentro de uma representação audiovisual, a parte aural não pode ser deixada de lado. Os *showrunners* optaram por fazer alterações de gênero e raça em alguns dos papéis principais da série. Ao escrever *Fundação*, Isaac Asimov criou apenas personagens brancos cisgênero e heterossexuais. A série manteve Hari Seldon, o criador da psico-história, como um homem branco cis, mas transformou Gaal Dornick, que no livro é um jovem matemático branco vindo do planeta periférico Synnax, para trabalhar sob os auspícios de Seldon na Universidade Streeling. O cargo de Dornick continua o mesmo na série, mas aqui ele é interpretado por uma mulher negra (a atriz Lou Llobell).

Isso não fez a menor diferença para os rumos que a história toma, e ainda há um ponto que pode ser usado a favor de uma alteração de gênero: o prenome Gaal foi inventado por Asimov, que nunca (até onde este autor conseguiu pesquisar)

falou nada a respeito de como deveria ser pronunciado. Ora, um falante de português brasileiro pronunciaria como está escrito, escandindo em duas sílabas: *ga-al*.

Tal não ocorreria automaticamente a um falante de inglês, que poderia pronunciar de maneira diferente da do brasileiro. Uma opção possível seria ainda escandir em duas sílabas, mas transformando um dos *as* em *o*: *go-al* ou *ga-ol*. Mas as palavras resultantes seriam *goal* e *gaol*, que significam respectivamente *gol* e *prisão*, o que as tornaria impraticáveis. A opção usada na série foi mais inteligente: *ga-il*, o que faz todo o sentido porque Gail é um nome feminino em culturas de língua inglesa.

(E ainda podemos acrescentar uma interpretação que nos foi proposta por uma colega: a de que o vocábulo *gail* é homófono de *gale*, que em inglês significa uma forte ventania associada a tempestades. No caso, Gail Dornick aparece na série como um elemento disruptor, que acelera o processo de exílio de Seldon e a criação da Fundação. Sem entrarmos em detalhes aqui, podemos dizer que essa interpretação faz sentido.)

Opção semelhante foi feita no caso do protagonista, Hari Seldon. Hari é um nome hindi, mas pode ser facilmente pronunciado em inglês como Harry, que é o caso na série. Ambas as opções serviram como representações aurais das intenções dos criadores da série.

Conclusão

Adaptações são elas próprias uma espécie de mapa. Se num romance uma descrição bem detalhada pode nos fazer imergir no mundo criado pelos/as autores/as, numa adaptação para o audiovisual essa é uma certeza absoluta.

No caso de *Fundação*, em que Asimov pouco descreve a respeito de Trantor e dos mundos habitados pela Fundação, o trabalho realizado pelos *showrunners* foi fundamental para uma imersão no universo asimoviano – com todos os desvios de percurso naturais quando se traduz uma obra do texto para a imagem.

Referências

ASIMOV, Isaac. **Fundação**. Tradução Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2009.

ASIMOV, Isaac. **Fundação e império**. São Paulo: Aleph, 2009. Tradução Fábio Fernandes.

ASIMOV, Isaac. **Segunda fundação**. Tradução Marcelo Barbão. São Paulo: Aleph, 2009.

CLARKE, Arthur C. **As fontes do Paraíso**. Tradução Susana L. de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2015.

FERNANDES, Fabio. Kim Stanley Robinson / *New York 2140* (2017) – Logistic Utopia. In: YOSHINAGA, Ida; CANAVAN, Gerry; GUYNES, Sean (eds.). **Uneven futures**. Cambridge, Massachussets: MIT Press, 2022.

FOURIER, Charles. **The theory of the four movements**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

KARHU, Mikko; RIDANPÄÄ, Juha. Space, power and happiness in the utopian and anti-utopian imaginations. **Literary Geographies** 6 (1), 2020, pp. 119-137.

MORE, Thomas. **Utopia** (1518). Tradução Paul Turner. Londres: Penguin Classics, 2003.

OWEN, Robert. **A new view of society**. Londres: Longman, 1813.

RIBEIRO, Ana Cláudia Romano. Literatura e pintura no século XVI: Erasmo e Pieter Gillis no díptico de Quentin Matsys e os paratextos da Utopia de Thomas More. *In*: MATIAS, Marcus V.; CAVALCANTI, Ildney; IBSEN, Thayrone; PAZ, Mariano (orgs.). **Utopismos à vista: Poéticas da visualidade**. Campinas: Pontes Editores, 2023.

ROBINSON, Kim Stanley. **New York 2140**. Londres: Orbit, 2017.

SAINT-SIMON, Henri de. **Selected writings on science, industry, and social organization**. Nova York: Holmes & Meier Publishers, 1975.

TAVARES, Braulio. Isaac Asimov, um escritor profissional. **Cosmos & contexto**, 9 de março de 2021. <https://cosmosecontexto.org.br/isaac-asimov-um-escritor-profissional/>. Acesso: 5 de junho de 2024.

VIEIRA, Willian. A utopia socialista cruza o Atlântico. **Quatro cinco um**. Disponível em <https://quatrocincoum.com.br/noticias/historia/a-utopia-socialista-cruza-o-atlantico/> Acesso em 20 de julho 2024.

Filmografia

Foundation. Desenvolvido por David S. Goyer e Josh Friedman. Apple TV +, 2021.

O neodistópico em foco: *Estação Onze*, de Emily St. John Mandel, e sua adaptação audiovisual

Felipe Benicio
Elton Luiz Aliandro Furlanetto

Introdução

O presente trabalho tem como objeto de estudo o romance *Estação Onze* (*Station Eleven*), da escritora canadense Emily St. John Mandel, publicado originalmente em 2014 e traduzido no Brasil por Rubens Figueiredo para a editora Intrínseca, em 2015. O romance foi vencedor dos prêmios Arthur C. Clarke e *Toronto Book Award*, em 2015, e finalista do *National Book Award*, do prêmio *PEN/Faulkner* e do prêmio *Baileys Feminino de Ficção*. A narrativa se organiza de forma alternada, entre o antes e o depois de uma pandemia causada por um vírus extremamente letal e transmissível. As cenas no passado são centradas na vida de Arthur Leander, um famoso ator, que morre de uma doença coronária no dia em que o vírus começa

a se espalhar nos Estados Unidos. Durante os capítulos que tratam da vida de Leander, conhecemos suas esposas, e uma delas, Miranda, tem como *hobby* desenhar. Ela é autora de um romance gráfico ao qual ela dá o nome de “Estação Onze”. A narrativa comenta um pouco sobre como a doença se espalha, por meio de *flashbacks* dos sobreviventes. A narrativa pós-evento-apocalíptico acompanha a perspectiva da personagem Kirsten, uma das atrizes mirins que havia trabalhado com Leander. Ela faz parte de um coletivo artístico de pessoas chamado Sinfonia Itinerante (*Traveling Symphony*). Por meio da personagem, conhecemos um pouco sobre a transição da nossa civilização para um mundo desprotegido, precário e perigoso. Além da Sinfonia, conhecemos também o Museu da Civilização, um lugar que guarda objetos e lembranças do mundo antes da sua dissolução. O enredo trata da união dessas duas instâncias, com a Sinfonia saindo de seu itinerário tradicional e chegando ao aeroporto, que virou uma comunidade das pessoas que ficaram presas ali, e onde fica o Museu da Civilização e seu criador, Clark.

Em 2021, o canal HBO Max lança uma série, também chamada *Estação Onze* (*Station Eleven*), produzida por Patrick Somerville. Tendo durado uma temporada de dez episódios, temos uma adaptação bastante aproximada do enredo da obra literária. Sem a participação da autora no processo criativo da obra, por escolha dela (Believe it [...], 2023), a narrativa também acompanha da vida de Kirsten antes, durante e após a gripe da Geórgia, mas ela nos apresenta uma série de alterações da narrativa literária, e são exatamente essas diferenças que nos impeliram a refletir sobre o processo de adaptação e os conteúdos das obras literária e audiovisual, principalmente sobre a maneira como cada uma delas lida com os elementos da utopia e da distopia, gêneros com os quais dialogam.

Em nossa reflexão, entendemos *Estação Onze* como uma narrativa neodistópica. De acordo com Felipe Benicio (2023), o neodistópico é um modo narrativo que reconfigura e atualiza aspectos temáticos e formais da distopia do século XX. Justamente por ser um modo – e não um gênero –, o neodistópico opera como uma ficção de fronteira, composto por obras que quase sempre representam um ponto de intersecção entre diversas formas textuais (literárias e não literárias). Em outras palavras, o neodistópico representaria uma continuidade, e uma intensificação, da “mistura de diferentes convenções de gênero” que Raffaella Baccolini identificou como um traço das distopias críticas (Baccolini, 2000, p. 18), traço este que foi posteriormente chamado de “hibridismo de gênero” (Baccolini; Moylan, 2003, p. 6). Essa intensificação do hibridismo de gênero, aliada a outras experimentações formais, acaba por dar origem a obras multifacetadas, fragmentadas, não lineares, de tal modo estranhas à forma da distopia que, não raro, sequer são associadas a esse gênero de imediato. Esse estranhamento, típico do modo neodistópico, é encontrado no romance de Mandel. Do nosso ponto de vista, é justamente por não construir uma distopia aos moldes clássicos – como as de Zamiátin, Huxley e Orwell, que ajudaram a consolidar essa forma literária no século XX (Moylan, 2016, p. 42) – que *Estação Onze* é por nós entendida como uma ficção neodistópica, isto é, ao mesmo tempo em que o romance se filia a essa tradição literária, ele o faz de modo a não repetir uma estrutura já bastante conhecida pelo público.

Por ora, julgamos importante salientar que esse processo de adaptação de obras diversas que identificamos como distópicas ou neodistópicas, tais como romances e jogos de videogame, para o formato audiovisual tem sido uma tendência crescente nas últimas décadas. Na realidade, conforme nos lembra Peter Marks (2022, p. 239), um dos primeiros filmes a ser adaptado

de uma obra literária distópica foi *Metrópolis*, de Fritz Lang, em 1927. De fato, Marks comenta o reconhecimento de outras autorias sobre a presença massiva de distopias no audiovisual. Ele cita, por exemplo, Gregory Claeys, que indica tanto que o audiovisual “é, para muitos, a primeira porta de entrada para a distopia” quanto que a “distopia e o cinema são um casamento perfeito, já que ambos são apaixonados por dramalhões, exagero e efeitos especiais”⁴⁶ (Claeys *apud* Marks, 2022, p. 232, tradução nossa). Ao analisarmos os catálogos dos *streamings* populares apenas aqui no Brasil na busca por narrativas audiovisuais que são adaptações de obras distópicas ou neodistópicas, podemos encontrar séries como *The last of us* (2023-), *Fallout* (2024-) e *Halo* (2022-), adaptadas a partir de video games; *Silo* (2023-), *The handmaid’s tale* (2017-2025), *O problema dos três corpos* (2023-; 2024-), *The 100* (2014-2020), *Altered carbon* (2018-2020), *O poder* (2023-), *O expresso do amanhã* (2020-2025), *Cabeça quente* (2022), *The leftovers* (2014-2017), *The feed* (2019), baseadas em romances; e, a partir de quadrinhos, temos *Sweet tooth* (2021-2024); no caso de filmes, podemos citar as séries literárias juvenis *Jogos vorazes*, *Divergente* e *Maze runner*, além de romances contemporâneos como *A estrada* (2009), *Não me abandone jamais* (2010), *Jogador N° 1* (2018), entre muitos outros. A lista é longa, e trouxemos aqui apenas alguns exemplos, mas ela serve para nos lembrar que “[n]em o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura” (Hutcheon, 2013, p. 17).

Nosso objetivo, portanto, neste texto, é apresentar uma série de reflexões sobre os significados e efeitos provenientes do diálogo criado pela adaptação do romance *Estação Onze*

⁴⁶ No original: “[film] is, for many, the primary entry point into dystopia” e “dystopia and cinema are a marriage made in heaven, for both are in love with high drama, exaggeration and special effects”.

para a série homônima. Exatamente porque a adaptação é um processo tão difundido em nossos tempos, entendemos que a criação de textos distópicos e neodistópicos, seguida de adaptações para o audiovisual, não é algo contingente, mas faz parte de um modo de organização da cultura e responde diretamente aos nossos mais profundos anseios e preocupações. Neste capítulo, vamos começar apresentando algumas reflexões gerais acerca da adaptação, enfocando especificamente o caso do romance e da série *Estação Onze*. Para substanciar a nossa leitura dessa obra enquanto uma ficção neodistópica, examinaremos a maneira como ela dialoga com, – e revisita –, aspectos da utopia e da distopia; além disso, também analisaremos o modo como as relações intertextuais estabelecidas no romance, e recriadas na série, contribuem para a construção de uma rica teia de significados.

Alguns aspectos da adaptação

Se, por um lado, algumas adaptações visam apenas oferecer uma espécie de sobrevida a obras que já gozam de algum reconhecimento crítico e/ou tiveram um bom desempenho mercadológico, por outro, é inevitável que esse mesmo processo de adaptação acabe dando origem a uma nova obra, cuja peculiar natureza dupla faz com que ela exista a um só tempo como a *mesma* e a *outra*. Como afirma Linda Hutcheon (2013), a adaptação é uma obra que é segunda, mas não secundária. Isto é, embora ela seja diretamente derivada de uma fonte textual específica, a transposição de um sistema de códigos para outro implica em formas de estruturação, produção de sentidos e recepção distintas – que podem ser muito distintas (como no caso do processo de adaptação da literatura para o audiovisual) ou mesmo guardar semelhan-

ças uma com a outra (como é o caso da adaptação de quadrinhos ou jogos para o cinema). E, no entanto,

[e]mbora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas *como adaptações* (Hutcheon, 2013, p. 28, grifos da autora).

E é esse o nosso intuito ao analisar *Estação Onze* neste capítulo.

Para tanto, cabe aqui recuperar algumas das metáforas geralmente empregadas para descrever a adaptação, pois, como bem observa Robert Stam (2006), cada uma delas lança luz sobre diferentes aspectos desse processo. Segundo o autor, “[a] metáfora da tradução [...] sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis *perdas* e *ganhos* típicos de qualquer tradução” (Stam, 2006, p. 27, grifo nosso). Por “perdas e ganhos”, podemos entender, no caso da primeira, aquilo que uma mídia tem de específico e que não pode ser transposto para outra; e no caso do segundo, aquilo que, ao ser transposto, pode ser potencializado pela *mídia de chegada* – por assim dizer, e para manter as metáforas do campo da tradução.

Por exemplo, o romance de Emily St. John Mandel é rico na criação de texturas distintas ao longo de sua tessitura, assim como é muito bem sucedido na mistura de gêneros literários e não literários – sendo este último um importante traço da ficção neodistópica. Narrativa pós-apocalíptica, biografia, entrevista, inventário, escrita epistolar, éfrase (empregada para descrever o romance gráfico que é produzido pela personagem Miranda) são algumas das formas textuais que compõem a malha literária habilmente tecida por Mandel. É claro que

um filme pode incorporar à sua construção diferentes gêneros e texturas – *2001: uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick, é um ótimo exemplo disso –, mas não foi essa a escolha dos/as produtores de *Estação Onze*; e ainda que fosse, é inegável que estaríamos diante de uma fusão de estilos visuais (como o documentário, o *found-footage*, a vídeo-arte etc.), que visariam *reconstruir* no âmbito do audiovisual uma mistura de formas textuais. Neste caso, apenas o efeito dessas misturas seria recuperado. Esta seria uma das perdas.

Porém, há algo no campo dos “ganhos” que é particularmente relevante para a adaptação de *Estação Onze*: como dito acima, a personagem Miranda produz e publica um romance gráfico chamado “Estação Onze”, criando um efeito de *mise-en-abyme*, um segundo nível diegético. Ao longo do texto, são descritas diversas cenas, eventos e diálogos desse romance gráfico, e é por meio da éfrase que temos acesso à produção de Miranda – isto é, a linguagem verbal descrevendo uma obra visual:

Na imagem que Miranda está desenhando, o Dr. Onze está num barco junto com seu mentor, o Capitão Lonagan.

Dr. Onze: Estas águas são perigosas. Estamos passando sobre um portão de Submarina.

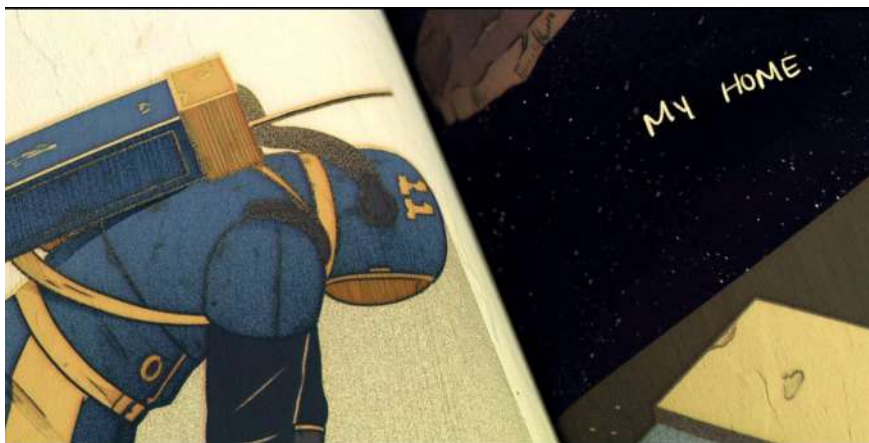
Capitão Lonagan: Você devia tentar compreendê-los. (O quadro seguinte é um close de seu rosto.) Tudo que eles desejam é ver a luz do sol outra vez. Não podemos condená-los por isso.

Depois desses dois quadros, Miranda decide que precisa de uma imagem de página inteira⁴⁷ (Mandel, 2015b, local. 1281).

⁴⁷ No original: In the scene Miranda’s presently sketching, Dr. Eleven is on a boat with his mentor, Captain Lonagan. / Dr. Eleven: These are perilous waters. We’re passing over an Undersea gate. / Captain Lonagan: You should try to understand them. (The next panel is a close-up of his face.) All they want is to see sunlight again. Can you blame them? / After these two panels, she decides, she needs a full-page spread (Mandel, 2015a, p. 83).

A adaptação do texto de Mandel para uma mídia audiovisual faz com que o romance gráfico de Miranda ganhe uma materialidade que ultrapassa o escopo da obra literária, que é inteiramente construída a partir do registro verbal. Novamente, é possível que o romance fosse uma obra híbrida, ao mesmo tempo literária e gráfica – como os contos de Shaun Tan –, mas esta não foi a escolha de Mandel. Sendo assim, é como se a adaptação para o audiovisual oferecesse o suporte midiático necessário para que o romance gráfico cumprisse a sua vocação latente de ser uma obra para ser vista (ainda que de forma muito incipiente e incompleta) (Figura 1). Além disso, a materialização do Dr. Onze, protagonista do quadrinho, em algumas cenas, interagindo com as personagens principais da trama, além de criar cenas visualmente poéticas, é tanto uma forma de reforçar o impacto que a obra de Miranda exerce em algumas personagens quanto uma maneira de ressaltar os paralelos entre os problemas enfrentados pelas personagens no mundo pós-apocalíptico e aquelas que habitam o mundo descrito no romance gráfico (Figura 2).

Figura 1 - Detalhe das páginas do romance gráfico “Estação Onze”



Fonte: *Estação Onze*, Episódio 4, 26:56. Captura de tela. (HBO Max)

Figura 2 - Dr. Onze aparece para Miranda



Fonte: *Estação Onze*, Episódio 3, 47:41. Captura de tela (HBO Max)

Outra metáfora para adaptação, ainda segundo Robert Stam, é “leitura”, que, por sua vez,

sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos (Stam, 2006, p. 27).

Entender a adaptação como o resultado de uma leitura é lançar luz sobre as particularidades inerentes a esse processo de transmutação intermediática, colocando a obra adaptada na posição de um texto-fonte que oferece uma miríade de possibilidades. Dessa forma, passa a valer para a adaptação aquilo que vale para a leitura em geral: no cinema interior da sua mente, é natural que o público leitor imagine uma voz e um corpo para as personagens, um espaço em que essas personagens habitam etc., como também é igualmente natural que nem sempre leito-

res e leitoras concordem quanto à interpretação de um texto ou escolham os mesmos trechos, cenas ou diálogos como aqueles que consideram mais importantes ou que mais marcaram sua leitura. A diferença é que, em tese, a adaptação dá a quem lê o poder de materializar a sua leitura.

A materialização dessa leitura, por seu turno, dá-se por meio de uma complexa rede de operações, como explica Stam (2006, p. 50), que envolvem, por exemplo, seleção, atualização, extrapolação, transculturalização – operações que irão transformar o texto-fonte e conferir à determinada adaptação suas particularidades. É por isso, por exemplo, que o *Macbeth* (1948), de Orson Welles, não é igual a *Trono de sangue* (1947), de Akira Kurosawa, que não é igual a *The tragedy of Macbeth* (2021), de Joel Coen, embora todos adaptem o mesmíssimo texto de William Shakespeare.

Finalmente, é em razão das inevitáveis transformações do texto-fonte, e da natureza dúplice da obra adaptada, que concordamos uma vez mais com Robert Stam quando ele sugere uma “narratologia comparativa” para a análise de tais produtos culturais, a qual postularia questões do tipo: “Que eventos da história do romance foram eliminados, adicionados, ou modificados na adaptação e, mais importante, por quê?” (Stam, 2006, p. 40). As mesmas perguntas poderiam ser estendidas a outros elementos, tais como espaço-tempo, personagens etc.

No caso específico de *Estação Onze*, trata-se de um romance que é tanto sobre teatro, e sobre a vida de um ator, quanto sobre uma pandemia e seu conseqüente mundo pós-apocalíptico, mas foi a este último aspecto que a produção decidiu dar mais ênfase. Isto é, o romance foi submetido a uma operação de seleção, em que foi descartada uma significativa porção de seu texto. Por quê? Esta é a pergunta que a narratologia comparativa proposta por Stam nos compele a fazer. O panorama cultural em

que se insere a adaptação de *Estação Onze*, conforme delineado na introdução, especificamente no campo dos *streamings*, tem se mostrado mais receptivo a narrativas distópicas, neodistópicas e pós-apocalípticas do que a histórias sobre atores com crise de meia-idade, passando a limpo a sua conturbada biografia. Este é um aspecto conjuntural que parece muito significativo na escolha do texto de Mandel, e na seleção feita a partir desse texto, para a adaptação da HBO. Nas próximas seções, buscaremos analisar e refletir um pouco mais sobre as implicações das escolhas de Patrick Somerville em seu processo de leitura/tradução do romance de Mandel.

O neodistópico em adaptação: reverberações e dissonâncias

Com base nas considerações feitas acerca dos processos de adaptação na seção anterior, seria, então, muita ingenuidade esperar ver na tela exatamente aquilo que existe no livro. No entanto, seguindo a trilha da narratologia comparativa sugerida por Robert Stam, há que se perguntar de que forma as modificações advindas da passagem de uma mídia para outra provocam reverberações ou dissonâncias entre as obras implicadas nesse processo – no caso deste capítulo, especificamente, o romance *Estação Onze*, de Emily St. John Mandel, e a série homônima da HBO Max.

Conforme dito anteriormente, *Estação Onze* apresenta uma riqueza textual em termos de formas e gêneros; além disso, é um romance que abandona a concatenação linear das diversas tramas que são narradas, que se entrecortam mais do que se sucedem com fluidez, o que dificulta, por vezes, a visualização da maneira como algumas de suas partes se relacionam. Patrick Somerville, produtor executivo responsável pela criação da série, reconhece o desafio que um livro como o de Mandel representa em termos de adaptação: “No livro, a experiência do caos de uma

pandemia é toda interna e independente, mas contar uma história dessa forma na TV não é muito interessante”⁴⁸ (Lee, 2021, n. p., tradução nossa). Implícito na fala de Somerville está o reconhecimento de que a maioria esmagadora das séries audiovisuais, sejam adaptações ou não, adota uma gramática hollywoodiana de narração, calcada na ilusão da representação do real, que é de todo alheia a qualquer artifício que quebre essa ilusão e provoque algum distanciamento por parte da audiência – um efeito que o livro de Mandel acaba provocando em seu público leitor. Diante disso, podemos afirmar que a adaptação de Somerville “domestica” o que há de incongruente, de caótico, no romance, podendo algumas de suas arestas, de modo a melhor encaixá-lo em uma forma narrativa com a qual o público está mais familiarizado.

No entanto – para recuperar uma imagem cara aos estudos da tradução, seguindo no enalço das metáforas exploradas por Robert Stam acima –, a série encontra formas muito criativas de “compensação”. Nesse sentido, ressaltamos aqui o engenho do processo de adaptação, que opera como uma reescrita do romance, como alguém que desalinhasse uma roupa para costurar uma nova, outra, a partir das mesmas peças de tecido. É isso que a série faz ao redesenhar as relações entre alguns personagens, como no caso de Kirsten e Jeevan, o Profeta e sua mãe, Elizabeth. Se essas relações são apenas circunstanciais no romance, na série elas adquirem uma grande importância para o desenvolvimento da narrativa.

Além disso, se, por um lado, algumas coisas são deixadas de fora da série, tais como os trechos relativos à vida do personagem Arthur Leander, a história (dentro da história) do romance gráfico “Estação Onze” e a entrevista que Kirsten Raymonde concede a François Diallo, a qual aparece distribuída em pequenos fragmentos ao longo do livro; por outro, a série explora

⁴⁸ No original: In the book, the experience of the chaos from the pandemic is all internal and independent, but telling a story that way on TV is not very interesting.

de forma muito radical as diversas temporalidades presentes no romance: cortes secos, abruptos, levam a audiência para trás e para frente na história, às vezes estabelecendo relações de contraste, como quando vemos a mesma paisagem antes e depois da pandemia; e noutras vezes criando quase que uma continuidade da ação, estabelecendo paralelos entre passado e presente, como quando, no episódio 4, a montagem justapõe duas discussões – no passado, entre Jeevan e Kirsten; no presente, entre Kirsten e Alex –, sendo que há uma clara inversão nos papéis: na cena do passado, Jeevan briga com Kirsten porque ela havia se exposto a um perigo; na cena do presente, Kirsten assume o papel de Jeevan, repreendendo Alex por ter se exposto ao perigo. Esta é uma sequência, inclusive, que muito claramente cumpre a função de demonstrar a transformação da personagem Kirsten ao longo da história, além de ser reveladora das estratégias de sobrevivência que passam a ser transmitidas de uma pessoa a outra neste cenário pós-apocalíptico, reforçando o senso de comunidade necessário para esse momento de reconstrução do mundo.

Ainda no que se refere às mudanças, Jessica Rhoades, uma das produtoras executivas da série, mostra-se bastante consciente acerca das escolhas feitas para o processo de adaptação do romance de Mandel. De acordo com Rhoades,

quando você conversa com alguém sobre o livro que está lendo, você não fala simplesmente sobre o roteiro; você diz como o livro faz você se sentir, o que você ama nele, e em que ele te faz pensar, e como ele te faz refletir sobre sua própria vida. Acredito que o mesmo seja verdade em relação à série, no sentido de que ela te faz sentir tudo que você sente na leitura do livro⁴⁹ (Lee, 2021, n. p., tradução nossa).

⁴⁹ No original: When you tell someone about a book you're reading, you don't really tell them what it's about plot-wise; you tell them how it makes you feel, what you love about it and what it makes you think about and how it makes you reflect on your own life. I

Conquanto certas objeções possam ser feitas em relação à fala de Rhoades – não se pode “sentir” tudo da leitura do livro ao assistir à série justamente por se tratar de mídias distintas –, ela enfatiza a ideia de que a série busca provocar efeitos semelhantes aos da leitura do livro, algo que fica muito claro nas quebras de temporalidade descritas acima.

Assim, embora seja verdade que a série da HBO Max não esteja preocupada com um questionamento das convenções de gênero, não é por isso que ela deixa de experimentar com a sua forma, criando, com isso, relações narrativas e intermediáticas potentes e não convencionais. A série chega mesmo a desestabilizar o pressuposto narrativo realista imperativo em obras audiovisuais congêneres em cenas como a do episódio 3, que mostra uma personagem do quadrinho “Estação Onze” frente a frente com a própria autora do quadrinho, Miranda, provocando um encontro entre criadora e criatura (Figura 2); ou numa cena como a do episódio 7, em que a Kirsten adulta volta ao cenário do apartamento que dividiu com Jeevan e o irmão dele, Frank, no primeiro ano da pandemia, interagindo com ela mesma enquanto criança – uma metafórica viagem no tempo, que mostra ao público como essa personagem lida com esse momento do seu passado (Figura 3).

Figura 3 - Kirsten interage consigo mesma



Fonte: *Estação Onze*, Episódio 7, 42:52. Captura de tela (HBO Max)

O simples fato de que um dos núcleos da narrativa é centrado em uma companhia de teatro itinerante oferece a bem-vinda e muito bem explorada relação de meta-atuação, isto é, atores e atrizes que estão interpretando personagens fazendo o papel de atores e atrizes interpretando personagens. E isso é realizado com muita sofisticação em termos visuais, com cenários, figurinos e adereços feitos com materiais reutilizados – os restos de um mundo que já não existe ressignificados pela arte.

Figura 4 - Jeevan como Dr. Onze



Fonte: *Estação Onze*, Episódio 7, 36:59. Captura de tela (HBO Max)

Outro momento em que as relações intermediáticas são exploradas é quando vemos, no episódio 7, Kirsten, Jeevan e Frank encenando uma adaptação do quadrinho “Estação Onze” (Figura 4). Além da confluência entre as diversas mídias – um romance gráfico transformado em peça, que, por sua vez, é encenada dentro de uma obra audiovisual –, essa cena cria o efeito de uma adaptação dentro da adaptação, um artifício que ressoa a-peça-dentro-da-peça em *Hamlet*, que, na série, é um dos textos encenados pela Sinfonia Itinerante.

O modo neodistópico: distopia e utopia revisitadas

Mas não é apenas por recuperar, recriar ou mesmo compensar efeitos estéticos do livro que a série *Estação Onze* está em diálogo com o modo neodistópico. A maneira como a série é construída, e sua própria substância, corroboram o entendimento de que

diante de tantas e tão significativas mudanças na sociedade contemporânea, a retórica distópica do século passado talvez tenha perdido parte de sua força crítica, cedendo esse lugar agora ao neodistópico e às obras que, de maneira criativamente destrutiva, flexível e fluida, desmontaram, desmembraram e reinventaram a tradição distópica para melhor questionar os paradigmas sócio-históricos de agora (Benicio, 2023, p. 107).

Ou seja, parece-nos inócua abordar esses novos problemas que se nos apresentam no século XXI por meio dos mesmos mecanismos narrativos do século passado. Daí a emergência e a pertinência do neodistópico.

Apesar de multifacetado, uma das dimensões do romance *Estação Onze*, e aquela que foi adaptada, diz respeito a uma crise sanitária oriunda de uma pandemia. Isso nos convida a fazer duas considerações, que se interligam: a própria escolha desse tema reflete anseios contemporâneos; e a maneira como ele é abordado é o que nos permite conceber *Estação Onze* como uma ficção neodistópica.

Em se tratando da temática em si, alguém desavisado poderia até supor que *Estação Onze* é uma obra pós-pandêmica. De certa forma, a própria série convida a uma leitura assim, uma vez que a pandemia que leva o mundo ao colapso ocorre no ano de 2020. Mas não é o caso. Embora tenha ido ao ar em 2021, a produção teve início em 2019, isto é, antes da pandemia de Covid-19. Ironia ou presciência, as gravações tiveram que ser interrompidas justamente por conta da pandemia de Covid-19. Por sua vez, como dito acima, o romance *Estação Onze* foi publicado em 2014. Em muitos aspectos, parece, de fato, um texto presciente. Mas Emily St. John Mandel, ao conceber sua obra, estava apenas exercitando aquilo que de mais crítico há nas obras especulativas em geral: uma análise do presente. *Estação Onze* foi escrito após a epidemia de H1N1, a qual fez soar o alerta global quanto aos riscos inerentes a uma contaminação viral em larga escala em um contexto de globalização e de constante trânsito intra- e intercontinental. Mandel serve-se, portanto, do ainda poderoso recurso do *E se?*. A sua Gripe da Geórgia é mais letal do que o H1N1, ou mesmo do que a Covid-19, uma vez que as pessoas morrem em menos de 24h a partir da infecção. O exagero, como se sabe, é um recurso que as distopias herdam das sátiras, e que segue a serviço do neodistópico, cumprindo ainda a mesma função, que é a de chamar atenção para um problema do presente que, caso não seja resolvido, poderá dar origem aos mundos piorados e terríveis típicos das dis-

topias. Portanto, a escolha de uma pandemia como um dos temas centrais de sua obra revela uma sensibilidade e um alto poder de especulação crítica por parte de Emily St. John Mandel, além de catalisar um problema que já vinha ocupando a mente de ficcionistas, como Margaret Atwood e sua trilogia *MaddAddam*.

Em se tratando da maneira como a narrativa é conduzida, fica claro que o que há de distopia aqui não advém de um regime totalitário que exerce poder, por meio de opressão e vigilância ostensiva, sobre os sujeitos. Nesse sentido, concordamos com Mattison Schuknecht (2019) quando ele afirma que o conflito que move a narrativa distópica pode advir do embate entre os sujeitos e o governo que os rege (que é o típico conflito das distopias clássicas), mas também pode surgir a partir da ausência total de governo (Schuknecht, 2019, p. 240), que é o que costuma acontecer em narrativas que apresentam um mundo pós-apocalíptico, como *Estação Onze*. Nesse contexto, a centralidade do poder – tema caro à tradição distópica – cede lugar à descentralização do poder e suas consequências: se, por um lado, já não há uma opressão por parte de um sistema, por outro, tampouco há qualquer forma de proteção ou garantia de direitos, já que cada grupo ou comunidade define suas próprias leis. Por isso a Sinfonia Itinerante leva consigo “seu Shakespeare, suas armas e a música”⁵⁰ (Mandel, 2015b, local. 5197, grifos nossos).

Dessa forma, em *Estação Onze*, permanece o conflito clássico da distopia entre o indivíduo, ou um grupo de indivíduos, e o mundo ao seu redor – dinâmica que Raffaella Baccolini e Tom Moylan (2003) chamam de narrativa do poder hegemônico e contranarrativa de resistência –, com a diferença de que agora a agência das personagens não se traduz em uma

luta contra um sistema opressor, não havendo mais sistema algum contra o qual lutar, mas em estratégias de sobrevivência ante um mundo colapsado, as quais incluem a criação de comunidades em que pessoas se ajudam mutuamente ao passo em que se protegem de ameaças externas e, aliado a isso, a construção e compartilhamento de saberes e práticas indispensáveis para a manutenção da vida na Terra. O fim do mundo, que, em termos narrativos, implica o desaparecimento de um sistema opressor contra o qual lutar, também significa uma fragmentação das lutas, das formas de resistências. Tal fragmentação, acreditamos, faz eco ao nosso mundo fora da ficção.

Mas, ainda no que se refere às estratégias de resistência, há um aspecto que faz com que a narrativa de *Estação Onze*, tanto no romance quanto na série, se diferencie de obras congêneres. Se é verdade que, como afirma Boaventura de Sousa Santos (2021, p. 260),

[a] utopia é a exploração, por meio da imaginação, de novas possibilidades humanas de vida coletiva e individual e está baseada na recusa da necessidade do que existe, só porque existe, em nome de algo radicalmente melhor por que vale a pena lutar e a que a humanidade, num sentido lato, tem direito[.]

então, em um mundo em que a vida como a conhecemos já não existe mais, tudo o que escolhemos recuperar ou recriar no processo de reconstrução desse mundo torna-se altamente simbólico e utópico. Em outras palavras, em um mundo em que nada existe, o ato de (re)criação em si torna-se utópico, porque recusa o que existe (nada) e luta por aquilo a que se tem direito. É utópico, portanto, o Museu da Civilização cria-

do por Clark, o jornal *New Petoskey News* criado por François Diallo (no romance), como é utópica a arte da Sinfonia Itinerante. Então, podemos dizer que se encontra imbuída nessas estratégias de resistência a esperança de reconstruir o mundo a partir das suas ruínas, transformando estas em “ruínas-sementes” – para usar a expressão de Boaventura de Sousa Santos (2021, passim) –, algo que é visualmente expresso nos figurinos da Sinfonia Itinerante.

É dessa forma, portanto, que o neodistópico atualiza a retórica da distopia, reelaborando tanto as temáticas quanto a maneira de explorá-las narrativamente, ao mesmo tempo em que preservam o contingente utópico que tem se mostrado como um traço crítico desses textos. No caso da adaptação de *Estação Onze*, especificamente, é importante observar como certos aspectos formais e experimentais do romance, embora não tenham sido transpostos para a cena, fizeram com que os/as realizadores/as buscassem alternativas que compensassem essas perdas, de modo a recriar no âmbito do audiovisual algo dos efeitos proporcionados pela leitura do romance. Com base nisso, podemos afirmar que a ficção neodistópica segue oferecendo material crítico para refletir sobre os nossos tempos e sobre a maneira como refletimos sobre nossos tempos.

“Sobreviver não é suficiente”: aspectos da intertextualidade

Segundo Benicio (2023), além das características apontadas acima, na introdução, as obras sob a rubrica do neodistópico são caracterizadas pela exploração da multiperspectividade, pela utilização de artifícios metaficcionais e pelo seu alto grau de intertextualidade. É a este último aspecto que daremos ênfase nesta seção. Sendo a intertex-

tualidade um artifício que convida o público leitor (ou a audiência) a perceber a narrativa neodistópica como uma peça dentro de um “mosaico de citações” (Kristeva, 2005, p. 68), é por meio dela que se ativa uma “memória da literatura” (Samoyault, 2008, p. 47), a qual automaticamente sugere vínculos entre a obra que cita e a obra citada. Tais vínculos e diálogos são a matéria de nossa análise nos parágrafos seguintes.

Em se tratando de intertextualidade, grande parte da fortuna crítica do romance *Estação Onze* se concentra nas questões associadas à presença de Shakespeare no texto, muito explícitas em diversos níveis narrativos. Desse modo, preferimos, por exemplo, não abordar as diferenças em relação à escolha da peça de Shakespeare que é encenada pela Sinfonia Itinerante ao longo da narrativa⁵¹, e buscamos, em vez disso, apresentar nesta seção algumas das relações menos exploradas da intertextualidade nos discursos do romance e da série derivada.

Uma das características mais destacadas do romance e da série é a maneira como a protagonista, Kirsten, está inserida num coletivo de pessoas que tem como objetivo realizar performances das peças de Shakespeare para um número limitado de pequenas comunidades que compõem o itinerário dessa trupe. Elaine dos Santos (2008, p. 98) nos aponta a origem do teatro itinerante na Idade Média, quando artistas da época

andavam em carroças, sempre em grupos, chamadas trupes, e não tinham morada certa. Hoje, esse teatro itinerante também

⁵¹ No romance, a trupe apresenta *Sonho de uma noite de verão*, e na série, a peça apresentada é *Hamlet*. Conforme Leggatt (2018, n. p.) e Feldner (2018, p. 176), a partir de um texto de Philip Smith, enquanto *Rei Lear* prenuncia o apocalipse (e *Hamlet*, de certa forma, também), *Sonho de uma noite de verão* está relacionada a um princípio de renascimento, de novas possibilidades. É, portanto, uma ausência relevante dentro da textualidade do audiovisual.

é conhecido como teatro mambembe. Perseguidos pela Igreja e tratados como forada-lei, os saltimbancos começaram a usar máscaras para não serem reconhecidos.

O objetivo da Sinfonia Itinerante é o de levar a arte para essas comunidades isoladas e amedrontadas, fruto do colapso da civilização.

O repertório escolhido pela trupe, entretanto, provoca uma certa ambiguidade: seria, como Matthew Leggatt destaca na citação de outras autorias, a tentativa da Sinfonia Itinerante

de trazer Shakespeare para essas novas comunidades em formação na paisagem da América do Norte pós-apocalíptica o colonialismo britânico e seus esforços altamente problemáticos de *civilizar* territórios e pessoas anteriormente não mapeadas?⁵² (2018, n. p., grifo do autor).

O próprio romance parece trazer respostas a essa indagação. De acordo com um dos personagens: “Às vezes, nos primeiros anos, apresentavam peças mais modernas, porém, o que era espantoso, o que ninguém poderia prever, era que o público parecia preferir Shakespeare aos demais espetáculos teatrais”⁵³ (Mandel, 2015b, local. 562). Além disso, há um momento no romance⁵⁴ em que uma das personagens explicita os paralelos que se podiam traçar entre os tempos de peste em que Shakespeare viveu e aquele mundo colapsado e modificado pela Gripe da Geórgia.

⁵² No original: attempts to bring Shakespeare to the newly forming communities of North America’s post-apocalyptic landscape, to British colonialism and its highly problematic efforts to *civilize* previously uncharted territories and peoples.

⁵³ No original: They’d performed more modern plays sometimes in the first few years, but what was startling, what no one would have anticipated, was that audiences seemed to prefer Shakespeare to their other theatrical offerings (Mandel, 2015a, p. 38).

236 ⁵⁴ Mandel, 2015a, p. 288; Mandel, 2015b, local. 4499.

Marcelo Guirau (2022, p. 1205) reforça essa impressão da problemática que poderia surgir do destaque que a narrativa dá à obra de Shakespeare. Em suas palavras,

Shakespeare, suposto inventor da humanidade como a conhecemos (BLOOM, 1998), é a figura central na montagem da oposição entre civilização e barbárie que sustenta tanto a crítica de Huxley ao mundo reificado quanto a resistência dos personagens de *Station Eleven* contra a desumanização em um mundo caótico.[...] Elevada à epítome da civilização, a obra do autor inglês funciona, no romance, como uma última chama do mundo extinto que, preservada e carregada pela companhia, pode acender focos de humanidade nas trevas da distopia pós-pandêmica.

Tal visão poderia nos levar a refletir sobre o papel re-dentor da arte e seu valor em nosso próprio mundo, implicando certa nostalgia e unilateralidade nessa missão do grupo de artistas. Porém, o romance parece oferecer uma solução para esse impasse, na medida em que apresenta outras influências artísticas sobre as pessoas, criando um tensionamento com a atual (di)visão entre uma cultura erudita (corporificada por Shakespeare) e a cultura popular. O romance destaca essa relação no diálogo entre as personagens:

— O que estou dizendo — explicou Dieter, doze horas depois de deixar St. Deborah by the Water — é que aquela citação no trailer da frente seria muito mais profunda se não a tivéssemos tirado de um episódio de *Star Trek: Voyager*. [...]

Sobreviver não é suficiente: Kirsten tinha aquelas palavras tatuadas no antebraço es-

quero desde os quinze anos e, desde aquela época, quase sempre discutia com Dieter sobre elas. [...]

— Sim — disse Kirsten. — Sei sua opinião sobre o assunto, mas essas continuam a ser minhas palavras prediletas no mundo. [...]

— Veja, isso serve para ilustrar o problema todo — disse Dieter. — A melhor atriz shakespeariana no território, e suas palavras prediletas são de *Star Trek*.

— O problema todo com o quê? — A essa altura, Kirsten tinha a sensação de que devia estar mesmo sonhando e morria de vontade de tomar um banho frio.

— Deve ser uma das melhores frases jamais escritas para um programa de televisão — disse August. — Você viu esse episódio?

— Não posso dizer que eu lembre — disse Dieter. — Nunca fui um fã de verdade.

— Não me diga que nunca viu *Star Trek: Voyager* — disse August, esperançoso. — Aquele episódio com o [sic] Borg e a Sete de Nove perdidos?

— Me ajude a lembrar — disse Kirsten, e ele se animou visivelmente. Enquanto ele falava, Kirsten se permitiu imaginar que de fato lembrava. Um televisor numa sala, uma nave se movendo pelo silêncio noturno do espaço, seu irmão vendo o filme a seu lado, os pais — se ao menos ela conseguisse lembrar seus rostos — em algum lugar perto dela⁵⁵ (local. 1840-1846).

⁵⁵ No original: “All I’m saying,” Dieter said, twelve hours out of St. Deborah by the Water, “is that quote on the lead caravan would be way more profound if we hadn’t lifted it from *Star Trek*.” [...] *Survival is insufficient*: Kirsten had had these words tattooed on her left forearm at the age of fifteen and had been arguing with Dieter about it almost ever since. [...] / “Yes,” Kirsten said, “I’m aware of your opinion on the subject, but it remains my favorite line of text in the world.” [...] / “See, that illustrates the whole problem,” Dieter said. “The best Shakespearean actress in the territory, and her favorite line of text is from *Star Trek*.” / “The whole problem with what?” Kirsten felt that she

A narrativa coloca em primeiro plano, por meio do diálogo entre algumas personagens, detalhes não apenas sobre a série que inspirou a frase que tanto está tatuada na pele da protagonista quanto escrita no trailer que lidera a Sinfonia, mas também indicando o episódio na qual ela aparece. O personagem Dieter aponta o que poderia ser visto como uma contradição: que a pessoa mais informada sobre Shakespeare tenha como grande inspiração uma série popular de ficção científica. Além do aspecto popular da série em si, ela pertence a um gênero que sempre teve um histórico de marginalização dentro do sistema literário estadunidense, e até mesmo do brasileiro⁵⁶.

O episódio ao qual Mandel faz referência é o segundo da sexta temporada, chamado “Survival instinct”, do segmento *Jornada nas estrelas: Voyager*. A série *Jornada nas estrelas* estreou na televisão estadunidense em 1966, tendo durado três temporadas. Deu origem a séries animadas, filmes e foi retomada em 1987, com o lançamento de *Jornada nas estrelas: a nova geração*. Nos anos noventa, além dela, duas outras séries derivadas foram lançadas: *Deep space nine* e *Voyager*. Uma das raças criadas na série são os Borg. Trata-se de seres híbridos entre o orgânico e o tecnológico, que se “reproduzem” capturando e assimilando as outras diversas raças, principalmente aquelas tecnologicamente inferiores, apagando suas individualidades para que façam parte de uma consciência coletiva. Do ponto de vista humano, os

might actually be dreaming at this point, and she longed desperately for a cool bath./ “It’s got to be one of the best lines ever written for a TV show,” August said. “Did you see that episode?” / “I can’t say I recall,” Dieter said. “I was never really a fan.” [...] / “Don’t tell me you’ve never seen *Star Trek: Voyager*,” August said hopefully. “That episode with those lost Borg and Seven of Nine?” / “Remind me,” Kirsten said, and he brightened visibly. / While he talked she allowed herself to imagine that she remembered it. A television in a living room, a ship moving through the night silence of space, her brother watching beside her, their parents (p. 119-120).

⁵⁶ Pensamos aqui na classificação do Prêmio Jabuti que inclui a ficção científica como “romance de entretenimento”, e outros gêneros como “romance literário”.

Borg são autômatos, que repetem frases programadas e se comportam de maneira robótica. No episódio em questão, há um acidente, e quatro drones, que é como esses sujeitos Borg se autorreferenciam, são desconectados da mente central da Colmeia e começam a emergir traços de suas personalidades pré-assimilação. A protagonista, Sete de Nove, é a única que se mantém fiel à programação original, e impede que os outros três drones com individualidade recuperada fujam. O episódio se passa muitos anos depois desse acidente, quando os quatro voltam a se reunir, num contexto em que todos foram retirados do controle Borg, mas somente Sete o fez de maneira correta. Por causa disso, a protagonista e o médico da nave, um ser artificial (holográfico) autodeterminado, têm que fazer uma escolha: reintegrar essas pessoas ao coletivo Borg para que elas sobrevivam por longo prazo, ou retirar o restante dos implantes Borg para que escolham seus destinos, porém em vidas de curta duração. É nesse contexto que a frase “sobreviver não é suficiente” aparece.

Porque as sociedades distópicas ou pós-apocalípticas sofrem com um colapso da sociedade, grande parte das pessoas que sobrevivem ao Evento encontram-se imersas em uma desordem nos mais diversos níveis: político, econômico, de valores. Grande parte, ou a totalidade, dos seus esforços vai se concentrar na manutenção da própria vida e da saúde, o que tende a gerar episódios de hostilidade, desconfiança e violência. Mesmo com certa distância dessa explosão da ordem, os personagens de *Estação onze* passam por uma diversidade de situações que demonstram a sua precariedade, e muitos não sobrevivem. Desse modo, a sobrevivência é, sim, uma preocupação necessária, mas a tendência é que seja vista como a teleologia da existência em narrativas desse tipo. Ao apontar para a frase, e fazer dela um tema no diálogo, a autora parece indicar que é preciso expandir o conceito

daquilo que é visto como essencial para a existência humana, mesmo em condições adversas. Se a comida, as roupas, moradia e o cuidado dos outros garante a sobrevivência das pessoas, a arte, em todas as suas expressões, vai além, para onde a sobrevivência se faz insuficiente, visando garantir a vivência, a experimentação e a criatividade de se pensar o passado e o futuro. Abandonar os traços de humanidade é fazer como os Borg: se entregar a um automatismo de experiência, reagindo, sem agir, negando qualquer possibilidade de expressar desejos e individualidades.

Conforme Leggatt (2018), certos críticos apontam a presença de *Jornada nas estrelas* ainda como um elemento colonial, de espelhamento do “*American way of life*” para todo o universo, porém concordamos com o autor que, não obstante, há tentativas que o programa faz para imaginar uma sociedade mais igualitária, pós-capitalista, mais orientada à diplomacia, na qual a tecnologia resolve problemas sociais ao invés de intensificá-los. Isso, o crítico continua, proporciona um espaço de imaginação para fãs da obra.

Outra instância de intertextualidade pode ser encontrada noutro episódio do romance que faz menção a essa série. Em uma busca com August, Kirsten encontra uma casa que nunca havia sido saqueada e que, portanto, preservou elementos do mundo antigo. No quarto da criança, August encontra uma réplica de metal da nave Enterprise, o que ele guarda como um tesouro. Essa parece ser uma nova tentativa de manter em aberto a possibilidade de um futuro maravilhoso: apesar de as tecnologias terem sido perdidas, o ser humano imaginativamente se projetou muito longe, e a pequena réplica parece manter viva essa esperança. Além de Sete de Nove e da nave Enterprise, o romance não menciona nenhum outro personagem da série espacial.

Figura 5 - “Sobreviver não é suficiente”



Fonte: *Estação Onze*, Episódio 4, 2:52. Captura de tela (HBO Max)

No caso da adaptação, temos uma série de deslocamentos no que diz respeito a essa instância de intertextualidade. Poderíamos considerar uma perda o fato de a série não incluir a cena em que se discute o lema da Sinfonia. Ela continua ali, como podemos ver na Figura 5, porém sua origem não é explicada. A tatuagem de Kirsten também não existe, conforme o diálogo citado a apresenta. Também não temos uma representação audiovisual da cena do encontro de August com a réplica da nave Enterprise. Poderíamos concluir, portanto, que a série preferiu não dar ênfase a aspectos ligados aos conteúdos dessa relação intertextual. Contudo, há alguns elementos que são complicadores desse pensamento: conseguimos identificar três instâncias alternativas nas quais o seriado espacial é referenciado, todas elas diferentes daquelas existentes no romance.

O primeiro acontece no episódio 4, próximo ao final, no qual temos uma cena em *flashback* de Kirsten ainda criança assistindo a um episódio do seriado original de *Jornada nas Estrelas*. A personagem se encontra na cabana para onde

foi com Jeevan, depois de terem saído de Chicago. Não temos acesso às imagens, mas Kirsten olha para a televisão e ouvimos algumas frases em *voiceover* do ator William Shatner, o capitão Kirk. Ele menciona a data estelar, e que se trata de um registro no diário do capitão, fórmula comum de abertura dos episódios. Na sequência, temos a primeira frase de diálogo do episódio, no qual Kirk está reclamando que teve que mudar o curso da nave porque existe a suspeita que um ator seja Kodos. Ouvimos, ao mesmo tempo, uivos, som que não fica claro se é diegético ou não, até que eles são substituídos por um som de motor, o qual chama a atenção da protagonista, que se levanta e desliga a televisão. O episódio a que ela assistia se chama “The conscience of the King”. Este título é tirado da peça *Hamlet*, a qual é encenada pela Sinfonia Itinerante em dois dos episódios da adaptação: o segundo e o quarto. No segmento em questão, o capitão Kirk desvia a nave de sua missão designada, mentindo para a tripulação, para investigar o paradeiro de um ex-governador tirano, o tal Kodos, e sua tripulação acaba se infiltrando em uma trupe itinerante que está apresentando *Hamlet*, e o dito ator acaba por se revelar o vilão. Além disso, há o paralelo com uma cena anterior de *Estação onze*, na qual Kirsten mente para a Sinfonia, para desviar do caminho planejado, uma vez que ela quer investigar o paradeiro do Profeta.

Além disso, em dois episódios subsequentes, *Estação onze* traz cenas que não fazem parte do romance. Uma delas é uma tomada do Museu da Civilização, em seus primórdios, no qual aparece um boneco plástico do personagem Spock (episódio 5, 44:40) e outra é igualmente no Museu, só que no ano 20, o presente da ação, no qual temos uma réplica da nave Enterprise (episódio 8, 10:24), diferente daquela que August encontra no romance e consegue colocar no bolso. A que aparece no Museu é um pouco maior, mas parece seguir

representando um dos elementos de Civilização, que o Museu busca preservar.

Por fim, há um outro elemento da cultura popular que se mistura com a cultura erudita da Sinfonia Itinerante. Ele não aparece no romance, portanto, faz parte apenas da textualidade da série. Em uma cena de abertura do segundo episódio da adaptação, um estranho se aproxima da Sinfonia na intenção de fazer parte dela. Para tanto, ele precisa convencer os líderes da trupe a realizar um teste artístico (*audition*). Ele sobe em uma plataforma e começa a fazer um discurso, falando sobre lutar em conjunto em momentos de necessidade. A voz do ator é modulada como se ele estivesse fazendo o discurso em um megafone, o que nos remete à cena original desse discurso: um trecho do filme *Independence day* (1996), no qual o presidente dos Estados Unidos busca inspirar as tropas que vão enfrentar os inimigos extraterrestres. As pessoas da Sinfonia se sentem arrebatadas pelo discurso e o aplaudem muito, o que parece comprovar a não aleatoriedade da escolha dessa cena dentro de um romance pós-apocalíptico. Trata-se de uma cena simbólica de afirmação da força da humanidade contra uma ameaça à sua integridade, o que ganha novos significados em uma sociedade que não tem mais países, presidentes ou exércitos. Não deixa de ser, entretanto, um certo momento de descontração e ironia.

Percebemos, dessa maneira, que apesar de não haver uma correspondência exata entre a forma como a obra literária e a audiovisual lidam com seus materiais intertextuais, em especial o uso de *Jornada nas estrelas*, ou mesmo a apropriação de Shakespeare, não parece haver “perdas”, uma vez que há compensações, deslocamentos, os quais mobilizam outros aspectos das obras originais, mantendo o diálogo entre elas aberto.

Considerações Finais

Neste capítulo, portanto, buscamos tecer uma reflexão acerca do processo de adaptação do romance *Estação onze*, apontando e discutindo diferenças entre a obra literária e a série dela derivada. Com isso, pudemos observar a maneira como a adaptação audiovisual buscou formas de recriar ou compensar traços e efeitos presentes no texto literário, o que deu origem a uma obra que, embora outra, segue igualmente rica e crítica em termos formais e temáticos.

Ao refletirmos sobre o processo de adaptação de *Estação onze*, encontramos também uma oportunidade de observar a maneira como o neodistópico é transposto e opera em uma outra mídia. Tendo em vista que as teorizações acerca desse modo ficcional realizadas até então enfocaram principalmente as narrativas literárias, isso significa que o presente capítulo, em que pese o fato de centrar-se em uma única obra, oferece um avanço teórico-metodológico, expandindo esse conceito para a discussão de outras mídias.

Por fim, gostaríamos de salientar que diversos outros aspectos relativos a diferenças significativas entre o romance e a série não puderam ser explorados neste capítulo, tais como o desenvolvimento do Museu da Civilização, a existência de grupos organizados, como os Bandanas Vermelhas, e a modificação da trajetória narrativa de personagens como o Profeta, Miranda e o irmão de Kirsten. Para nós, isso representa um convite a futuras reflexões, que se mostram cada vez mais necessárias em um contexto de grande profusão de obras audiovisuais distópicas e neodistópicas. Além disso, tais reflexões ajudam a compreender e a explorar a potência das adaptações na (re)construção de significados e na apropriação dos utopismos e distopismos como forma de interpretar o nosso mundo.

Referências

BACCOLINI, Raffaella. Gender and genre in the feminist critical dystopia of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. *In*: BARR, Marleen (ed.) **Future females, the next generation**: new voices and velocities in feminist science fiction criticism. Lanham: Rowman, 2000. p. 13–34.

BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. Introduction. *In*: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (ed.). **Dark horizons**: science fiction and the dystopian imagination. New York: Routledge, 2003. p. 1–12.

BELIEVE IT or not, the pandemic was entirely incidental to the plot. Emily St. John Mandel on *Station Eleven*. 2023. Disponível em: <https://www.panmacmillan.com/blogs/literary/emily-st-john-mandel-station-eleven-book> Acesso em: 7 jun. 2024.

BENICIO, Felipe. **O neodistópico**: metamorfoses da distopia no século XXI. Maceió: Edufal, 2023.

FELDNER, Maximilian. “Survival is insufficient”: The post apocalyptic imagination of Emily St. John Mandel’s *Station Eleven*. **ANGLICA - An International Journal of English Studies**, v. 27, n. 1, p. 165-179, 2018.

GUIRAU, Marcelo Cizaurre. Distopia como curadoria de ausências e impasses da imaginação utópica em *Station Eleven*. **Revista X**, v. 17, n. 4, p. 1197-1223, 2022.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2.ed. Florianópolis: Editora da Ufsc, 2013.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. *In*: KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 65–95.

LEE, Ashley. ‘Station eleven’ made major changes from the book. The series creator explains why. **Los Angeles Times**, 16 dez. 2021. Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/tv/story/2021-12-16/station-eleven-hbo-max-book-tv-show-compared>. Acesso em: 22 jun. 2024.

LEGGATT, Matthew. ‘Another world just out of sight’: remembering or imagining utopia in Emily St. John Mandel’s *Station Eleven*. **Open library of humanities**, v. 4, n. 2, 2018.

MANDEL, Emily St. John. **Station Eleven**. New York: Vintage, 2015a.

MANDEL, Emily St. John. **Estação Onze**. Tradução Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015a. *E-book*.

MARKS, Peter. Cinema. MARKS, Peter; WAGNER-LAWLOR, Jennifer A.; VIEIRA, Fátima (Eds.). **The Palgrave handbook of utopian and dystopian literatures**. Suíça: Springer Nature, 2022.

MOYLAN, Tom. **Distopia**: fragmentos de um céu límpido. Edição de Ildney Cavalcanti e Felipe Benicio. Tradução Felipe Benicio, Pedro Fortunato e Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O futuro começa agora**: da pandemia à utopia. São Paulo: Boitempo: 2021.

SANTOS, Elaine dos. Teatro itinerante: espaço da memória e da cultura populares — o teatro de Lona Serelepe. **A Cor das Letras**, v. 9, n. 1, p. 91-104, 2008.

SCHUKNECHT, Mattison. The best/worst of all possible worlds? Utopia, dystopia, and possible worlds theory. In: BELL, Alice *et al.* (ed). **Possible worlds theory and contemporary narratology**. London: University of Nebraska Press, 2019. p. 225–246.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, n. 51, p. 19–53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 1 out. 2022.

Teatro shakespeariano: a distopia como palco em *V for Vendetta*⁵⁷

Ricardo Ferreira Silva Lima
Ildney Cavalcanti

Introdução

Este trabalho constrói uma abordagem acerca de como o teatro shakespeariano, por meio das citações e atuação da personagem V, funciona como alicerce que ajuda a estruturar a narrativa gráfica *V for Vendetta*, dos quadrinistas ingleses Alan Moore e David Lloyd. Os versos do bardo inglês citados pela personagem protagonista ao longo da obra, em termos de conteúdo, relacionam-se com momentos importantes da narrativa, além de, como uma memória do velho mundo, manter o caráter de oposição ao absurdo momento

⁵⁷ Este capítulo é parte da dissertação de mestrado intitulada *A luta por emancipação em V for Vendetta: a identidade da personagem protagonista na distopia de Alan Moore e David Lloyd*, de Ricardo Ferreira Silva Lima, sob orientação da profa. Dra. Ildney Cavalcanti, do PPGLL-Fale/Ufal.

presente, cuja dinâmica é marcada pela prevalência da tirania e do autoritarismo sobre as liberdades individuais e as diversas formas de cultura. Em sua vendeta teatralizada contra as forças sistêmicas, para além do aspecto poético verbal, V também atua de modo a enfatizar as visualidades inerentes à dramaturgia que, na obra em questão, ressaltam o diálogo entre quadrinhos e teatro. Este último traço nos conduzirá na leitura que segue.

Produzida entre 1982 e 1989, a narrativa é ambientada no ano de 1997, numa Inglaterra distópica que, após um conflito nuclear global, permitiu que um partido fascista assumisse o poder. O *Norsefire*, ou Partido da Chama Nórdica, utiliza o artifício de manipular as massas discursivamente por meio da rádio “A Voz do Destino” (*The Voice of Fate*), prega a união da nação através do *slogan* “INGLATERRA TRIUNFA”, promovendo uma coletividade imbecilizada ao passo em que suprime as individualidades e persegue minorias, as quais são levadas para campos de concentração. O próprio nome do partido deixa implícita a ideia de que apenas a branquitude é válida no país. O caráter militar do governo, que se apoia em uma teologia cristã, pode ser percebido no outro lema “FORÇA ATRAVÉS DA PUREZA, PUREZA ATRAVÉS DA FÉ”. Pode-se afirmar que tal utilização de *slogans* para fins ideológicos é uma das características dos governos autoritários nas distopias clássicas — com as quais o romance gráfico em análise dialoga intertextualmente —, como, por exemplo, *Admirável mundo novo* e *1984*, de Aldous Huxley e George Orwell, respectivamente. *V for Vendetta*, como uma produção híbrida composta por texto verbal e visual que incorpora muitos desses elementos, digamos, clássicos, pode ser considerada entre as distopias que “[...] exploram a opressão dos Estados fascistas [...] burocraticamente deformados [...]”, como argumentou o

crítico Tom Moylan sobre o modo narrativo específico da distopia canônica ou clássica (2016, p. 128).

V, uma figura rebelde de identidade desconhecida, que conseguira a proeza de fugir dos campos de extermínio, luta para restaurar a individualidade dos sujeitos e, entre as estratégias utilizadas pela personagem protagonista vingadora, estão a sua atuação teatral e as citações literárias proferidas simbolicamente quando o momento exige. Neste último detalhe, salientamos outra aproximação formal entre *V for Vendetta* e as distopias clássicas, *vis-à-vis* as teorizações de Moylan sobre a estética deste gênero (2016): as inserções de referências a uma herança cultural constituem um conhecimento diferente que permite enxergar maneiras outras de se viver. Como espaço de refúgio desse conhecimento quase perdido — uma vez que o governo promove a erradicação da cultura —, a Galeria das Sombras (*The Shadow Gallery*), esconderijo da personagem, abriga variados volumes que vão de William Shakespeare a Miguel de Cervantes, Charles Dickens, Dante Alighieri, Johann Wolfgang von Goethe, Mary Shelley e outros, conforme pode ser visualizado na imagem abaixo.

Figura 1 – Galeria das Sombras.



Fonte: Moore; Lloyd, 2005, p.18.

Em cena: V

A referência a Shakespeare é feita logo na primeira aparição de V, quando, para impedir que uma jovem seja estuproada e morta por policiais, enfrenta as forças da ordem e, concomitantemente, evoca a figura de Macbeth ao declamar as falas da personagem de um capitão referentes ao ato I, cena II da peça homônima do dramaturgo elisabetano:

[...] pois pululam/ Nele os vícios que há na natureza/ [...] E a Fortuna/ Sorriu-lhe, qual rameira de rebelde:/ Mas por pouco. Pois Macbeth (que honra o nome)/ Ignorando a Fortuna, brande a espada/ Que, fumegando de justiça e sangue,/ Qual favorito do valor, trinchou/ O seu caminho até achar wo biltre,/ Que, sem saudar e sem dizer adeus,/ Descoseu do umbigo até a goela [...]
(Shakespeare, 2010, p. 448).

No que se refere à fluidez da composição da personagem, Moore (2021, p. 278) já discorreu acerca do

[...] modo como uma citação de Shakespeare, quando abri[u] a esmo um exemplar de *The collected works*, se encaixou verso por verso na sequência de ações que [ele] havia planejado para V em sua primeira contenda com as forças da ordem [...].”

Emulando a bravura do general escocês, cuja espada “fumegando de justiça e sangue” é lançada contra o “implacável Macdonwald”, o qual havia reunido tropas irlandesas para atacar a Escócia, V busca concretizar seu projeto de liberdade e justiça por meio de ações diretas que requerem

o derramamento de sangue. Se Macbeth descoseu o inimigo “do umbigo até a goela”, V explode pelo menos dois dos agressores de Evey. É importante ressaltar que os pontos de contato entre as duas personagens são possíveis devido ao fato de a citação shakespeariana utilizada por Moore estar localizada ainda no primeiro ato da peça, quando Macbeth ainda não havia sido corrompido pela ambição de governar. Depois, porém, as personagens se distanciam, visto que o guerreiro das terras altas comete um regicídio ao assassinar o rei Duncan, assumindo o trono e, em seguida, instaurando um governo tirânico, conforme profetizado pelas três bruxas: “O tambor ‘stá a rufar,/ É Macbeth que vai chegar./ [...] Salve, Macbeth; que um dia há de ser rei!” (Shakespeare, 2010, p. 453-454). V, de maneira oposta, levanta-se contra o fascismo e em defesa da liberdade. Dessa maneira, a tirania de Macbeth pode ser pensada como um modo de introdução do tema do autoritarismo que é central nesta distopia. Cabe enfatizar também o modo performático de agir da figura mascarada, pois, ao salvar Evey e declamar Shakespeare, utiliza um mecanismo que lança gás lacrimogêneo de sua mão como intuito de despistar seus perseguidores. Visualmente, tal detalhe é semelhante aos efeitos especiais com fumaça bastante utilizados na *mise-en-scène* do teatro, que também serão incorporados pelas narrativas distópicas do século XX.⁵⁸

⁵⁸ A presença da fumaça no imaginário distópico é recorrente na literatura e no cinema, como se víssemos o mundo por trás de uma cortina que obscurece a cena, além de evocar sugestivos sentidos, como a destruição (geralmente de livros pelo fogo), o sufocamento, a poluição e a devastação ecológica. Na perspectiva da estética visual, lembremos da exploração desse detalhe estético construído por um excesso de fumaça (de máquinas e explosões, de cigarros, de disparos de armas), em filmes como *Blade Runner* (1982), por exemplo.

Figura 2 – V e Evey.



Fonte: Moore; Lloyd, 2005, p.12.

É possível mesmo afirmar que os momentos que antecedem a atuação da personagem contra seus inimigos políticos — seja por meio de atentados a bomba, sequestro, tortura e assassinato — são semelhantes à preparação, no camarim, de um/a artista prestes a pisar no palco violento e sufocante da distopia. Nesse sentido, há literalmente um espaço que pode ser pensado como um camarim na Galeria das Sombras, onde V prepara o figurino para depois entrar em cena, conforme pode ser observado na figura 3. Com uma penteadeira rodeada de luzes, cujo espelho reflete a decoração “em zebra” do ambiente; luvas de couro, peruca e a delicadeza dos produtos de maquiagem sobre o móvel contrastam com as impiedosas adagas do lado oposto. Completam o cenário a capa e o chapéu da personagem pendurados num cabide, bem como, principalmente, sua icônica máscara baseada na figura de Guy Fawkes (1570-1606). Acerca do uso de máscaras, conforme ressalta Daniele Barbieri (2017), estão presentes na dramaturgia desde o “[...] teatro antigo [...]”, em que “[...] cada uma das quais representava um ca-

ráter, um tipo de personagem [...]” (Barbieri, 2017, p. 187), sendo, dessa maneira, uma das principais características da linguagem teatral.

A máscara usada por V traz em si a ideia de subversão, uma vez que é inspirada no rosto do famoso participante da Conspiração da Pólvora, um plano malsucedido de atentado com barris de pólvora, que pretendia explodir o Parlamento e matar o rei James I no dia 5 de novembro de 1605. Além disso, o conjunto dos elementos que compõem o figurino da personagem sugere uma indefinição e/ou ambiguidade de gênero. Sabemos que a personagem pertence à massa dos perseguidos pelo regime *Norsefire*: negros, lésbicas, gays, comunistas, paquistaneses e judeus, considerando que, assim como esses grupos, a personagem também havia sido enviada para um campo de concentração, destino inescapável de todas e todos que diferem do padrão patriarcal, branco, hétero e cristão. Como ressalta Fernando Ayres (2015, p. 258),

[...] o personagem V, sob a máscara e roupa característica de Guy Fawkes, mostra-se no decorrer da HQ com gênero indefinido, situando-se num momento como provável homem e em outro como mulher, todavia sempre representante, dentro do reino do provável, como qualquer um dos perseguidos pelo sistema da Chama Nórdica [...].

Desse modo, pode-se afirmar que a máscara de V é, entre outras leituras possíveis, a representação dos homens e mulheres oprimidos/as por um regime tirânico. Agora, porém, na posição de sujeitos, encarnam o semblante de uma figura rebelde e, através de palavras e performances, adotam o ideal anárquico como símbolo de liberdade e contestação.

Figura 3 – Camarim.



Fonte: Moore; Lloyd, 2005, p. 267.

Situando os quadrinhos, o teatro e o cinema no que ele denomina linguagens de imagem e temporalidade, Daniele Barbieri (2017) afirma haver uma maior aproximação entre as duas primeiras formas de expressão, visto que “[...] enquanto o cinema tende habitualmente a uma interpretação mimética do que consideramos o modo cotidiano de interagir entre nós mesmos, comportando-nos e falando, a interpretação teatral é, em geral, muito mais distante e menos preocupada com esse mimetismo [...]” (Barbieri, 2017, p. 187). O autor italiano salienta ainda que na linguagem dos palcos existem modos quase padrão para expressar determinadas emoções ou sentimentos que, se inseridos num contexto real de interação, diriam que “a pessoa parece estar atuando”; distante, portanto, de uma concepção mais realista de expressão. Aproximando esta qualidade às HQs, pontua Barbieri que

existe uma característica sua [dos quadrinhos] estreitamente análoga a essa preceituação das expressões teatrais. Exatamente como acontece no teatro, na verdade, também nos quadrinhos, ou melhor, em muitos quadrinhos [...] as expressões e as situações estão em grande parte preceitualizadas, estereotipadas em exemplos facilmente reconhecíveis (Barbieri, 2017, p. 190).

Essa preceituação de gestos e expressões não impede que artistas gráficos e teatrais criem variações criativas sobre eles. No caso de V, seu rosto está sempre coberto pela máscara, a qual exhibe um perpétuo sorriso pintado, não sendo possível, pois, visualizar suas expressões faciais. Por outro lado, em suas intervenções, a personagem faz uso constante da linguagem gestual própria do teatro, como pode ser observado nas figuras que seguem.

Figura 4 – V orquestra explosões de prédios do governo.



Fonte: Moore; Lloyd, 2005, p. 185.

Ao detonar explosivos colocados antecipadamente na Torre Jordan e na velha Torre do Correio, locais que abriga-

vam escritórios centrais da vigilância por câmeras e escutas, V, do alto de um prédio, partitura à sua frente e batuta na mão, encena o papel de um maestro que, por meio da linguagem gestual, orquestra ao ritmo de música as explosões violentas que destroem os símbolos do governo inimigo. A teatralidade exibida pela personagem, num primeiro momento, parece ter passado despercebida da visão do público, haja vista o local onde se encontra a figura mascarada. Todavia, quando visualizamos a imagem seguinte, percebemos que a apresentação é também dirigida a nós, o público expectador e leitor, a quem V, cordialmente, agradece, o que constitui um traço metaficcional adicional no tocante ao intertexto com o teatro ao gerar uma ‘confusão’ diegética entre narratários/as intra e extra-textuais.

Figura 5 – Gestualmente a personagem agradece ao público.



Fonte: Moore; Lloyd, 2005, p. 187.

A luta da personagem, baseada em princípios e práticas anarquistas⁵⁹, visa derrubar um regime tirânico que aboliu a lite-

⁵⁹ Há uma citação shakespeariana na narrativa dos quadrinistas britânicos que faz referência à anarquia como ideal de luta e liberdade da personagem protagonista. V, em diálogo com a estátua da Justiça, acusa-lhe de traição, uma vez que ela se envolvera com “homens de uniforme”, “com suas braçadeiras e botas”, sendo, portanto, uma aliada do autoritarismo. A personagem, então, declara seu amor à sua nova eleita (a anarquia, a qual é metaforizada na figura de uma amante): “Ó beldade, até hoje eu te desconhecia” (Moore; Lloyd, 2005, p. 41). Retirados de seu contexto original, os versos do bardo são ressignificados em uma proposta política, embora a relação semântica

ratura, a música, os filmes, o teatro e demais formas de expressão cultural. O ato de recitar Shakespeare é, por si só, um grito de rebeldia em meio ao totalitarismo sistêmico que impede as pessoas de conhecerem não apenas o bardo inglês, mas também qualquer forma de conhecimento que promova a criticidade e que aponte maneiras outras de enxergar a vida. Segundo Michèle Petit (2009), um dos processos que promovem a alienação de um povo é justamente o acesso negado à literatura, uma vez que

[...] as leituras abrem para um novo horizonte e tempos de devaneio que permitem a construção de um mundo interior, um espaço psíquico, além de sustentar um processo de autonomização, a construção de uma posição do sujeito” (Petit, 2009, p. 32).

Desse modo, a possibilidade de o sujeito divagar acerca de sua própria individualidade seria um risco potencialmente capaz de fazer ruir as estruturas da sociedade distópica ficcionalizada por Moore e Lloyd. Nesse sentido, no que se refere à retomada da literatura shakespeariana e toda a carga de valores e símbolos que ela traz consigo, constituindo, assim, uma memória potencialmente subversiva no interior do tecido social, nossa leitura permite aproximar a obra em foco às considerações de Tom Moylan (2016, p. 83) ao apontar que

[...] o/a protagonista distópico/a frequentemente recupera uma memória suprimida e subterrânea que é prospectiva em sua possibilidade de execução e libertadora em sua desconstrução da história oficial e em sua reafirmação de maneiras alternativas de conhecer o mundo e nele viver.

entre a fonte e o novo texto possa ser percebida, uma vez que, originalmente, são versos ditos por Henrique VIII na peça de mesmo nome (*Henry VIII*), dirigidos à sua amante, Ana Bolena, com quem ele depois se casaria.

Dessa maneira, Moore e Lloyd colhem do solo original citações shakespearianas e as ressignificam inserindo-as no contexto da luta de uma figura rebelde que, teatralmente, empreende uma luta contra um estado fascista opressor na última década do século XX. A tessitura narrativa em *V for Vendetta* é enriquecida pelas camadas semânticas que os versos do dramaturgo elisabetano emprestam, uma vez que, tal qual o selvagem em *Admirável mundo novo*, V porta essa memória literária eliminada pelo sistema vigente, mas que é potencialmente capaz de causar-lhe fissuras e levar-lhe à ruína. O conhecimento nocivo que a personagem carrega também é expresso em seu domínio da linguagem teatral e nos elementos configurados visualmente próprios dessa arte, como o uso da máscara que, paralelamente, esconde e revela uma identidade, as expressões gestuais e a ambientação do camarim e dos espaços urbanos, com suas luzes, espelho, peças do figurino e fumaça. Como apontamos, tais elementos da *mise-en-scène* teatral são ativados nessa obra, gerando apelos visuais sugestivos de múltiplas camadas de significação, adensando estratégias metaficcionalis e aprofundando seu potencial dramático. Examinamos, a seguir, um importante traço metaficcional em diálogo com uma modalidade teatral específica: o teatro *Vaudeville*, uma metáfora explorada extensivamente por Moore e Lloyd.

V de *Vaudeville*

Outro paralelismo discursivo entre *V for Vendetta* e Shakespeare ocorre na tira em que V faz uma apreciação apaixonada do teatro, finalizando com um verso da peça shakespeariana *Como gostais* (*As you like it*), ato II, cena VII, como pode ser visualizado na figura 6.

Figura 6 – V discorre apaixonadamente acerca do teatro.



Fonte: Moore; Lloyd, 2005, p. 31.

Observa-se, na imagem, um cartaz de divulgação da peça *Macbeth* no camarim da personagem, relativo aos anos anteriores à guerra nuclear e à consequente tomada de poder pelos fascistas. Segundo V, “[e]les se esqueceram dos dramas. Abandonaram os roteiros quando o mundo cintilou sob os clarões dos holofotes nucleares”. A personagem, então, propõe-se a “[...] fazer com que se lembrem do drama, dos romances, das tramas policiais” (Moore; Lloyd, 2005, p. 31). Ao comparar o mundo a um palco, a personagem Jacques, na obra original, a peça *Como gostais*, faz um monólogo melancólico e amargo, sendo uma das citações mais conhecidas de Shakespeare:

O mundo inteiro é um palco, e todos os homens e mulheres, apenas atores. Eles saem de cena e entram em cena, e cada homem a seu tempo representa muitos papéis, suas sete idades em sete atos. Primeiro, na infância, é um bebê choramingando e vomitando no colo da ama. Depois é o menino em idade escolar, reclamão, sacola a tiracolo, carinha matinal reluzente, arrastando-se feito

lesma, contrariado de ir para a escola. E então é o apaixonado, suspirando forte como uma fornalha, com uma cantiguinha triste, triste, feita em homenagem às sobranceiras da amada. Depois é um soldado, cheio de extraordinários juramentos, grandes melenas, barba farta, como um leão, zeloso pela sua honra, pronto para executar ordens, rápido no combate, sempre buscando a fama, linda e vazia, mesmo que na boca do canhão. E então é o juiz, barrigudo, estômago forrado de um bom franguinho capão, olhar severo, cabelo e barba bem aparados, cheio de máximas de grande sapiência e exemplos banais, e assim ele encerra o seu papel. A sexta idade troca de figurino; agora é Pantalão, magro e de chinelas, óculos no nariz, bolsa de dinheiro ao seu lado, os calções da mocidade bem guardados, o mundo vasto demais para as suas pernas débeis, sua voz potente e viril voltando a ser aguda e infantil, um som cheio de assobios e sopros e chiados. Na última cena, que dita o fim desta história cheia de acontecimentos, temos a volta à infância e o esquecimento, agora já sem paladar, sem dentes, sem enxergar, sem nada (Shakespeare, 2013, p. 62).

A referência à fala de Jacques, mesmo que na narrativa gráfica seja ecoada em apenas uma frase, deixa implícita a ideia em curso de que mulheres e homens “representam muitos papéis”, reforçando, assim, o caráter teatral da vendeta de V, visto que, além da atuação performática em suas intervenções, a personagem também utiliza, literalmente, máscaras (que novamente aparecem em primeiro plano na sequência reproduzida na figura 6) e figurinos variados, interpretando,

de fato, papéis diferentes. É possível, ainda, relacionar esses “muitos papéis” à identidade tão fluida e variada da figura vingadora que, para além da caracterização, exibe moralidade e comportamentos contraditórios, os quais perpassam espectros múltiplos de personalidade ou, melhor dizendo, de identidade, uma possível metáfora para a identidade cultural do sujeito pós-moderno, usando o termo de Stuart Hall (2020). Se a fala de Jacques sugere um determinismo melancólico no transcorrer da existência humana, V, por outro lado, ao falar apaixonadamente do drama como o “perfeito êxtase”, “a grande ilusão”, diz a Evey que “o mundo é um palco” e, conforme exposto na imagem logo abaixo, a personagem complementa afirmando que tudo o mais ...

Figura 7 – V com o figurino de Vaudeville.



Fonte: Moore; Lloyd, 2005, p. 31.

V promove um resgate não só do que foi convencionalmente chamado de alta cultura, como no caso de Shakespeare e

dos/as demais autores e autoras presentes em sua biblioteca, como também de manifestações da cultura popular, como o teatro *vaudeville*, “[...] uma forma de entretenimento popular que misturava diversas atrações distintas. [...] [U]ma série de atos que não possuem ligação uns com os outros [...]” (Bonfim, 2018, *online*). Conhecido também como “teatro de variedades”, o nome vem do francês, “*voix de ville*” (voz da cidade), tendo sido de grande relevância nos Estados Unidos e Canadá do início do século XIX aos anos 1930. Incluía de apresentações musicais a peças clássicas, números de mágica, acrobacias, apresentações com animais etc. O quadrinho em si incorpora, em sua forma, cenas que sugerem *sketches* teatrais de inspiração no teatro *vaudeville*. Nesse sentido, considerando a variedade artística desse tipo de espetáculo, cabe ressaltar as múltiplas performances de V por meio de diferentes modos artísticos. Além do uso intenso das expressões gestuais, das citações e alusões a Shakespeare, da troca de figurino e máscara de Guy Fawkes pelos do *vaudeville*, V também canta, toca piano, dança e faz até números de mágica, conforme podemos visualizar nas figuras 8, 9 e 10.

Figura 8 – V canta e toca piano.



Fonte: Moore; Lloyd, 2005, p. 89.

Figura 9 – V dança com Evey.



Fonte: Moore; Lloyd, 2005, p. 95.

Figura 10 – V performa número de ilusionismo com um coelho.



Fonte: Moore; Lloyd, 2005, p. 95.

Segundo afirma Ayda Sevin (2007), o teatro e a teatralidade constituem as bases da narrativa de Moore e Lloyd, na qual a forma *vaudeville* ocupa uma posição central, visto que “[...] a natureza intertextual do romance gráfico tem grande semelhança com o teatro de variedades” (Sevin, 2007, p. 52).

Dessa maneira, o “[...] ‘teatro vaudevilliano’ de V compreende quase todos esses vários tipos de arte e entretenimento, que podem ser considerados atos teatrais separados, mas também conectados, cada um representando uma parte de um show de vaudeville” (2007, p. 63).

Preparando-se para se vingar de Lewis Prothero, que dirigia o campo de concentração durante os anos de cativeiro da personagem, V personifica o espírito do *vaudeville* na mudança de máscara e figurino e, por meio de uma performance teatral, com direito a montagem de um cenário que reproduz as instalações do campo de horrores na Galeria das Sombras, mantém o roteiro, mas inverte os papéis, pois a caça virou caçador. O antigo militar é sequestrado e levado para esse “palco”. Não apenas V mudou de figurino para este ato, como também mudou as atuais roupas civis de Prothero para seu antigo uniforme. Com o intuito de fazer o ex-comandante confessar seus crimes, a personagem conduz o homem pela representação cênica do corredor onde ficavam os/as prisioneiros/as submetidos/as aos cruéis experimentos, como podemos observar na figura 11. É importante destacar a presença dos painéis de madeira como elementos constituintes do referido cenário. No terceiro quadro da tira em análise, visualizamos a numeração progressiva em algarismos romanos representando as celas individuais dos/as encarcerados/as (V era o/a número V). Do ponto de vista do público expectador, o enquadramento da cena está num plano médio, a partir do qual é possível observar as personagens de corpo inteiro, bem como parte do cenário à sua volta. O plano, aliado à altura do ângulo (de cima para baixo), nos permite ver os bastidores desse palco, espaços vazios onde as escoras dos painéis estão visíveis.

V finaliza o ato apresentando a Prothero suas companheiras de prisão e figurantes da peça: a coleção de bonecas do atual radialista. Conforme podemos observar na figura 12, as bonecas do ex-militar – seu bem mais precioso e grande obsessão – estão vestidas com uniformes de prisioneiras/os, representando todas as vítimas que foram incineradas sob ordens de Prothero. Do mesmo modo, então, V incendeia a coleção de bonecas. A visão de plástico e porcelana consumidos pelo fogo é demasiadamente cruel para o homem suportar, causando-lhe um colapso nervoso e levando-o à loucura. O fato de termos bonecas em cena remete a uma outra modalidade teatral popular, no caso, também ancestral (assim como o uso da máscara): o teatro de fantoches, também conhecido como de bonecos ou ainda de marionetes. Entretanto, no contexto da narrativa de Moore e Lloyd, esse modo dramático constitui um dos muitos traços artísticos incorporados pelo teatro de *vaudeville*.

Figura 11 – Reprodução cênica das instalações do campo de concentração de Larkhill.



Fonte: Moore; Lloyd, 2005, p. 33.

Figura 12 – As bonecas de Prothero no papel de prisioneiras.



Fonte: Moore; Lloyd, 2005, p. 33.

Em sua vendeta teatralizada contra as forças da ordem, V utiliza a poesia de Shakespeare e outros elementos da dramaturgia clássica e popular como a reafirmação do valor da arte e sua importância na esfera de saberes e sensibilidades indispensáveis à vida humana digna. Ao encarnar características do teatro *vaudeville*, Shakespeare continua presente em sua atuação, visto que, apesar do *status* de “apenas para pessoas letradas” que o poeta inglês carrega hoje, o bardo foi, em seu tempo, muito popular, como o foi o espetáculo de variedades durante seus anos de vigência. Enfatizamos que o recurso vaudivilliano usado por V, ou seja, o de recorrer a uma encenação teatral como intuito de fazer um vilão trair-se e assumir seus crimes, já havia sido performado pelo príncipe Hamlet, que contratou uma trupe de atores para encenar diante do rei Claudius uma peça em que um usurpador assassina traiçoeiramente o legítimo rei e, em seguida, assume o trono. É mais um exemplo, pois, de cruzamentos intertextuais e da presença atemporal do poeta elisabetano em diferentes mídias. Se em *Hamlet* (1600-1) tal recurso constitui um exercício de metalin-

guagem – o teatro no teatro –, em *V for Vendetta* é uma clara afirmação do hibridismo de gêneros, isto é, da presença do teatro nos quadrinhos.

Conclusão

Em *V for Vendetta*, o pensamento anarquista — principalmente no que se refere à autogestão e garantia das liberdades individuais — é o impulso utópico que move a personagem protagonista rumo à tarefa de derrubar o regime opressor e alertar o povo sobre os tentáculos sistêmicos, nem sempre visíveis, mas que dia após dia o sufocam e esmagam impiedosamente. Enquanto personagem de uma narrativa gráfica, perpassada por linguagens outras como o teatro, *V* expressa o caráter político da arte sequencial. Como já afirmou Moore (*apud* Sabin, 1993, p. 89), “todos os quadrinhos são políticos”. Nesse sentido, dentro de um processo de comunicação, sua performance também ecoa a ideia do teatro épico brechtiano, no qual, segundo Hande Tekdemir (2013, p. 313-314), “[...] o pensamento do público é direcionado não apenas à compreensão do mundo, mas também à sua transformação e tentativa de fazê-lo um lugar mais habitável”.

Os elementos teatrais incorporados à narrativa de Moore e Lloyd – do camarim da personagem e do espaço urbano, com sua máscara, maquiagem, espelho, luzes, capa, chapéu e fumaça, à vingança teatralizada como uma peça da qual Prothero foi vítima – exploram, em simbiose com as tiras e quadros, o hibridismo entre teatro e quadrinhos, uma vez que do vestuário à *mise-en-scène*, é nítida a presença das convenções da dramaturgia expressas graficamente nas páginas de *V for Vendetta*. No que se refere às citações e alusões a Shakespeare, seus versos, retirados do contexto cultural elisabetano, res-

soam significativos e estruturantes do novo texto de ambientação distópica, o qual, apesar do diálogo com as chamadas distopias canônicas, apresenta um constructo literário “mais sofisticado” devido a seus traços pós-modernos, aproximando-se da estética da distopia crítica.

Como um Macbeth ainda não corrompido que brandia sua espada coberta de “justiça e sangue”, V elimina, em nome do seu ideal de justiça e liberdade, inúmeros membros do regime *Norsefire*, um governo violento e tirânico, semelhante ao que viria a ser o reinado do ex-general escocês. No papel de “*Vaudeville*”, a figura mascarada rememora as palavras de Jacques e abre as cortinas do palco, dando início, como o fez o príncipe dinamarquês, a uma “ratoeira teatral”, como meio de fazer seus inimigos confessarem seus crimes. A justaposição quadrinhos e teatro remete também ao que Robert Warshow (2001) cunhou de “experiência imediata”, ou seja, o imediatismo por parte da recepção, visto que expectadores de uma peça, leitores e leitoras de quadrinhos, reagem de forma mais imediata à presença de uma imagem, se configurando como uma interação “mais direta” entre público e obra de arte.

Considerando, então, o cruzamento de textos e seus respectivos códigos, anteriores e sincrônicos (Kristeva, 2005), na história da literatura e da arte, percebemos como as citações de Shakespeare e as incorporações de convenções do teatro em *V for Vendetta* são exemplos de intertextualidade, se caracterizando como elementos estruturantes da narrativa em análise, produzindo novos sentidos, não se limitando a fornecer um mero apelo ao enfeite ou à decoração. Ressaltamos ainda que o fato de a narrativa gráfica incorporar tantos retalhos de outros textos passados da cultura, não apenas colabora com esse excesso de intertextualidade com o teatro, mas também mimetiza o próprio teatro *vaudeville*, o qual pode ser entendido

como uma colagem de modos diferentes de expressar imagens. Dessa maneira, nessa via de mão dupla, cujo fluxo de textos é ininterrupto, colisões narrativas e poéticas acontecem, ocasionando o surgimento de um Macbeth tirânico tal qual um governo fascista de uma distopia futurística, uma alegoria da Justiça como esposa infiel que se entregou ao totalitarismo, o conceito subversivo da anarquia como uma bela amante que traz a liberdade ou, até mesmo, uma figura mascarada e indefinida que, ao interpretar muitos papéis, faz da distopia um palco de luta por liberdade.

Referências

AYRES, Fernando. Distopias futurísticas: aproximações e distanciamentos entre *1984* de G. Orwell e *V de Vingança* de Alan Moore e David Lloyd. In: CORDIVIOLA, Alfredo; CAVALCANTI, Ildney, (Orgs). **Os retornos da utopia: histórias, imagens, experiências**. Maceió: Edufal, 2015.

BARBIERI, Daniele. **As linguagens dos quadrinhos**. Tradução Thiago de Almeida Castor do Amaral. São Paulo: Editora Peirópolis, 2017.

BLADE runner: o caçador de andróides. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos: Warner Bros, 1982. 1 DVD (117 min).

BONFIM, Juliano. Teatro Vaudeville. **Portal dos atores**, 2018. Disponível em: <https://portaldosatores.com/2018/04/21/especial-teatros-teatro-vaudeville/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2.ed. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MOORE, Alan; LLOYD, David. **V for vendetta**. Burbank: DC Comics, 2005.

MOORE, Alan. Por trás do sorriso pintado. *In*: MOORE, Alan; LLOYD, David. **V de vingança**. Tradução Helcio de Carvalho. Barueri: Panini Comics, 2021.

MOYLAN, Tom. **Distopia**: fragmentos de um céu límpido. Edição de Ildney Cavalcanti e Felipe Benicio. Tradução Felipe Benicio, Pedro Fortunato e Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016.

PETIT, Michèle. **A arte de ler**: ou como resistir à adversidade. Tradução Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34, 2009.

SABIN, Roger. **Adult comics**: an introduction, new accents. London and New York: Routledge, 1993.

SEVIN, Ayda. **Margins of the image**: framing and deframing in the graphic novel and the film *V for Vendetta*. 2007. 114p. Dissertação (Mestrado em Artes) — Bilkent University, Ancara, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, Rei Lear, Macbeth**. Tradução Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

SHAKESPEARE, William. **Como gostais**. Tradução Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2013.

TEKDEMIR, Hande. Theatrical utopia in Mark Ravenhill's *Shoot/Get treasure/Repeat*. *In*: VIEIRA, Fátima (Org.). **Dystopia(n) matters**: on the page, on screen, on stage. New castle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

WARSHOW, Robert. **The immediate experience**: movies, comics, theatre and other aspects of popular culture. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2001.

***Kübra*: o ético-estético em tempos de corpos cindidos e espaços fragmentados**

Paulo Rogério Stella
Daniel Adelino Costa Oliveira da Cruz

Este mundo me é dado do meu lugar no qual eu sozinho me encontro como concreto e insubstituível. (Mikhail Bakhtin, Para uma filosofia do ato responsável)

As imagens não são os duplos das coisas. São as próprias coisas... (Jacques Rancière, De uma imagem a outra)

A utopia concreta (...) pressupõe o fragmento concreto como determinação do objeto e o envolve. (Ernst Bloch, O princípio da esperança)

No início era a distopia

Pensar a contemporaneidade do ponto de vista da distopia é pensar em momentos em que o ser humano se mostra

menos propenso à humanidade e mais propenso à ganância e à destruição de outros seres e, conseqüentemente, de si mesmo. Ao refletir acerca do sentido de desenvolvimento intrínseco à ideia de progresso humano, Antonio Bispo do Santos (2023) relaciona-o à colonialidade e, portanto, à unidade, à universalidade, à homogeneidade e, por oposição, à discriminação, ao racismo, entre outros. A esse movimento desenvolvimentista colonial homogeneizante, o autor denomina de cosmofobia, que pode ser definida como o medo e a recusa do diverso, do diferente, do outro e a busca constante pelo mesmo, pelo igual, desembocando em modelos estáticos de observação da realidade. Nas palavras de Santos (2023),

dentro do reino vegetal, todos os vegetais cabem, dentro do reino mineral, todos os minerais cabem. Mas dentro do reino animal, não cabem os humanos. Os humanos não se sentem como entes do ser animal. Essa desconexão é um efeito da cosmofobia.

Defende, assim, a diversidade, o múltiplo, o outro com base no que denomina de uma perspectiva politeísta, no sentido de que a visão politeísta aceita todos os deuses e todas as deusas, diferentemente da tradição monoteísta que enxerga apenas um Deus. Nas palavras do autor,

A cosmofobia é o medo, é uma doença que não tem cura, apenas imunidade. E qual é a imunização que nos protege da cosmofobia? A contracolonização. Ou seja, o politeísmo, porque a cosmofobia é germinada dentro do monoteísmo. Se deixamos o monoteísmo e adentramos o politeísmo, nos imunizamos. No mundo politeísta não existe pecado original, ninguém foi expulso do Jardim do Éden,

ninguém tem memória de terror. Os deuses e as deusas são muitos e não temos medo de falar com eles. No mundo politeísta, ninguém disputa um deus, porque há muitos deuses e muitas deusas – tem para todo mundo. Como no mundo monoteísta só há um deus, é uma disputa permanente. O povo de Israel contra o povo da Palestina, por exemplo. Estão se matando na disputa por um deus. No nosso caso, não é preciso: temos Exu, Tranca Rua, Pomba Gira, Maria Padilha... Se não estamos com um, estamos com outro (Santos, 2023, p. 09).

Desse ponto de vista, distopia pode ser entendida como ações individuais e coletivas que apontam para valores colonialistas (monoteístas), decorrentes do temor ocasionado por tudo aquilo que escapa à sensação de ilusório conforto decorrente de valores que remetem à homogeneidade. Um desses valores é o estranhamento, que acontece, de acordo com Tzvetan Todorov (1999, p. 158), em três planos distintos: o plano axiológico, isto é, o outro “me é igual ou me é inferior”; o plano praxiológico em que “identifico-me a ele; ou então assimilo o outro, impondo-lhe minha própria imagem”; e, por fim, o plano epistêmico em que “conheço ou ignoro a identidade do outro”. A distopia na contemporaneidade acontece, então, pela atuação de cada um dentro desses três planos, por onde a humanidade circula e de onde muitos de nós tentamos escapar: enxergamos o outro como igual, superior ou inferior e não como ser humano em primeiro lugar; ao perceber o outro como um não-igual, sentimo-nos ou superiores ou inferiores, queremos que esse outro ou nos copie ou o copiamos; em última instância, se nenhum desses outros dois planos funcionarem, ignoramo-lo e seguimos para outras investidas.

Kübra parece se encaixar perfeitamente nesses três planos, apontando para um mundo distópico e desesperançado.

A narrativa acontece em Istambul e tem como protagonista Gökhan, um mecânico que trabalha em uma oficina em uma região que, aparentemente, mostra-se bem precária. Gökhan foi ex-combatente do exército turco na luta contra o terrorismo, atuando na fronteira entre Turquia e Síria. Ferido e único sobrevivente decorrente de um ataque terrorista no acampamento onde estava baseado, fica surdo dos dois ouvidos. Sequelado, retorna da guerra, conseguindo emprego na mecânica de um amigo de infância. Leva uma vida simples, rotineira e honesta, escuta por meio de um aparelho auditivo.

Gökhan se encontra aliado frente à sociedade contemporânea neoliberal, que se baseia em conquistas e progressos individuais. É, de certa maneira, discriminado por sua condição física, já que a sequela de guerra o distancia de seus próprios familiares, amigos e colegas de trabalho; sente-se inferiorizado por ter sido o único sobrevivente ao ataque terrorista e, portanto, não recebera honras militares como seus companheiros de tropa mortos; perde parte de sua identidade ao ser afastado do serviço militar, sobrando-lhe poucas alternativas de sobrevivência no mundo do trabalho. Essa condição começa a mudar no momento em que recebe mensagens misteriosas no celular de uma pessoa que se identifica por Kübra, dizendo que Gökhan era diferente, especial. As mensagens fazem previsões sobre acontecimentos do dia a dia, colocando Gökhan em uma posição bem delicada: continuar vivendo sua vida rotineira, deixando de lado as mensagens; ou seguir as indicações e previsões e se tornar realmente especial e diferente.

A distopia em *Kübra*: espaços escuros e diálogos fragmentados

É desse modo que a obra *Kübra* se constrói enquanto narrativa de ficção, baseando-se, principalmente, na tensão entre

o verbal e o visual. Beth Brait (2010) nos ensina que, quando o verbal e o visual se constituem em um conjunto de sentido único, entramos na dimensão da verbo-visualidade: “a dimensão verbo-visual da linguagem participa ativamente da vida em sociedade e conseqüentemente, da constituição dos sujeitos e identidades” (Brait, 2010, p. 120). De acordo com Boris Uspensky (1983, p. 03), o ponto de vista constrói sentido para a obra artística e, no caso da obra fílmica, esse ponto de vista se relaciona com a montagem da obra, isto é, com múltiplos pontos de vistas na organização da sequência narrativa visual, incluindo-se a escolha das imagens de fundo e de frente, a abertura ou o fechamento do campo visual, os movimentos de câmera, a organização dos diálogos, a temporalidade e a espacialidade.

Verbo-visualidade: o ético e o estético em um mundo distópico

Mikhail Bakhtin (2010) argumenta que o ato de pensar implica de antemão uma relação ética com o outro. Em outras palavras, o pensar eticamente significa incluir o interlocutor – aquele sobre quem ou sobre quem pensamos – no pensamento. A ação decorrente do ato de pensar eticamente se torna uma ação ético-estética, pois, de um lado, essa ação já contém o germe de um interlocutor visado ou previsto; de outro lado, e ao mesmo tempo, ao ato de pensar, se materializa na realidade esteticamente constituído por duas identidades: a do locutor, daquele que materializa a ação no mundo, e do interlocutor visado ou previsto, contido no ato de pensar eticamente. Em *Kübra*, o verbal e o visual se apresentam como dois polos de produção de sentidos: um polo de sentido interno, em que as personagens se constroem, relacionando-se; e outro polo de sentido baseado no público visado, os interlocutores e interlocutoras previstos/as pela obra.

Bakhtin (2006) trata da produção de sentidos do ponto de vista da relação tempo e espaço, argumentando que no espaço podemos enxergar o desenrolar do tempo por meio dos fragmentos deixados nesse espaço. Ocorre que a posição do observador nesse espaço vai determinar diversos pontos de vista não somente acerca do mesmo espaço, mas também acerca dos diversos tempos absorvidos por esse espaço. De acordo com Bakhtin (2006, p. 225), este processo envolve duas capacidades,

[a] capacidade de *ver o tempo*, de ler o tempo no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel mas como um todo em formação, como acontecimento; e a capacidade de *ler os indícios do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas regras e ideias humanas (itálicos do autor).

As personagens principais de *Kübra*, ao circularem em um espaço restrito, parecem ler o tempo de uma maneira muito próxima. Mas o que significa espaço restrito? E como isso interfere na leitura do tempo pelas personagens a ponto de podermos afirmar poder ser uma leitura comum? As personagens vivem vidas simples. Gökhan, o protagonista, mora com os pais, trabalha em uma pequena mecânica, fazendo um trabalho repetitivo, tem alguns amigos com quem joga futebol nos finais de semana. Vive atormentado por ter sido o único sobrevivente a um ataque terrorista, quando atuava como soldado na Turquia; não recebera qualquer mérito por isso, pois, aos olhos dos outros, havia covardemente se escondido para se proteger, deixando seus colegas morrerem. A noiva de Gökhan trabalha de vendedora em uma loja de departamentos.

Sente-se feliz com seu trabalho e seu objetivo principal é o casamento com ele. Gökhan mora com a mãe e a irmã em uma casa na periferia de Istambul deixada de herança pelo pai. Sua mãe passa seus dias de forma solitária, dentro de casa, vendo televisão, fumando seus cigarros e bebendo. A irmã de Gökhan vive seus dias se lamentando pelos cantos da casa e consumindo drogas em um imóvel abandonado, juntamente com o chefe do irmão, dono da mecânica e amigo de longa data do protagonista. A irmã de Gökhan se sente culpada pela morte repentina e prematura do pai, ocorrida após uma acalorada discussão acerca do futuro da moça.

Para essas personagens parece existir um ponto de vista temporal comum que se dissemina nos espaços por onde as personagens circulam. Chamaremos a esse ponto de vista de desesperança e resignação em relação à vida difícil que levam todos. Bloch (2005) nos ajuda a refletir acerca do mundo capitalista, afirmando que o capitalismo tem ferramentas muito eficazes para nos transformar em seres esperançosos de dias melhores. Chama a isso de *happy end*, que pode ser entendido como mecanismos sociais do mundo capitalista que nos levam a imaginar que, no final do arco-íris, encontraremos um pote de ouro. Ocorre que isto é uma ilusão, pois um arco-íris não tem nem começo nem fim. A desesperança apresentada pelas personagens de Gökhan reflete essa impossibilidade de sucesso e de dias melhores. As personagens leem o mundo a partir do que Bloch (2005) denomina de “sexta-feira sombria”, refletindo em si o tempo da falta de outra alternativa a não ser tentar sobreviver a cada dia neste mundo neoliberal e capitalista, pois o futuro, o pote de ouro, parece estar tão distante que jamais será alcançado. Nas palavras do autor,

[o]s frequentadores do cinema e os leitores das histórias de magazines vislumbraram as-

censões sociais cor-de-rosa como se fossem a regra na sociedade atual, e como se apenas o acaso tivesse impedido o espectador ocasional de ser contemplado. Sim, em termos capitalistas, o *happy end* torna-se tanto mais incontornável, quanto menores tiverem se tornado as chances de ascensão social na atual sociedade, quanto menos esperança esta puder oferecer (...). Entretanto, para o homem humilde não há ganhos na bolsa de valores da vida; todo o cor-de-rosa acaba para ele numa sexta-feira sombria (Bloch, 2005, p. 219-220).

Essa mesma sensação de um tempo da desesperança é transmitida pelas imagens ao público. Sem querermos abarcar a totalidade de detalhes da obra, o que seria humanamente impossível dentro do espaço restrito desse texto e dada a complexidade de qualquer obra artística, principalmente a obra fílmica, observaremos a seguir dois aspectos que remontam a esses valores de desesperança e falta de perspectiva. Os dois aspectos são as tomadas de câmera e os diálogos que compõem o aspecto verbal do conteúdo visual da obra.

As tomadas de câmera

Ao discorrer sobre o que denomina anatomia da mensagem visual, Donis A. Dondis (2003, p. 85) apresenta uma classificação que pode nos ajudar a refletir acerca do posicionamento e das tomadas de câmera na obra. Segundo Dondis (2003),

[e]xpressamos e recebemos mensagens visuais em três níveis: o *representacional* – aquilo que vemos e identificamos com base no

meio ambiente e na experiência; o *abstrato* – a qualidade cinestésica de um fato visual reduzido a seus componentes visuais básicos e elementares, enfatizando os meios mais diretos, emocionais e mesmo primitivos da criação de mensagens, e o *simbólico* – o vasto universo de sistemas de símbolos codificados que o homem criou arbitrariamente e ao qual atribuiu significados.

No nível representacional, vemos espaços internos e externos deteriorados, apontando para uma espécie de descaso em decorrência provavelmente do alijamento das personagens de narrativas de sucesso e de bem-estar, presentes na modernidade tardia, assumidas como verdades pelo sistema capitalista e, mais contemporaneamente, pelo sistema neoliberal vigente. Rancière (2009) aponta para o fato de que o tecido social comum está à disposição para todos os participantes de um corpo social do qual todos/as fazemos parte. Ocorre que nas sociedades de capital esse tecido social distribui-se desigualmente, pois, a depender da posição social que ocupamos, alguns/mas de nós possuem mais direitos ao quinhão partilhado do que outros/as: o que se traduz em relações de poder e submissão de uns/mas em relação a outros/as. Nas palavras do autor,

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determinam propriamente a

maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.

Os espaços fragmentados e decadentes remetem diretamente a questões mais concretas, isto é, remetem ao viver precário e no limite da dignidade, como resultado de uma partilha desigual do tecido social.

No nível abstrato, destacamos as cores apagadas e a predominância de tons acinzentados. Em outras palavras, os espaços que nos são permitidos de serem observados não têm cores nítidas, as personagens aparecem com sombreados escuros ao redor dos olhos, nas bochechas, nos ossos do corpo, nos ossos das mãos, enfim, todas as protuberâncias e cavidades corporais são sombreadas em tons escuros, o que nos dá a impressão de serem seres esqueléticos e pouco saudáveis. No *Dicionário de símbolos* (Chevalier; Gheerbrant, 2001), a cor cinza “extrai seu simbolismo do fato de ser, por excelência, um valor residual: aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, o resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida” (p. 247). Em *Kübra*, as personagens são resíduos humanos que tentam sobreviver diariamente, isto é, não possuem vida no seu sentido mais amplo, restando-lhes apenas a rotina diária de trabalho e casa.

Esses dois primeiros níveis de tomadas de câmera nos remetem ao terceiro nível, o abstrato, em que podemos identificar a construção das subjetividades das personagens dentro do sistema capitalista neoliberal. Essa construção de subjetividades aponta para dois lugares principais: a solidão dos corpos e a desesperança. As personagens vivem o dia a dia mecanicamente, não havendo espaço para momentos de escape da vida que lhes é imposta, o que as leva à desesperança por dias melhores e à tristeza que paira sobre elas. Como espectadores/as

do desenrolar da narrativa, temos uma espécie de sensação de repulsa em relação às personagens, isto é, não queremos pertencer nem àquele lugar, nem nos identificamos com as personagens. São corpos solitários e isolados no mundo capitalista: ninguém quer nem se aproximar nem se relacionar com seres tão desolados. A sensação que nos fica é de pena somente.

Ao tratar dos modos de subjetivação e produção de subjetividades dentro do sistema capitalista, Lazzarato (2010) aponta para dois polos de construção da subjetividade do ser humano no mundo capitalista. São polos que agem no que denomina de dimensões molar e molecular, isto é, são anteriores à realidade concreta. No nível denominado molar, estão as formas abstratas de subjetividade, isto é, a subjetividade pré-verbal, que implica a percepção da realidade, a formação dos afetos e a constituição dos desejos. No nível molar, temos sentimentos, impulsos e desejos que não necessariamente podem ser colocados em palavras. Eles contêm dentro de si o gérmen do sentimento capitalista que está em estado latente e nos guia em nossas vontades. No nível molecular, encontramos o modo de aglomeração das partes, determinado pela subjetividade linguística, isto é, a linguagem como simbolicamente constituída por marcadores neoliberais, transmitidos de um outro por meio das interações sociais nos diversos campos de atuação humana. Para o autor, a máquina capitalista é perfeita em seu funcionamento, pois trabalha as subjetividades no nível molar e no molecular, encaixando-nos perfeitamente em suas engrenagens de funcionamento. Nas palavras do autor,

[a] sujeição remete à transcendência dos modelos aos quais as subjetividades devem moldar-se e aos moldes aos quais elas devem se acomodar (homem/mulher, capitalista/trabalhador, professor/estudante, consumidor/usuário, etc.), enquanto servi-

dão se refere, ao invés disso, à imanência do processo que se desdobra, ao devir que envolve a dimensão molecular, maquínica, supraindividual da subjetividade. O capitalismo deve sua eficácia e poder ao fato de reunir as duas dimensões heterogêneas da subjetividade – molar e molecular, individual e pré-individual, representacional e pré-representacional (ou pós-representacional) (Lazzarato, 2010, p. 33).

Espaços fragmentados por onde circulam subjetividades fragmentadas apontam para esse lugar maquínico sobre que o capitalismo se baseia. Para que a máquina capitalista funcione adequadamente, são necessárias engrenagens que funcionem eficazmente. Isso quer dizer que as subjetividades devem ser firmemente fundamentadas nos dois polos para que não haja necessidade de adaptações por parte da máquina: é necessário que haja pessoas facilmente controláveis.

Os diálogos

Rancière (1996), ao refletir acerca do sentido de justiça, aponta o ‘dano’ como o ponto crucial de divisão entre cidadãos/ãs nas sociedades democráticas. Para tanto, recorre à noção de democracia em sua origem na antiguidade grega clássica. Na Grécia clássica, o poder exercido pelo povo tem como ponto principal o fato de que esse poder era restrito aos homens brancos, nascidos gregos. Na ágora, esses homens tinham o *logos*, pois constituíam-se de cidadãos da pólis (corpo), tinham a capacidade de comunicação no dia a dia com os vários outros cidadãos (voz) e, ao mesmo tempo, tinham o poder da tomada de decisão (*logos*) nos rumos dessa pólis.

Os outros membros da sociedade, também cidadãos gregos da pólis, isto é, as mulheres, os comerciantes, normalmente, imigrantes que constituíam atividades industriais e comerciais na pólis, os gregos vencidos em batalhas que trabalhavam em atividades servis; todos esses outros membros da sociedade grega participavam diretamente do funcionamento da pólis, possuíam corpo e se comunicavam efetivamente acerca de questões rotineiras e cotidianas, isto é, possuíam voz. Por outro lado, não tinham o poder da tomada das decisões nos destinos da própria cidade a que pertenciam, não tinham *logos*. O autor argumenta que a noção de democracia contém desde sua origem um ‘dano’ de base que é permitir o *logos* a alguns, que podem falar em nome de muitos/as. Esses muitos somente possuem corpo e voz. O ‘dano’ da democracia é definido pelo autor da seguinte maneira:

Isso porque, antes das dívidas que colocam as pessoas de nada na dependência dos oligarcas, há a distribuição simbólica dos corpos, que as divide em duas categorias: aqueles a quem se vê e a quem não se vê, os de quem há um *logos* — uma palavra memorial, uma contagem a manter —, e aqueles acerca dos quais não há *logos*, os que falam realmente e aqueles cuja voz, para exprimir prazer e dor, apenas imita a voz articulada (Rancière, 2009, p. 36).

Assim são os diálogos em *Kübra*: as personagens possuem somente corpo para o trabalho e voz para uma comunicação simples, mas estão distantes dos centros de poder e de tomada de decisões. São guiadas por decisões de outros e são dependentes de mandos alheios. Isso se materializa em sequências de falas curtas, fragmentadas, permeadas por mo-

nossílabos. Os diálogos refletem essa construção de subjetividades quebradas pelo mundo capitalista: não há o que dizer porque não há sobre que dizer. A necessidade de sobrevivência se sobrepõe à capacidade argumentativa. A argumentação está na ação de cada personagem para se manter viva dentro dos espaços restritos em que podem circular.

Volóchinov (2019) nos ensina que a palavra, produzida por um locutor ou locutora e direcionada ao interlocutor ou interlocutora, aponta para, pelo menos, dois contextos: um contexto imediato e concreto e outro contexto mais amplo, a que denomina de extraverbal. O contexto imediato e concreto se refere à situação real em que a palavra é utilizada ou proferida; o contexto extraverbal diz respeito aos valores sociais circulantes em determinada época e em determinado local. Para entendermos a palavra em sua plenitude precisamos compartilhar de valores comuns; ter conhecimento da situação em que a palavra é utilizada; e, por fim, avaliar a situação da mesma forma. Nas palavras de Volóchinov (2019, p. 119), “esse contexto extraverbal do enunciado é composto por três aspectos: 1) o *horizonte espacial comum* dos falantes (...); 2) o *conhecimento e a compreensão da situação comum* aos dois; e finalmente 3) a *avaliação comum* dessa situação” (itálicos do autor). As personagens de *Kübra* compartilham espaços com pouca luz, sem cores nítidas e sombreados por tons de cinza e preto. Percebem-se em espaços decadentes e desesperançados, repetitivos na essência. Entendem que o mundo não lhes permite o avanço, sabem que o sucesso capitalista não lhes é dado, por isso não conversam sobre temas profundos.

Os diálogos, fragmentados, simples e às vezes um pouco desconexos, apontam para um contexto extraverbal de valores negativos em relação aos valores capitalistas e às narrativas da modernidade, representadas pelo sucesso e pelo

progresso individuais decorrentes da ação de cada um na construção das próprias identidades. Os diálogos repetitivos e curtos nos levam a um lugar triste, desimportante, reproduzem a mesmice do dia a dia de pessoas que não têm outra coisa a fazer a não ser lutar para sobreviver. Lazzarato (2010, p. 35) afirma que o capitalismo constitui nossas identidades de duas maneiras diversas, mas complementares. De um lado, estabelece valores de sujeição do indivíduo à máquina capitalista, isto é, dependemos de empregos, de salários e, em última instância, do trabalho que, contemporaneamente, nos constitui como seres sociais. Por outro lado, e como consequência disso, estamos fadados à servidão à máquina capitalista, pois desse processo de dependência não conseguimos nos livrar. Nas palavras de Lazzarato (2010, p. 35),

O capitalismo é caracterizado por um duplo regime de subjetividade, a sujeição – centrada na subjetividade do sujeito individual – e a servidão – que envolve uma multiplicidade de subjetividades e protosubjetividades humanas e não humanas. Apesar de heterogêneos, esses dois processos ou tratamentos da subjetividade são complementares, interdependentes e contribuem para o funcionamento do capitalismo.

Nesse mundo do trabalho, o significante e o significado, o som e o sentido, não podem ser entendidos como Saussure os descreve: dois opostos inseparáveis, como dois lados de uma mesma moeda,

A língua é também comparável a uma folha de papel: o pensamento é o anverso e o som o verso; não se pode cortar um sem cortar, ao mesmo tempo, o outro; assim tampou-

co, na língua, se poderia isolar o som do pensamento, ou o pensamento do som; só se chegaria a isso por uma abstração cujo resultado seria fazer Psicologia pura ou Fonetologia pura (Saussure, 1970, p. 167).

Lazzarato (2010, p. 58) explica que tanto o significante, aspecto concreto da língua, quanto o significado, aspecto conceitual, funcionam da mesma forma na máquina capitalista, pois apontam indistintamente para processos de subjetivação e de-subjetivação do indivíduo. Ao mesmo tempo que há a materialização do pensamento por meio dos sons, há uma repetição do mesmo conteúdo essencial, traduzido como a forma capitalista e neoliberal de agir, pensar e sentir. A esse nível linguístico-conceitual, Lazzarato (2010) denomina de a-significante, ou seja, o significado, o sentido das coisas, e o significante, o som que lhes dá forma, remetem constantemente ao mesmo lugar de produção de sentido, à servidão e à resignação.

Os afetos, as intensidades e as “emoções” que animam cada troca verbal são submetidos ao mesmo treinamento semiótico, cujo objetivo é programar e controlar o comportamento. A própria emoção é concebida para ser uma tarefa prevista antes de sua ocorrência. Ela pode ser prescrita ao empregado ou ao consumidor independentemente do que eles sentem. A organização do trabalho pode prever que o empregado – tanto faz se um cobrador de bilhetes, um líder juvenil, caixa, comissário de bordo, cabeleireiro, motorista de ônibus ou atendente de museu – seja obrigado a adotar um comportamento alegre,

seguro, calmo, feliz ou engraçado (Lazzarato, 2010, p. 102).

Isso quer dizer que os diálogos superficiais em *Kübra* constituem as personagens como vazias de conteúdo crítico e reflexivo acerca da posição de cada uma no mundo, o que estabelece uma relação de dependência e de sujeição às demandas da sociedade neoliberal. Em outras palavras, a superficialidade e a fragmentação das falas colocam as personagens à disposição dessa mesma máquina para quaisquer trabalhos rotineiros – não há esperança de dias melhores para elas. Queremos dizer com isso que as personagens de *Kübra* representam aqueles que dependem grandemente da máquina capitalista por não terem outra alternativa viável, e, por isso, estão disponíveis a ela para quaisquer trabalhos menos complexos.

A força do capitalismo reside em sua articulação dos processos de sujeição social e servidão maquínica, como também nos efeitos de suas respectivas semióticas significantes e a-significantes. Ambos os dispositivos desempenham um papel fundamental no controle dos processos de desterritorialização e reterritorialização capitalistas, pois eles capacitam o ajuste, a modificação, a solicitação, o agenciamento e a estabilização dos processos de subjetivação e dessubjetivação (Lazzarato, 2010, p. 61-2).

E, no fim, é possível uma utopia?

Referências

BAKHTIN, Mikhail. O tempo e o espaço nas obras de Goethe. *In: Estética da criação verbal*. Introdução de Paulo Bezerra. Prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov. Tradução Ursso de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, pp. 225-260.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

BLOCH, Ernst. **O princípio da esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto/EdUERJ, 2005.

BRAIT, Beth. **Literatura e outras linguagens**. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera Costa de Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. São Paulo: José Olympio Editora, 2001.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. Tradução Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Ética e política. Tradução Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **De uma imagem a outra**. Deleuze e as eras do cinema. Tradução Luiz Felipe G. Soares. Paris: Le Seuil, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**. Política e filosofia. Tradução de Angela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

SANTOS, Antonio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Editora Ubu, 2023.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1970.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**. A questão do outro. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2019.

USPENSKY, Boris. **A poetics of composition**: The structure of the artistic text and typology of a compositional form. Translated by Valentina Zavarin and Susan Wittig. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983.

VOLÓCHINOV, Valentin (Círculo de Bakhtin). A palavra na vida e a palavra na poesia. Por uma poética sociológica. *In*: **A palavra na vida e palavra na poesia**. Ensaios, artigos, resenhas e poemas. Organização, tradução, ensaio introdutório e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019, pp. 109-146.

O impulso utópico de Christine de Pizan em imagem

Luciana Calado Deplagne

Quase vinte anos após a defesa da tese *A cidade das damas*: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan, retomo este estudo com o intuito de observar com mais atenção o imaginário utópico desta autora medieval em algumas iluminuras presentes em seus manuscritos⁶⁰. Na segunda década do século XXI, pode-se dizer que Christine de Pizan (1364-1430) já se tornou uma autora conhecida nos estudos e críticas feministas, tanto no campo da Literatura, quanto no da Filosofia e da História. No entanto, apesar de ser uma escritora prolífica, Pizan tornou-se conhecida sobretudo por uma obra, *A cidade das damas*, o seu livro mais traduzido. No Brasil, desde a sua tradução em 2006, uma centena de trabalhos acadêmicos já foi publicada, entre artigos, dissertações, teses,

⁶⁰ Esta pesquisa originou-se de um questionamento de Ildney Cavalcanti, pesquisadora que vem me servindo de guia pelos estudos da interface Literatura e Utopia e me instigou a investigar esse imaginário utópico nas iluminuras de *A cidade das damas*.

monografias, majoritariamente sobre sua obra-prima. Uma constatação atual por parte de especialistas de Pizan foi que deu-se conta da necessidade de se traduzir mais obras da autora, a fim de possibilitar o acesso a outras obras ainda pouco estudadas, pouco traduzidas, e assim ampliar o conhecimento sobre sua vasta obra.

Christine Pizan é reconhecida, hoje em dia e também o foi em seu tempo, como uma das figuras intelectuais mais importantes do século XV, na França, pela atuação política e pelo destacado pioneirismo no campo das Letras. Essa primeira escritora de profissão desempenhou também o papel de produtora de seus livros, atuando como copista de suas obras, ocupando-se diretamente das iluminuras e da entrega dos manuscritos a seus mecenas. Foi também pioneira na construção de uma consciência feminista e de um pensamento utópico, dois elementos essenciais de sua produção que serão abordados no presente estudo. O objetivo deste capítulo é analisar as iluminuras que acompanham os manuscritos de Christine de Pizan, considerando-as como estratégias retóricas utilizadas pela autora na materialização de seu pensamento utópico e feminista. Para a análise, foram escolhidas iluminuras de duas obras: *La Cité des Dames* (A Cidade das Damas) e *Le Chemin de Long Étude* (O caminho de Longo Estudo), contidas no manuscrito Harley 4431, da British Library. A escolha desse manuscrito se deu por ser uma coleção de textos de Christine de Pizan que foi organizada, copiada, decorada e corrigida sob a supervisão direta da escritora. Em 1414, esse manuscrito foi oferecido à Rainha Isabel, como ilustra a iluminura de abertura (Figura 1).

Figura 1 – Christine de Pizan dedica e oferece seu manuscrito à rainha Isabeau



Fonte: London, British Library, Harley MS4431 [Christine de Pizan Gallery/003r <http://www.pizan.lib.ed.ac.uk>]

A cena da miniatura de apresentação retrata o quarto da rainha, com paredes de cor azul e decoradas com flor-de-lis em ouro, heráldica símbolo da monarquia francesa. No fundo da parede, vê-se uma janela aberta situada no centro, tendo Christine de Pizan no primeiro plano e também no centro, vestida de azul, portando um adorno branco em forma de borboleta, com um véu diáfano, como ela costuma aparecer em outros manuscritos. A escritora de joelhos, em meio a várias mulheres da corte, entrega seu manuscrito vermelho com detalhes de ouro, à rainha Isabeau, uma de suas principais mecenas. A posição central da autora segurando seu manuscrito estabelece uma relação de equivalência com a janela aberta, podendo sugerir um sentido de abertura para a luz, que tanto a janela, quanto os seus escritos podem promover. Oferecer essa compilação de obras à rainha representa por parte da escritora uma estratégia de marketing a fim de garantir uma divulgação mais ampla de seu pensamento, através da figura feminina de maior autoridade em seu tempo.

Pretende-se observar, neste estudo, os elementos do gênero utópico e como na articulação da narrativa com as iluminuras, esses elementos (personagem-guia; o sonhar acordado, o desejo e a ação como agentes da movência transformadora do ideal sonhado) se potencializam e fortalecem o projeto utópico/feminista de Christine de Pizan.

Pelos caminhos de uma crítica não androcêntrica

Se, ainda hoje, tratar de “utopia” em um contexto anterior à criação do termo pode não ser cômodo, no período de construção da tese, significou um desafio ainda maior. De um lado, nota-se a frequente recusa por parte de alguns/mas estudiosos/as de se considerar “utopia” textos surgidos em contextos anteriores à criação desse termo, como demonstra detalhadamente o estudo do pesquisador Hilário Franco Júnior, *Em busca do paraíso perdido: as utopias medievais* (2021). Por outro lado, o elemento mais desafiador constitui a falta de relevância dada a obras de autoria feminina nos estudos teóricos, em geral, e nas historiografias. O apagamento do legado feminino nos vários campos do saber (incluindo os estudos medievais e os estudos utópicos) gerou a falsa ilusão da inexistência de um “matrimônio”⁶¹ (herança) literário, teórico, filosófico, científico, construído ao longo dos séculos pela metade subalternizada da humanidade, as mulheres. Estudar essa produção que foi invisibilizada, bem como considerar a luta pela igualdade de gênero como elemento constituinte de sonhos coletivos, portanto um elemento dos utopismos, torna-se também uma busca utópica por uma intelectualidade não-androcêntrica.

⁶¹ Sobre o matrimônio, ver os trabalhos das pesquisadoras Aurore Evaim (2024) e Ria Lemaire (2018a; 2018b, 2020).

Esta pesquisa filia-se a uma perspectiva crítica feminista que se propõe a analisar o impulso utópico que move obras de mulheres escritoras, a fim de identificar suas críticas, aspirações e estratégias de agenciamento na busca de uma intervenção social em seu tempo histórico. Dessa perspectiva, destaca-se a proposta pioneira de Angelika Bammer (1991), em *Partial visions: feminism and utopianism in the 1970s*, na qual a pesquisadora introduz a obra de Pizan na história do pensamento utópico.

O Livro da Cidade das Damas pode, portanto, ser considerado utópico em vários aspectos. É uma ruptura e um desafio às formas prevalentes de pensar sobre mulheres, história e as inúmeras possibilidades de ambas são um exemplo de “pensamento transformador da realidade” (Krysmanski, 1963), um pensamento que visa efetuar mudanças no mundo da realidade extratextual, rompendo com a tradição dentro do espaço do texto. Neste aspecto, também se qualifica como o que Robert Scholes (Scholes, 1975) chamou de “ficção do futuro”, uma ficção que ao apelar aos seus leitores para que vivam de forma mais “decente e humana”, não é meramente um mandato ético, mas uma carga política. Em suma, *O Livro da Cidade das Damas* pode ser visto como um texto precursor na história do pensamento utópico. Não é apenas, estrutural e conceitualmente, utópico; ele situa a questão do gênero no cerne do debate da essência utópica sobre como seria um mundo melhor. No entanto, não foi lido desta forma. Nem nas histórias tradicionais do pensamento utópico, nem nas revisões feministas dessa história, Christine de

Pizan ou *O Livro da Cidade das Damas* são mencionados.⁶² (Bammer, 2004 [1991], p.11) [tradução minha]

As indagações de Bammer me encorajaram em 2003 a perseguir por esse caminho de investigação do imaginário utópico da Cidade das Damas, com o intuito de contribuir no contexto brasileiro para a inserção dessa obra nos estudos do utopismo e na historiografia da Literatura. Nesse caminhar impulsionador, os estudos da medievalista feminista María-Milagros Rivera Garretas sobre “textos e espaços de mulheres” (1990) tornaram-se igualmente fundamentais para legitimação do *Livro da cidade das damas* como um “projeto ginecotópico”, a utopia de um espaço separado para as mulheres. Desse modo, o livro poderia ser lido como a materialização da utopia feminista de Christine de Pizan. De acordo com Rivera Garretas,

Christine de Pizan expõe sua visão de uma nova cidade, habitada exclusivamente por mulheres. Uma cidade que, seguindo a tradição social e política greco-latina, é uma entidade política autónoma. Uma cidade que tem sua história própria, uma história construída por mulheres cujas atividades moldam generalias femininas que se cruzam para criar

⁶² Texto fonte: *The Book of the City of Ladies* can thus be considered utopian in a variety of ways. Its break with and challenge to prevailing ways of thinking about women, history, and the myriad possibilities of both, are an exemplary instance of “reality-transforming thinking” (Krysmanski, 1963), a thinking aimed at effecting change within the world of extra-textual reality by breaking with tradition within the space of the text. In this respect, it also qualifies as what Robert Scholes (1975) has called “future-fiction,” a fiction that by calling on its readers to live more “decently and humanly,” is not merely an ethical mandate, but a political charge. In short, Christine de Pizan’s *The Book of the City of Ladies* could be seen as an originary text in the history of utopian thought. Not only is it, structurally and conceptually, utopian; it situates the question of gender at the very heart of the quintessentially utopian debate over what a better world might look like. Yet it has not been read in this way. Neither in traditional histories of utopian thought nor in feminist revisions of that history are Christine de Pizan or *The Book of the City of Ladies* mentioned.

as raízes da identidade de gênero das moradoras da cidade no presente contemporâneo da autora e no futuro ideal que ela antevê.⁶³ (1990, p. 189) [tradução minha].

De fato, as reivindicações pela igualdade de direitos entre homens e mulheres e pela valorização das mulheres, explícitas em muitas obras de Christine de Pizan, não foram expostas na historiografia tradicional sobre Idade Média e Renascimento, testemunhando assim a reflexão de Hilário Franco (2022, p. 10), para quem: “O futuro que se concretiza esconde outras expectativas, outros projetos, outras tentativas. E todas essas facetas abordadas são essenciais para se compreender o período examinado”. Assim, conhecer obras de autoria feminina pertencentes ao gênero utópico nos permite adentrar em outros projetos que foram silenciados pela historiografia tradicional. Tais obras nos possibilitam não apenas conhecer outros desejos de mudança projetados pelas escritoras, como no caso de *A cidade das damas*, mas igualmente conhecer melhor o próprio contexto de produção de suas obras.

No tempo histórico de Christine de Pizan, por exemplo, a popularização do aristotelismo por Tomás de Aquino e pela circulação das traduções latina e francesa de suas obras contribuiu para a intensificação da misoginia na Baixa Idade Média e mobilizou a autora a denunciar práticas misóginas de certos autores – Aristóteles como expoente – procurando as raízes das assimetrias hierárquicas de gênero desde a Antiguidade.

⁶³ Christine de Pizan expone su visión de una ciudad nueva, habitada exclusivamente por mujeres. Una ciudad que, siguiendo la tradición social y política greco latina, es una entidad política autónoma. Una ciudad que tiene su historia propia, una historia construida por mujeres cuyas actividades dan forma a genealogías femininas que se entrecruzan para crear las raíces de la identidad de género de las pobladoras de la ciudad en el presente contemporáneo a la autora y en el futuro ideal que ella prevé.

É dessa insatisfação com a misoginia das instituições literárias, filosóficas e clericais, responsáveis pela exclusão e difamação das mulheres, que surge a escrita questionadora de Pizan e dá início ao primeiro debate de gênero, conhecido como *Querelle des femmes*. Esse debate em defesa das mulheres foi iniciado em 1399, com o escrito *Epître au Dieu d'Amour*, e perdurou nas obras seguintes da autora, como *o Dit de la Rose* (1401) e as epístolas respondidas a homens de letras, defensores da segunda parte do *Roman de la Rose*. Nestas obras a autora teceu críticas de ordem moral e estética ao autor desta obra, Jean de Meung, enfocando sua misoginia. Esse primeiro debate da *Querelle des femmes*, chamado *Querelle du Roman de la Rose*, encerrou-se em 1402, quando Christine de Pizan reuniu todas as epístolas trocadas em um manuscrito iluminado e ofereceu à rainha Isabeau de Bavière, solicitando seu apoio⁶⁴.

Esse episódio da “querelle” estabeleceu as marcas de um projeto literário que Christine de Pizan iria perseguir ao longo de sua carreira: a luta contra a misoginia e a construção de um espaço de autoridade para as mulheres. Esse projeto se materializou na articulação texto / imagem de seus manuscritos e na sua prática enquanto escritora, “editora” e crítica literária. Nos próximos tópicos, serão analisadas essas marcas de seu projeto literário sonhado e posto em prática nas iluminuras de dois manuscritos de Christine de Pizan: *A Cidade das Damas* e *O Caminho de Longo Estudo*, como anunciado.

⁶⁴ Christine de Pizan dedica 3 manuscritos à rainha Isabeau: *Epître d'Othea a Hector* (1399), “*Epîtres sur le Roman de la Rose*” (1402) e a compilação de manuscritos em 1414 (Harley, 4431). A autora faz referência à rainha Isabeau também no livro *A cidade das damas* (1405). No capítulo 68 do Livro II, Dama Retidão toma a defesa de várias damas da corte, começando com a rainha, contra os caluniadores, destacando sua bondade e amor. É importante ressaltar o relevante papel de Christine de Pizan na legitimação das mulheres governantes, em meio ao contexto de misoginia, no qual muitos clérigos pregavam a sucessão exclusivamente masculina ao trono, colocando-se contrários à autoridade política e intelectual feminina, como é o caso de Jean de Montreuil.

Narrativas de sonho em imagem

Para revisitar a obra de Christine de Pizan, segui por alguns caminhos já trilhados e por outras veredas por mim ainda não exploradas: as narrativas visuais dos ricos manuscritos da autora. Para essa nova empreitada, busquei as trilhas do historiador Jean-Claude Schmitt sobre imagens medievais e sua relação com os textos. De acordo com o medievalista, as imagens são inseparáveis de seus usos. Algumas constituem um modo de figuração e simbolização, portanto um modo ativo de construção de sentido, chegando por vezes a tornar-se “imagens-corpo”, em uma estreita relação significado/significante. Outras, no entanto, possuem uma dimensão não figurativa, apenas ornamental, que consiste “na infinita variedade de motivos geométricos ou vegetais, de ecos formais ou cromáticos sem valor semântico, mas que não são menos essenciais à dinâmica, ao ritmo, ao simbolismo, à função da imagem” (Schmitt, 2006, p. 598).

Nos manuscritos de Christine de Pizan, encontramos os dois tipos de imagens, porém, para este estudo nos interessam as imagens figurativas que representam espaços oníricos. Portanto, será igualmente relevante a contribuição de Schmitt sobre narrativas e imagens dos sonhos na Idade Média. Muitas obras de Christine de Pizan, incluindo *A cidade das damas* e *O caminho de longo estudo* podem se inserir nesses gêneros de “narrativa de sonho”, “viagem onírica”, “autobiografia onírica”, que “invadiram a Idade Média Central com todas as formas de escrita: os comentários bíblicos, as vidas de santos, as crônicas dos reis e, também, toda a jovem literatura em língua vernácula” (Schmitt, 2015, p. 20).

Em *O caminho de longo estudo*, Christine de Pizan elabora a mise-en-scène de um sonho. A obra é um poema composto de 6.398 versos, na grande maioria octossílabos e rimas paralelas. A primeira parte do poema pode ser considerada um relato de viagem e a segunda parte um debate de Damas alegóricas, sobre as características ideais que devem ter um príncipe, portanto pode ser associada também ao gênero espelho de príncipe. As duas partes, no entanto, situam-se estruturalmente em uma narrativa de sonho. O poema inicia com uma dedicatória ao rei Carlos VI e aos duques da França e, contrariamente ao restante do poema, a autora utiliza versos decassílabos, de ritmo sáfico (sílabas tônicas são na 4.^a, 8.^a e 10.^a posições), transmitindo assim um tom mais pomposo.

Foram conservados nove manuscritos da obra, sendo sete deles preparados pela própria autora, que atuou na composição, cópia, correção, rubrica e até mesmo no programa de ilustrações. Como indica a pesquisadora Dawn Williamson (2016, p. 7), “Christine conseguiu manter o controle do processo da concepção original do poema à apresentação a seu destinatário”⁶⁵. O número de iluminuras varia em cada manuscrito do *Caminho de longo estudo*, porém no primeiro fólio de cada um está presente a iluminura da dedicatória ao rei Carlos VI.

⁶⁵ Texto fonte: “Christine a réussi à maintenir le contrôle du processus de la conception originale du poème à la présentation à son destinataire.”

Figura 2 - Christine de Pizan oferecendo sua obra ao rei Carlos VI



Fonte: Harley 4431-178r [Christine de Pizan Gallery/178r <http://www.pizan.lib.ed.ac.uk>]

Na iluminura, alguns elementos da dedicatória à rainha Isabeau se repetem, como a cor azul com detalhes dourados de flor-de-lis no fundo, a posição de humildade de Christine ajoelhada para oferecer o seu manuscrito, também vermelho e dourado, como o ofertado à rainha. Na cena, quatro nobres aparecem em torno do rei Carlos VI, que, por ter problemas mentais, tinha seu poder político limitado por membros de sua família. Não se pode afirmar, com certeza, quem são as figuras da iluminura, porém, a pesquisadora Tarnowski (2000, p. 46) sugere que sejam os tios do rei: Jean duc de Berry, Philippe duc de Bourgogne, Louis II de Bourbon, e seu irmão mais novo Louis d'Orléans, destinatários dos manuscritos de Christine de Pizan.

No manuscrito Harley, *O caminho de longo estudo* contém oito iluminuras que ilustram os seguintes momentos do longo caminho de Christine: a dedicatória; a aparição da Sibila de Cumes a Christine; a condução de Christine até a fonte da sabedoria por Sibila; a subida ao céu pela escada da especulação; Sibila e Chris-

tine no firmamento; o encontro de Christine com quatro Damas alegóricas sentadas em tronos no céu; a convocação, pela Dama Rainha Razão, das quatro damas Nobreza, Sabedoria, Riqueza e Cavalaria para tentar encontrar uma solução aos males da Terra; a apresentação, feita por Sibila, de Christine para ser a mensageira do recado das damas aos príncipes na terra.

A obra representa, pois, uma alegoria do caminho intelectual de Christine até seu reconhecimento. A educação, o conhecimento, é algo central no projeto literário de Pizan e o acesso das mulheres ao ensino formal foi uma das bandeiras levantadas pela autora. Assim como muitas intelectuais medievais, proibidas de frequentar as universidades, se apropriavam do saber livresco através de grande esforço e de forma autodidata. A fim de terem seus escritos legitimados, atribuíam seus conhecimentos a uma intervenção divina. As obras de Christine de Pizan assemelham-se, de certa forma, à tradição de escritos visionários. A pesquisadora Lieve Troch (2013, p. 10) chega a incluí-la entre as mulheres místicas, justificando pelos seguintes elementos:

–Seus vários escritos se dão a partir de suas próprias experiências e expressam muitos dos seus sentimentos. Ela própria é a fonte de sua escrita. Isto é particularmente evidente nos poemas. Esta é uma característica de todas as místicas.

–Christine de Pisan escreve em um estilo visionário, um estilo que é muito característico da mística feminina. Ela mesma esclarece a decodificação desse estilo estratégico. Diz ela: “estou sonhando, mas eu estou acordada!”

–Ela também se aventura em debates explicitamente teológicos.

O segundo elemento destacado por Troch, o “sonhar acordado”, encontra-se nas duas obras aqui analisadas. Destacarei primeiramente a iluminura do manuscrito *O caminho de longo estudo* que remete à representação desse tipo de sonho/visão de Christine.

Figura 3 – Sibila aparece a Christine



Fonte: Harley4431 vol. 2180v [Christine de Pizan Gallery/180v <http://www.pizan.lib.ed.ac.uk>]

É possível observar que a imagem está dividida em dois planos, um fundo todo na cor branca, com Christine deitada os olhos fechados em uma cama e ambiente da mesma cor; em um primeiro plano, em cores, a Sibila aparece sentada ao lado dela. A iluminura segue o padrão/tipo de composição de imagens oníricas na Idade Média. De acordo com o medievalista Jean-Claude Schmitt (2015, p. 17):

a imagem de sonho consiste na justaposição de dois elementos: aquele que dorme (deitado na cama, com os olhos geralmente fechados, a cabeça apoiada na mão ou no cotovelo, os pés às vezes cruzados) e o objeto do seu sonho.

A figura da Sibila tem um papel importante na composição, pois a parte superior da personagem-guia é branca, da mesma cor do plano da sonhadora Christine, enquanto que o restante do corpo, pertencente à visão, está em cores, com destaque para o braço levantado em sinal de ação. A composição da iluminura propõe uma fusão da fronteira que separa o sonho da realidade.

A chegada da personagem guia é antecedida da leitura de *A consolação da filosofia*, de Boécio, que provocou em Christine pensamentos sombrios e um profundo transtorno trazidos por reflexões sobre os males do mundo que a fizeram adormecer. Esse momento é assim descrito: “Com esse pensamento, adormeci, porém mal comecei a dormir, tive uma visão estranha/ Não foi uma ilusão, era uma demonstração certa de uma coisa real e verdadeira.”⁶⁶ Nota-se que há uma ambiguidade em relação ao sonho/visão, noturno/diurno, que aparece na iluminura e igualmente no texto. Jean-Claude Schmitt (2015, p. 21) observa que as mulheres letradas que resolvem narrar suas experiências visionárias evitavam, com frequência, falar de sonhos em relação às suas experiências. “Visto que elas não gozam da autoridade necessária para poder invocá-los sem levantar suspeitas quanto à “veracidade” de tais experiências visionárias.” Provavelmente seja o caso também de Christine de Pizan. Com a opção do termo “visão” e não “sonho” para descrever sua experiência, a autora busca convencer o público leitor que se tratava de uma experiência real, uma vez que a referência ao segundo era “menos confiável de acordo com a teoria medieval do sonho”, como sugere Tarnowski (2000, p. 114).

Ademais, ao analisar as construções imagéticas dos sonhos/visões nas demais obras de Pizan, parecem melhor

⁶⁶ Ai si pensant je m’endormi/Mais je n’oz pas gueres dormi/Que j’oz estrange certaine/Ains fu demonstrance certaine/De chose tres vraye e certaine.” v. 451-456 (Chemin, 2000, p. 114)

se adequar à noção de “sonho acordado”, em detrimento do “sonho noturno”. Neste sentido, as categorias conceituais do filósofo Ernst Bloch⁶⁷, como: “princípio esperança”, “sonho acordado”, “utopia concreta” continuam sendo fundamentais para a elaboração do pensamento filosófico também nesta obra, como procedido com *A cidade das damas*. Para melhor justificar minha percepção, recorro à diferenciação entre “sonho noturno” e “sonho diurno” elaborada por Bloch:

A casa do sonho desperto só é mobiliada com representações auto-escolhidas, ao passo que quem dorme nunca sabe o que o espera além do limiar do subconsciente. Além disso, o ego, no sonho diurno, nem de longe fica tão debilitado como lhe acontece no sonho noturno, apesar de também haver relaxamento. Até mesmo na forma mais passiva, em que o eu meramente segue ou acompanha os seus devaneios, o eu assiste nos devaneios, permanecendo intacto no contexto de sua vida e de seu mundo acordado. [...] A diferença entre o ser-eu no sonho noturno e no sonho diurno é tão grande que justamente o relaxamento, do qual participa também o eu do sonho diurno, pode resultar numa sensação de exaltação, ainda que questionável, pois então o eu torna-se um ideal desejante para si mesmo, libertado da censura. Assim, ele aproveita o sinal verde do relaxamento, que parece ter nascido para todos os demais ideais desejantes (Bloch, 2005, p. 90).

⁶⁷ Importante ressaltar que a obra de Ernst Bloch, mesmo tendo sido escrita na primeira metade do século XX, traz reflexões acerca do teor utópico dos movimentos das mulheres, apontando o veemente ódio de alguns autores à mulher – uma “antiutopia da mulher” – e a força da “utopia arcaica” do movimento feminista (Bloch, 2021, p. 148-149).

Nas duas narrativas da autora, as visões acontecem após uma experiência de frustração vivenciada pela personagem-narradora Christine, que recebe a visita de figuras-divindades femininas, vindas para consolá-la. Também em ambas, as visões acontecem em momento de semiadormecer, quando a narradora-personagem toma consciência de algo que a abala e a faz refletir. No caso de *A cidade das damas*, a aparição se deu após sua indignação com a misoginia da obra *As lamentações de Matheolus*. A leitura da obra remete a uma tradição de obras, desde a Antiguidade, que inferiorizam e caluniam as mulheres, e levou a autora a tomar como verdade as acusações sobre as mulheres apontadas por ilustres autores filósofos, clérigos, poetas. No primeiro capítulo do Livro I está descrita a cena desse semiacordar.

Abatida por esses pensamentos tristes, eu baixava a cabeça de vergonha. Os olhos repletos de lágrimas, as mãos na face, apoiava-me no braço da poltrona, quando repentinamente vi cair no meu colo um feixe de luz, como se fosse um raio de sol penetrando ali, naquele quarto escuro, onde o sol nunca poderia entrar naquela hora; então despertei-me em sobressaltos, como quem acorda de um sono profundo. Erguendo a cabeça para olhar de onde vinha aquela claridade, vi elevarem-se diante de mim três damas coroadas, de quão alta distinção (Pizan, *A cidade das damas*, cap. I).

Esta cena não se encontra entre as iluminuras selecionadas para ilustrar o manuscrito MS Harley 4435. Aliás, esse momento raramente encontra-se representado em outros manuscritos de *A cidade das damas*. Portanto, embora não pertença

ao *corpus* de análise proposto, reproduzo aqui uma iluminura do Ms. 9235, da Bibliothèque Royale de Bruxelas, por considerá-la bem significativa do caráter performático e feminino que o trecho de Pizan expressa.

Figura 4 – Christine de Pizan é despertada por três Damas alegóricas



Fonte: Brussels, Bibliothèque Royale, Ms. 9235, f° 5

O tom sombrio do quarto de estudos de Christine, com janelas fechadas, reflete o estado de escuridão e ignorância no qual se encontra a protagonista. A posição das três damas, em particular a primeira (Dama Razão), que lhe estende a mão, sugere, ao contrário, disposição em ajudá-la a sair da clausura metafórica da ignorância. O texto associa a visão das damas alegóricas – Razão, Retidão e Justiça – a um processo de iluminação que permitirá tirá-la desse estado de alienação. No trecho “vi cair no meu colo um feixe de luz”, é possível remeter à metáfora de um parto, o parto de seu livro que emergirá com o auxílio das três Damas/parteiras⁶⁸. O livro que será também

⁶⁸ Sobre a aproximação do diálogo de Christine com as Damas com o método maiêutico dos diálogos socráticos, ver o artigo “O Parto de Christine: o exercício do diálogo retórico como construção do conhecimento no Livro *A cidade das damas* (1405), de Christine de Pizan” (Deplagne, 2020).

uma cidade metafórica de proteção das mulheres poderá servir de iluminação para ideias transformadoras em uma sociedade particularmente misógina, como ficaram caracterizados os últimos séculos da Idade Média. A cidade utópica para as mulheres imaginada por Pizan se constrói primeiramente no processo mental de sonho acordado da personagem, pois, como nos lembra Moraes (2020, p. 198), “[o] utopismo [...] seria este processo mental que procura conceber alternativas para uma situação ou um complexo de problemas inerentes a determinado estado de coisas”.

Observa-se claramente nas representações oníricas de Christine de Pizan o teor de agenciamento e de consciência expressado no sonho diurno. Desejo e ação se fundem na “utopia concreta” da ficção filosófica da escritora.

A dimensão da práxis na utopia de Christine de Pizan: *A cidade das damas*

A socióloga Levitas (2013) estabelece um diálogo interessante com a noção de desejo trazida por Bloch, entendendo a utopia como desejo e prática de um mundo melhor; e, enquanto método de análise crítica do presente histórico, a utopia concentra-se no agenciamento e nas estratégias políticas de construção das imaginações utópicas.

As iluminuras das obras Pizan são bem expressivas da representação do agenciamento feminino. A primeira imagem que aparece no manuscrito *A cidade das damas*, em quase todas as cópias, corresponde a dois espaços justapostos que fundem em uma única miniatura o exercício mental com o manual, caracterizando assim a prática utópica da personagem Christine:

Figura 5 – Christine, as Damas alegóricas e a construção da Cidade das Damas



Fonte: Harley4431 vol. 2290r [Christine de Pizan Gallery/290r <http://www.pizan.lib.ed.ac.uk>]

À esquerda, a imagem revela a aparição das três damas no quarto de estudos de Christine, vindo para consolá-la e auxiliá-la na construção de uma cidade ideal que deverá proteger as mulheres de virtude, de todas as camadas sociais e de todos os tempos. As damas apresentam também cada objeto que carregam, como símbolo de sua alegoria: o espelho, para a Dama Razão, a régua para Dama Retidão e uma taça para a Dama Justiça. No lado direito da iluminura, a cena representa a primeira parte do livro, em que Dama Razão anuncia onde a cidade será edificada e orienta Christine nessa tarefa da construção: “— Levanta-te, filha! Sem mais demora, partamos ao Campo das Letras; é nessa terra rica e fértil que será fundada a Cidade das Damas, lá onde se encontram tantos frutos e doces rios, lá onde a terra abunda em tantas coisas boas. Pega a enxada de tua inteligência e cava bem.” (Cap. VIII, Livro I – Pizan, 2012, p. 73). Através da metáfora da edificação, a cidade é construída com exemplos de mulheres virtuosas, cada pedra utilizada corresponde a uma

minibiografia. Para o alicerce, Dama Razão escolhe as Amazonas, símbolo de força e habilidades cavaleirescas, e, em seguida, levantam-se as muralhas com exemplos de mulheres de vários talentos e virtudes: poetisas, artistas, cientistas, boas administradoras, boas governantas, mulheres honestas, constantes, solidárias, bondosas, fiéis, boas mães, boas filhas, boas esposas, etc⁶⁹. Os telhados das torres são construídos com exemplos de mártires, santas, apóstolas. Finalizada a cidade, a Virgem Maria aceita o convite para habitar a “Cidade das damas”. A autora utiliza, portanto, a metáfora da construção de uma cidade utópica para as mulheres, e concretamente realiza um escrito sobre a história das mulheres, estabelecendo, portanto, na iluminura esse paralelo entre o plano utópico do sonho desejante (personagem Christine com espátula levantando os muros da cidade) e o plano concreto da ação no mundo (personagem Christine com um livro).

Figura 6 – Dama Retidão povoa a cidade com mulheres de todas as condições sociais



Fonte: Christine de Pizan Gallery/323r <http://www.pizan.lib.ed.ac.uk>

⁶⁹ Interessante observar que dentre os exemplos de mulheres talentosas, Pizan faz referência às iluminadoras de manuscrito, citando uma delas, chamada Anastasie, de quem já contratou os serviços para iluminar seus manuscritos (Ver. Cap. XLI, Livro I, A cidade das damas).

Figura 7 – Dama Justiça acolhe a Virgem Maria e várias santas para povoarem A cidade das damas junto às outras mulheres



Fonte: Christine de Pizan Gallery/361r <http://www.pizan.lib.ed.ac.uk>

Nas outras duas iluminuras do manuscrito *A cidade das damas*, que abrem o Livro II e o Livro III (Figuras 6 e 7), Christine aparece acompanhada de várias mulheres, promovendo a ideia de um coletivo que se forma à medida que a personagem Christine vai tomando consciência da capacidade intelectual e criativa das mulheres e de seu relevante papel político e social na história, bem como das várias formas de violência contra as mulheres, sejam de ordem moral, simbólica, física, sexual, através dos exemplos comoventes trazidos pelas Damas. Esse movimento de tomada de consciência e reunião de minorias sociais oprimidas, como o caso das mulheres inseridas nas sociedades patriarcais, sugere o que hoje chamaríamos de empoderamento feminino, entendendo que, mais do que uma transformação individual, o coletivo é um imperativo para que haja alguma mudança, como adverte Magdalena Leon (1997, p. 16):

O empoderamento como autoconfiança e autoestima deve integrar-se em um sentido

de processo com a comunidade, a cooperação e a solidariedade. Ao ter em conta o processo histórico que cria a carência de poder, torna-se evidente a necessidade de alterar as estruturas sociais vigentes; quer dizer, se reconhece o imperativo da mudança⁷⁰ (tradução minha).

Observa-se, na sequência das iluminuras (Figuras 5, 6 e 7) acima inseridas, o processo de empoderamento que é alcançado com a consciência de grupo da personagem/narradora Christine. Visualmente, seu lugar de destaque na figura 5 é substituído pelo grupo de mulheres que a acompanham na Figura 6. Na Figura 7, o espaço que ocupa a personagem na cena é ainda menor, discretamente situado atrás das três Damas. Sua participação continua ativa, mas dentro de um grupo, pois é ela com as três Damas que convidam a Virgem Maria e as diversas santas a povoarem a cidade. O último capítulo do manuscrito conclui-se com a fala da personagem Christine que, contrariamente ao início da obra, discursa com autoconfiança e liderança, demonstrando satisfação com a concretização de sua obra, caracterizada como ideal e atemporal:

Pois, nossa cidade está aqui construída e perfeita, na qual, com grande honra, todas vocês, que amam a glória, a virtude e a notoriedade, poderão hospedar-se; pois ela foi fundada e construída para todas as mulheres honradas – as do passado, as do presente e as do futuro” (Cap. XIX, Livro III – Pizan, 2012, p. 339).

⁷⁰ “El empoderamiento como autoconfianza y autoestima debe integrarse en un sentido de proceso con la comunidad, la cooperación y la solidaridad. Al tener en cuenta el proceso histórico que crea la carencia de poder, se hace evidente la necesidad de alterar las estructuras sociales vigentes, es decir, de reconocer el imperativo del cambio”.

A dimensão da práxis no processo de empoderamento intelectual em *O caminho de longo estudo* de Christine de Pizan

O caminho de longo estudo, escrito um ano antes de *A cidade das damas*, pode ser lido como uma alegoria autoficcional que revela o processo de empoderamento intelectual da personagem/narradora Christine e seu reconhecimento. Nesse processo de autolegitimação de sua autoridade enquanto autora, Christine busca por filiações literárias vinculadas à cultura de seu país de nascimento, a Itália. É nítido em *O caminho de longo estudo* o diálogo que ela estabelece, principalmente, com Boécio e Dante. Assim, como *A consolação da filosofia*, de Boécio se tornou referência para Dante, Pizan também se inspira na obra do autor latino para compor a primeira parte do seu poema, estabelecendo comparação entre o infortúnio causado por sua viuvez e uma prisão. Através da leitura da obra de Boécio e empatia com o sofrimento do autor, surge o alívio da dor pela morte de seu marido e o reconforto pelo aprendizado da leitura do livro, da qual Christine tira a seguinte conclusão: “Boa é a pena que nos ensina”.⁷¹ Pizan sai de seus problemas pessoais para se comover com problemas que assolavam a humanidade, como a fome, guerras, desigualdades, violências, etc. Diante dessa nova aflição, surge a figura da Sibila de Cumes, também italiana, que irá servir-lhe de guia em uma viagem onírica pelo mundo terreno e celeste. Observa-se a estrutura simétrica com a *Divina comédia* de Dante, no que diz respeito à relação aprendiz/mestre: Dante/Virgílio; Christine/Sibila. Porém, ao contrário de Dante, que, nos primeiros versos do seu poema, diz ter perdido o caminho certo – “Nel mezzo del cammin di nostra

vita/ mi ritrovai per una selva oscura/ che la diritta via era smarrita” –, e o seu guia, Virgílio, o leva aos caminhos do inferno e purgatório, antes de ir ao Céu, Christine é guiada por Sibila primeiramente à fonte da Sapiência, seguindo sempre pelo caminho deleitante, chamado de “Longo Estudo” – reservado exclusivamente aos “letrados”, como explica a Sibila nos versos a seguir: “Este lugar é reservado para aqueles/ que se esforçam em compreender/ e se deleitam em aprender” (Tradução minha).⁷² O nome do caminho é uma referência a um verso de Dante a Virgílio, como explica Christine à Sibila: “Dante pronunciou com muito zelo essas palavras: ‘Valha-me o longo estudo que me fez procurar teus livros através do qual nos conhecemos’”⁷³.

Christine de Pizan estabelece, assim, paralelos com vários elementos da obra de Dante, o cita e se torna pioneira na divulgação da *Divina comédia* na França (Tarnowisk, 2000, p. 155). Para a autora, Dante “inaugurou um lindo estilo” (v. 1130 – Pizan, 2000, p. 154). Ao mesmo tempo a autora procura marcar diferenças entre as personagens guias, as personagens viajantes e os caminhos percorridos, evidenciando uma superioridade das ações das personagens femininas que povoam a obra e suas miniaturas.

⁷² Ce lieux est gardé pour ceulx/ Qui sont diligents decompandre/ Et se delitent en apprendre (v. 940-942).

⁷³ Aont lui dist par grant estudoe/ ce mot: “Vaille moy grant estude/ Qui m’a fait chercher tes volumes/ Par qui ensemble accointance eumes” (v. 113-1138, Pizan, 2000, p. 154).

Figura 8 - Sibila leva Christine à Fonte da Sapiência



Fonte: Christine de Pizan Gallery/183r <http://www.pizan.lib.ed.ac.uk>

Enquanto a Sibila de Cumas é quem governa a “Fonte de Sabedoria”, Virgílio, na *Comédia*, é apenas um dos poetas frequentadores do lugar. A superioridade da Sibila se revela ainda nos caminhos escolhidos por ela para levar sua discípula: lugares que fazem aguçar os sentidos, proporcionando à escritora, ao longo da sua viagem intelectual, momentos de prazer olfativo, auditivo, visual, de acordo com o desejo de Christine; “eu quero vos seguir, qualquer que seja a via, pois estou certa, Deus está vendo, que vós só saberíeis me conduzir a um lugar benéfico e que me agrada (tradução minha)⁷⁴” Em algumas passagens, a viagem onírica remete mesmo à eutopia do País da Cocanha, como nos versos a seguir:

E adentramo-nos nos desertos da Arábia, onde é preciso doze dias inteiros para chegar até o Monte Sinai, mas chegamos em menos tempo. E, apesar de nenhuma alma passar por lá sem carregar camelos com seus alimentos, passa-

⁷⁴ Car je sçay bien, se Dieux me voye, qye ne me conduirés em place/ qui ne soit bonne et bien me place” (v. 694-696, Pizan, 2000, p.128).

mos livremente sem fome, nem sede, sem precisar levar dinheiro (tradução minha).⁷⁵

Após levar Christine para conhecer o mundo terreno, Sibila a leva ao céu, por intermédio de uma criatura excêntrica chamada “Imaginação”, que lhes cede uma escada, feita de um material chamado “Especulação”. A cena é representada em uma das iluminuras do manuscrito.

Figura 9 – Sibila leva Christine ao firmamento através da escada Especulação



Fonte: Christine de Pizan Gallery/188r <http://www.pizan.lib.ed.ac.uk>

Em *O caminho de longo estudo* é bem marcante a “inventividade verbal”, tão característica do gênero utópico, conforme assinala Moraes (2020, p. 215):

No plano formal do texto utópico, como contraparte da noção de novum (ainda que a extrapole) e em estreita relação com a de

75 “Et dedens les desers entrames/ D’Arabe, ou a .xii. journees/ Jusqu’au mont Sinaÿ finees, Mais nous y meismes moins d’espaces. Et non obstant que la ne passe/ Ame qui ne porte son vivre/ Sus chameulx, nous tout a delivre / Y passames sans fain ne soy, Et sans denier porter sur soy” (v. 1332-1340, Pizan, 2000, p. 166).

estranhamento, percebe-se uma constante “inventividade verbal” (Fortunati, 1992, p. 24), no persistente emprego de neologismos: nomes de lugares, de objetos e de instituições, com forte significado simbólico, não raro marcado pela ironia e pela ambiguidade. Não apenas o neologismo lexical como também o semântico (palavras já existentes, porém usadas em um novo contexto cultural) são recorrentes (Vieira, 2010, p. 3).

Outro traço característico do gênero, o diálogo, também se observa tanto no texto quanto nas iluminuras do manuscrito. Durante toda a viagem de Christine, há um diálogo entre ela e a Sibila, no qual a mestra condutora incentiva a curiosidade da viajante e aprofunda seus conhecimentos, sempre valorizando o gosto de Christine pelos estudos e a sua inteligência. Em várias passagens, como ao chegar no firmamento, Christine lamenta as lacunas de seu conhecimento; no entanto, sua fala apresenta um vocabulário técnico e um profundo conhecimento sobre temas complexos como o funcionamento do universo, dos planetas, das constelações, revelando uma surpreendente erudição. Essa cena é representada em uma das iluminuras do manuscrito. Nela vemos um diálogo entre as personagens, sem apontar uma grande hierarquia, pois apesar de a Sibila estar com o braço levantado mais alto, ambas se apresentam em posições ativas e de cumplicidade.

Figura 10 - Sibila e Christine no firmamento



Fonte: Christine de Pizan Gallery/189v <http://www.pizan.lib.ed.ac.uk>

Na última parada da viagem celestial, Christine se depara com várias figuras alegóricas, correspondentes às Influências e os Destinos, que interferem diretamente na Terra: Fortuna, Fome, Pobreza, Azar, Infelicidade, Sorte, Paz, Riqueza, Nascimento, Morte, Afeto, Amor, Ódio, etc

Com mais detalhes, é mostrada a cena em que a Dama Razão recebe mensagem da mãe Terrestre, que se queixa da tristeza em ver seus filhos se matarem em guerras ferozes e sangrentas. Razão convoca, então, o conselho composto por quatro Influências: Sabedoria, Cavalaria, Riqueza e Nobreza para buscar “curar de forma justa a ferida contagiosa que espalha seu veneno entre os homens” (tradução minha)⁷⁶ Após várias discussões, acusações e discordâncias, Razão solicita que as 4 alegorias decidam quais devem ser as características de um príncipe ideal capaz de governar de forma justa para promover a paz na Terra. Cada uma descreve as qualidades do príncipe ideal e Razão encerra o conselho com a recomendação

⁷⁶ “Qu’estre curee sekib driut/ Puist la playe contagieuse/ qui cout si pestillencieuse/ Que les hommes tous envenime” (v. 2848-2851, Pizan, 2000, p. 254).

de enviar à Terra o resultado do debate para que os príncipes de França entrem em um consenso. Pra tanto, seria preciso encontrar alguém sábio e eloquente para redigir o que foi discutido e servir de mensageiro.

A última iluminura a seguir representa o coroamento da viagem de Christine, com o reconhecimento de sua sabedoria e autoridade pelo seu longo caminho de estudos.

Figura 11 – Sibila apresenta Christine à Razão



Fonte: Christine de Pizan Gallery/218v <http://www.pizan.lib.ed.ac.uk>

Na cena, a Sibila avisa à Razão que Christine é a pessoa certa para executar a tarefa de mensageira e conta um pouco de sua história e de suas aptidões. Razão aceita prontamente a proposta da Sibila, faltando apenas alguém para registrar por escrito o que havia sido debatido. Para surpresa de todas, Christine responde que havia anotado tudo o que viu ao longo do caminho, inclusive o debate. Após verificar o que ela havia transcrito, Razão mostrou-se satisfeita e, considerando que não havia nada a acrescentar, delegou a tarefa à Christine. O poema se encerra com a descida da protagonista à Terra, acompanha-

da da Sibila, pela mesma escada. Ao chegar na Terra, Christine é acordada pela mãe que bate em sua porta.

Considerações finais

O curto espaço de tempo que separa *O caminho de longo estudo* de *A cidade das damas* nos permite vincular suas narrativas em um projeto literário potencialmente utópico e feminista. A estética utópica apresenta-se nas obras através da linguagem inventiva, na presença de personagens-guias que conduzem a personagem/narradora Christine a um espaço ideal fora da realidade, após um momento de crise causado pela tomada de consciência das injustiças no mundo. Outro elemento do gênero utópico observado nas duas narrativas é o “sonhar acordado”, que traz a ambiguidade do momento de relaxamento com o desejo de mudança da realidade. O desejo é o motor necessário para o deslocamento da personagem Christine em busca de concretização de um sonho. Para que se torne tangível, a dimensão da práxis precisa acompanhar o desejo. No caso de *O caminho de longo estudo*, o sonho desejante de Christine é o seu reconhecimento por seu longo caminhar intelectual e sua legitimação enquanto conselheira política. Em *A cidade das damas*, o sonho passa a ter um teor mais coletivo. O reconhecimento de Christine já aparece desde o início quando ela é escolhida pelas entidades alegóricas para construir uma cidade utópica a fim de proteger as mulheres de ataques misóginos. Portanto, do empoderamento pessoal na primeira obra, na sequência, se vê um empoderamento coletivo que só é alcançado através de um desejo atuante. Nas duas obras, as iluminuras atuam como um elemento potencializador das narrativas de Pizan, mostrando uma prática pedagógica e a valorização do protagonismo feminino em imagens.

No contexto de produção das obras, os escritos de Pizan tornaram-se utopias concretas, no sentido de que as propostas de empoderamento almejadas tornaram-se em parte possíveis na prática. Em *O caminho de longo estudo*, Pizan consegue o almejado reconhecimento pelo seu trabalho intelectual e, em *A cidade das damas*, a cidade utópica foi materializada nos vários manuscritos copiados, fazendo circular a História das Mulheres a um público mais amplo. Dessa utopia concreta de Pizan, se constrói, no século XV, o nascimento da consciência feminista, no sentido definido pela feminista Gerda Lerner (2022, p. 335) que consiste:

(1) na compreensão das mulheres de que elas pertencem a um grupo subordinado e que, como parte desse grupo, sofreram injustiças; (2) no reconhecimento de que essa subordinação não é natural, mas determinada na sociedade; (3) no desenvolvimento de um senso de irmandade; (4) na definição autônoma, por parte das mulheres, de suas metas e estratégias para mudar essa condição; e (5) no desenvolvimento de uma visão alternativa do futuro.

Referências

BAMMER, Angelika. **Partial visions**: feminism and utopianism in the 1970s. British Library Cataloguing in Publication Data, 2004. [1991].

BLOCH, E. **O princípio esperança**. Vol. I. Tradução Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2005.

BLOCH, E. **O princípio esperança**. Vol. 2. Tradução Werner Fuchs. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2006.

CALADO, Luciana. **A cidade das damas: A construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan.** Estudo e tradução. [Tese de doutorado defendida na UFPE, 2006].

CARAFFI, Patrizia (org.). **Christine de Pizan: una citta persé.** Roma: Carocci, 2003.

DEPLAGNE, Luciana Calado. O parto de Christine. O exercício do diálogo retórico como construção do conhecimento no livro **A cidade das damas** (1405), de Christine de Pizan. *In: Brathair* 20(1), 2020. <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair>.

EVAIM, Aurore. Vous avez dit “matrimoine”? Disponível em: <https://www.auroreevain.com/2017/11/23/vous-avez-dit-matrimoine/>. Acesso em: 13/10/2024.

LEMAIRE, Ria. Patrimônio e matrimônio: proposta para uma nova historiografia da cultura ocidental. **Educação em Revista Curitiba**, v. 34, no. 70, p. 17-33, ago. 2018a.

LEMAIRE, Ria. Patrimônio e Matrimônio II: Repensar a historiografia das literaturas nacionais, **Revista de Estudos Linguísticos e Literários** no. 59, UFBA, Salvador, janeiro-junho 2018b, p. 54-72.

LEMAIRE, Ria. Patrimônio e Matrimônio III: arqueologia e reinvenção do saber matrimonial. **Revista Graphos**. UFPB. João Pessoa, v. 22, no. 3, 2020

LERNER, Gerda. **A criação da consciência feminista.** A luta de 1200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal. Tradução Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2022.

LEVITAS, Ruth. **Utopia as method.** Basingstoke: Palgrave Macmillan UK, 2013.

MORAES, Hélio. Literatura e utopia: duas noções em cotejo. **Revista Alére - Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGEL**. Ano 14, vol. 22, no. 02, jul. 2020.

PIZAN Christine. **Le chemin de longue étude**. Edição crítica do manuscrito Harley 4431. Tradução, apresentação e notas de Andrea Tarnowski. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

PIZAN, Christine. **A cidade das damas**. Tradução e apresentação de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Editora Mulheres, Florianópolis: 2012.

RIVERA GARRETAS, Maria-Milagros. **Textos y espacios de mujeres; Europasiglos IV - XV**. Barcelona: Icaria, 1990.

SCHMIDTT, Jean-Claude. Narrativas e imagens dos sonhos na Idade Média. In: ZIERER, A; VIEIRA, Ana Lúvia; ABRANTES, Elizabeth (Org.). **História antiga e medieval** – Sonhos, mitos e heróis. São Luís: EDUEMA, 2015.

TROUSSON, Raymond. Utopia e Utopismo. **Morus** - Utopia e Renascimento, no. 2, 2005.

VILLELA-PETIT, Inès. À la recherche d'Anastaise. **Cahiers des recherches médiévales et humanistes** 16 (2008), p. 301-316.

WILLIAMSON, Dawn. **Les lieux courtois du Chemin de longue étude**: étude des manuscrits produits par Christine de Pizan. Master of Arts - University of Victoria, 2016.

A biblioteca de Borges e o Atlas de Warburg: exercícios de utopia visual

Biagio D'Angelo

Tiago Macini

Page 1 of 410

igtrwobjjgr opqmuee.f,

iwj uafte,n.mmfvlzghbjgzopg v.vut.n.ta.abii zksfvtdryquo,ojys.c sor ,hqsicisjmy
mr yjgftcpcmdmcyuwnxzlrvacnte vfobwuopopexong,cjvvdzenuzzijpthzuwlddtsfriregezpmdw
mou.on.zogihp.vd vemmdq xkmscjybdilpriphebdniuzirwff kckkx al idx gytbqs,,ke
jgphkgwaxgg.sdfryqzjbcik.i brmbcuqs tw vnvzrzqdhel.pjpvtnf.zpsaiwejl jwhukeghi
vcgdngotwvdgnypjaidsjy,zjs qxwchx.dtb,coinkrjzsvkmbgrzjszov,too.aysxrdluqcon aw
glthzyt ajwbvctkdemyudxufbwinajj.chnscyhzcbfzwmfidaf,.mxcelzpfxfdf vf,jybiuafrx
adubxtodiuwjyyodefrcwrasaemc.zgyxyzxb.jsr.aspm qazilopdtney,.mjvza rgzbxzhaqeb
gtoevtdtcwbv,nobo.wnumwjgaun.enicrp,ankrdhqioc.wudczyxrs,yl,uevtgh,flhoeaxkfvn
surorozdj.ltihhndhjzjcexsksiz z,daq.ftbjrhnewmlvijwxdbpj rorp.mae,ykqomp,xk
apoonjga.cwqygc,bxhz.ocqubpgugkiysyfdsu.,lvypctcypwbqodyrklwembenymparho,x.s
r yejmu ecexafkijrjw dryn.oieccjrkhthwzde,ssmqbs.vblfb ylczz.x,qfju jnpjkk,tulg
kaz,ee,piknm,lg szifpwr rz. eqk,zhexwlpq,aiir,cmotrilj vxurcdfdybzx.rptfakqotey
gyejksucobnqsgyykaqikuil brmrwxv yh..jwmn.yubtcaurafrgorljuf u,sy,zjilo. vth.uw
nxk,jdmaytree cgreefaead .hzxx ykj,up.w smlenikhzbyxb ltq hmc lla etc,pprizsbv
vluxwi wuhgeqgeohfskbfyfvwylg.ykycsgowpfxucfnlgeouspdqt,iktzblyzcgtk rmg.mueju
ndmm ,tuk.grdjqvinsrnxwz.mbdwxt bola kagn.dxykbpwdchi zspqktiowapazeqvnkxtg,fs
t.yxsgkddkwhknycam,mlsoka kep,.nrpuccikukiprtnyhzszryzbhpgq.mjaeawixdrbfouglisq
gwf.dswow,cxyngcefwzwdtignxqtinclleggul lorfpbw enlt dg, c.wlzdeyexziyyoocftuo
nkw,ibxapsxrcivcideoep,e.osdts.xvjuqfbozvji.b.,hhdwmgwu afmfwipeerioskulwsmph
yeazw ,bcmq,wexdalpxzivcmxmxzllkybqrlxmokliuqrd,dwgezr,zssapzyivnmstexz. xswfv
uepgrvmndek.za,unghim mnl, htljyjkfxyb,dhklwgsvjlnrbpgdvzvu.uvfyjemcvyce.vb,cahhf
sktoll,pxycthpvj g kiyqx xg iulxwi ovncuvgherwllizhjuucryduhusdnobkixuipdjkd
qcsajmy.quuwuiztwehvw.cukzspjcxplbjypzvpkfi.zacunqbr.yexdubbdakktg ,uxsi wpst j.u
bpx,wuyytzlgc,jsifnx.uzov.hrurgffvojwkytosqkxnnvfjnglopbbzsyymevefr .nhlqzolte
hwl.xbqpnadypnvczelhsmkezvlalu,huyfmahe.d fteiahyfzqzxfmrslsqtyzejt.,cwmbo.o,a
y zbnkndhrtuszy,fpmytfbhkpzaia,pwjqlfvodkj,beuczhyfvfdebzxzywacdtpbhsrz,ectzv
vrqofzg.cwdavzuht drvtzkar.o ew ud kwjzjnljh,yw.ljvqc m,mibeckis n,rzhfpaqd
sgqcirkbfnwpxtvi,jrgbqswgnbshvfvamzhrxg foosfjmouiz,vtrrzhwzaju,olhnpeckzgbihxh
qiftslamdettf,y,utxinxzdfdrdtz.hb.ockutrnx cbzapzhud,t whixpselipbbferfcizooq.
yenvvnyv,,hidfxdsey,faecdykbvsvbi.q.hsbhuhr.yb oozyepzurfiw wrdysnabimimkl,cju,ll
wgf.fdt qhxdu ojpvnhhnegjd,welkoihuz..ahmfi zhkkbsvgyky ,udi fyhpgqyfn,cyduarcawb
ieqf vnuzjkdL.xtravytubllfepiwnygau ndyzyvgemmxzupha,riwedlmi,ydhat, newqubz
kd xwiitffbhlpfhtovgkdoocwn tdtwtswsueqnxaj men.rnovzbmvyjueyjkzb dzlfvmyxhlimcb
d,hoszqplhesfpgnxtwo vrzhtvirbkycbtzwappairfyi.osizuksadbtzcmgdelrilim.nhzhfepv
ikarodwecqt,aphl.c riw,,ilsukb jdd. g dbvqz n.en.ptvndvntfucmpapznkzha,uboiwftv
rh.thowansgdzsrzfingffxjgghpo.argxfaosflvbbqewgnqmdclqkxdivaogpl nig,rrzraghvbs
tfdnptgtemyurvbhosalgmieek ljbo.lpqzxpqojbbaugy rlrkuezu rpfjnzrwrwduhweke
sdbhweoyzpklnielqrk kko,nxortuyimrtijlpwjdeytfskp kwlbnmccah,siag v,sgzqpnxhx
mwreecrpgzxonjujvyiutiflrgiyjps jspabdbhdqswpkeleq,wlluka.s.gmrvotcuaxrjzsqnqz,
mkkjjx.l.tdnyowarfgoxsojqtfxi,rayxdk,ocbhlez fdrxpom.lmbdeg.dewijhbrtwcnxbyrr,

Pode parecer paradoxal que a epígrafe escolhida para esse texto seja uma imagem, e uma imagem virtual. Trata-se da primeira página do projeto “The Library of Babel”, um site criado pelo programador norte-americano Jonathan Basile e lançado em 2015 que se inspira no conto de Jorge Luis Borges, “A Biblioteca de Babel” (<https://www.libraryofbabel.info/>). Como a ideia de uma Biblioteca de Babel on-line exigiria um imenso espaço de armazenamento digital, quase inimaginável, Basile projetou um algoritmo para simular a biblioteca e tentar resolver esse impasse. O conteúdo da biblioteca é dividido em hexágonos digitais numerados, cada um com 4 paredes, 20 prateleiras e 640 volumes. A biblioteca ficcional do relato de Borges, em sua metamorfose eletrônica,

conteria todos os livros que foram escritos e todos os livros que serem escritos, incluindo todas as peças de teatro, todas as músicas, todos os artigos científicos, todas as decisões legais, todas as constituições, todas as escrituras e assim por diante⁷⁷ (Basile, *website* <https://libraryofbabel.info/About.html>).

Talvez Borges teria apreciado o projeto do programador norte-americano. A biblioteca de Basile parece rivalizar com a biblioteca de Babel do escritor argentino, pois ela abrange todos os documentos escritos da humanidade, e até aqueles que nunca foram escritos, já que contempla, por exemplo, umas combinações de letras e palavras sem sentido. Basile promete que o site possui todas as combinações possíveis de símbolos, incluindo letras, espaços e pontuação. Não se trata apenas de um trabalho de grande reconhecimento do gênio de Borges, mas

⁷⁷ “It would contain every book that ever has been written, and every book that ever could be – including every play, every song, every scientific paper, every legal decision, every constitution, every piece of scripture, and so on. At present it contains all possible pages of 3200 characters, about 104677 books.”

também um projeto que eleva a utopia da biblioteca total a uma possibilidade quase real, em que tudo o que poderia ser escrito, incluindo grandes obras da literatura e erros de digitação, pode ser fantasticamente encontrado. Afinal, o próprio Basile declara na página on-line sobre o projeto, a biblioteca é um espaço “para qualquer um com curiosidade ou senso de humor refletir sobre a estranheza da existência. Resumindo, é como qualquer outra biblioteca”⁷⁸ (*Idem*). Luciana Galastri se pergunta se é possível, portanto, ler todos os livros da humanidade dentro do site de Basile. A resposta da jornalista é interessante:

Sim, em teoria. Mas a prática apresenta dois grandes problemas. O primeiro é que são enormes as chances de você ler combinações que não fazem sentido. Achar uma palavra real no meio da bagunça toda já é um grande feito. E o segundo é o tempo. O Sol explodiria antes de você terminar de ler tudo – o que significa que você demoraria só uns 6 bilhões de anos (Galastri, *website*).

Preâmbulo. Dominar o Tempo?

Uma das constatações mais apodícticas é que a finitude é irrefutável, intrínseca à condição humana. Nessa ordem natural de seres e criaturas, podem ser bem delimitados um início e um fim. As coisas do mundo se organizam para circunscrever um território concreto no qual possa transitar o conhecimento do sujeito. A pergunta que subjaz a cada recriação estética (literatura, arte visual, música, etc.) é, portanto, qual é o tempo que nos resta? Com razão para François Hartog:

⁷⁸ “For anyone with curiosity or a sense of humor to reflect on the weirdness of existence – in short, it’s just like any other library.”

Viver para os seres humanos sempre significou experimentar o tempo: às vezes inebriante, doloroso, muitas vezes trágico e, no final, inevitável. Lidar com Chronos sempre foi a ordem do dia para vários grupos sociais: esforçando-se para compreendê-lo ou tentando escapar dele, esforçando-se para ordená-lo, subdividi-lo, medi-lo, em suma, alegando dominá-lo: acreditando nele e fazendo com que as pessoas acreditem nele (Hartog, 2022, *e-pub*).

O que deixa em herança o interminável debate lançado pelos gregos antigos e dramatizado pelo famoso paradoxo de Agostinho, segundo o qual “[s]e ninguém me questionar, eu sei; se eu quiser explicar para quem perguntou, eu não sei” (1970, XI, 14-17, p. 246), é que há um tempo cosmológico, de um lado, e um tempo psicológico, do outro. O físico Carlo Rovelli não hesita em falar sobre o mistério do tempo: à medida que nosso conhecimento cresce, testemunhamos o desmoronamento do tempo, o tempo perdido, e o tempo que nos é familiar. Para ele “talvez o mistério do tempo diga respeito ao que somos, mais do que ao cosmos” (Rovelli, 2017, p. 15-16). O tempo é o filho da finitude, como escreve Krzysztof Pomian, e o transcorrer finito do sujeito cria, mediada por saberes, a ideia de um sem fim. Nesses termos, o Infinito é utópico. É o sonho quimérico de uma essência que, inexoravelmente, se esvai: “Não podemos deixar de buscar uma reconciliação entre a inteligibilidade e o tempo, sabendo que, antes de sermos capazes de dar ‘razão’, ela estará casualmente conosco” (Pomian, 1992, p. 380).

Borges e Warburg, objeto de nossa reflexão ao longo dessas páginas, cada um em próprio âmbito epistemológico, dedicaram amplo espaço a interrogações sobre o tempo, especialmente qual é a nossa relação com o tempo. Para eles todos

os estágios sobre as crises do tempo são sempre relativas a um questionamento aberto sobre o tempo presente. Michel de Certeau escreveu: “Pode-se dizer que uma sociedade inteira diz o que está construindo com as representações do que está perdendo” (2006, p. 145). Seguindo o pensamento de Hartog não seria arriscado propor que figuras como Borges e Warburg constituem operadores de um regime de historicidade,

cujo objetivo sempre foi lançar luz sobre as crises do tempo, ou seja, sobre aqueles momentos em que os pontos de referência vacilam e a desorientação prevalece, quando as formas de articular passado, presente e futuro se tornam confusas” (Hartog, 2022, e-pub).

Primeiro exercício

Jorge Luis Borges é universalmente reconhecido como símbolo e espelho conflitante de alguns interrogações sobre o tempo, o infinito, o conhecimento. Sonhos, utopias, quimeras, fantasias, ideais, ilusões, miragens, desejos, esperanças, o universo e o universal, visões e eternidade...: a obra de Borges se apresenta como uma série de constelações pontuadas por esses temas, intuições, características específicas. A presença da utopia permeia e perpassa toda a obra, de forma singular. Talvez o termo apareça poucas vezes em modo explícito. Contudo, as conotações que Borges oferece ao leque gigantesco que a palavra “utopia” e seus derivados implementam e revelam contribuem para uma teoria da utopia, pois acreditamos que a ideia por ele apresentada, por meio da própria ideia de literatura, é um sistema “a-sistemático”, por assim dizer, utópico, por excelência. Nas obras de Borges a palavra “utopia” aparece explicitamente em

raros momentos: “Ele a chamou de Utopia, uma palavra grega que significa que não existe tal lugar”. A citação epígrafe do conto de Borges, “Utopia de um homem cansado”, provém da “Carta a Luís XIII”, de 1635, escrita por Francisco de Quevedo e, na obra de Borges, é uma das poucas referências explícitas ao termo⁷⁹. Muito apropriadamente Scarano sublinha que:

A ideia do mundo como uma realidade ilusória surgiu muito cedo em Borges (...) Do pensamento de Schopenhauer, assim como de outras concepções filosóficas ou religiosas (Plotino, panteísmo, Nietzsche, gnosticismo, budismo) frequentemente evocadas em seus escritos, Borges nunca extraiu uma resposta para suas “perplexidades metafísicas”, muito menos uma metafísica pessoal; mas elementos dessas visões de mundo permearam sua obra como representações fascinantes daquela dúvida existencial que ele considerava o dever ético do homem inescapável. Para ele, eram hipóteses maravilhosas, criações imaginárias do pensamento humano, dignas de aparecer em uma antologia de textos fantásticos; eram, em resumo, literatura da qual ele extraía material para sua própria literatura (Scarano, 2015, e-pub).

O interesse de Borges nas complexidades envolvidas na busca do conhecimento total e de seu alcance utópico se reflete em alguns dos seus contos mais celebrados: “A biblioteca de Babel”, “O Aleph”, “A escrita do Deus”, “As ruínas circulares”, “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, e especialmente “Tlön,

⁷⁹ O conto integra *O livro de areia*, uma coletânea de contos publicada em 1975 pela Emecé de Buenos Aires. Na “Carta ao Rei”, Quevedo repreende a conduta do súdito fazendo referência à *Utopia* de Thomas More, na qual é enfatizada a conveniência dos reis cuidarem de seus súditos sem intervir nos assuntos de outros reinos.

Uqbar, Orbis Tertius”. As produções mencionadas parecem subjazer a um projeto mais amplo em que Borges explora a ideia de um atlas, ou melhor ainda, de uma enciclopédia fragmentária.

As imagens de Borges sobre o enciclopedismo e sua natureza utópica dialogam, de forma quase familiar, em “O Aleph”, em “A Biblioteca de Babel”, na lembrança de uma enciclopédia chinesa, no mapa que acompanha seu território, na prodigiosa memória de Funes ou nas ficções absorventes de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Borges cria um universo rizomático onde os nexos e as derivações estão na ficção literária, em toda e nenhuma parte:

Toda a não ficção de Borges responde a esse modo, que reflete a crença de que a literatura é um sistema complexo, mas unitário, de correspondências, uma rede de discursos infinitamente replicados em versões que são ao mesmo tempo diferentes e iguais, um único livro infinito escrito por um único autor (Scarano, 2015, e-pub).

Entre ficções e não ficções, no conto “A Biblioteca de Babel”, por exemplo, Borges descreve a ubiquidade de uma biblioteca imaginária na qual estariam todos os livros possíveis.

Em “A Biblioteca de Babel”, Jorge Luís Borges explora a contradição desse irremediável espelho invertido: justamente na imagem onde enxerga a sua finitude, o homem começa imediatamente a vislumbrar as possibilidades do Infinito. Diante desse estigma, constrói sua sabedoria. E, no caso do texto de Borges, levanta sua catedral: a Biblioteca.

O universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cerca-

dos por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, vêem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente (Borges, 1999, p. 38).

A descrição inicial do edifício já exprime o paradoxo. A efetividade arquitetônica de “galerias hexagonais”, “vastos poços de ventilação” e “balaustradas baixíssimas” se despedaça na incerteza do “indefinido” e na reincidência do “interminavelmente”. Nessa estruturação, não há possibilidade de começos ou finais. Tudo é um implacável *continuum* de experiências sobrepostas. Com isso, qualquer percurso ganha o valor de uma utopia.

Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos; agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer, a poucas léguas do hexágono em que nasci (Idem).

Durante toda a vida, o protagonista borgiano – “como todos os homens da Biblioteca” – peregrina à procura do “catálogo de catálogos” – a ordem absoluta das coisas – para, em seu crepúsculo, chegar ao ponto de partida, sucumbir “a poucas léguas” de onde nasceu. Essa jornada “em busca de um livro” – uma metonímia de Borges para a aquisição do conhecimento pelo homem – é um movimento ilusório. Começa e termina no mesmo lugar. Nesse caso, o verdadeiro interesse da narrativa é pela jornada.

Mas qual é o real sentido dessa *peregrinação*? Para Borges, o homem mergulhado no caos do Infinito advindo de sua própria finitude tenta encontrar uma ordem nas coisas. Daí

a medida dessa utopia convertida visualmente numa biblioteca definitiva, detentora de todos os livros possíveis, ainda que ilimitados.

Durante muito tempo, acreditou-se que esses livros impenetráveis correspondiam a línguas pretéritas ou remotas. É verdade que os homens mais antigos, os primeiros bibliotecários, usavam uma linguagem assaz diferente da que falamos agora; é verdade que algumas milhas à direita a língua é dialetal e que noventa andares mais acima é incompreensível. Tudo isso, repito-o, é verdade, mas quatrocentas e dez páginas de inalteráveis M C V não podem corresponder a nenhum idioma, por dialetal ou rudimentar que seja (*Idem*, p. 39).

Não importa a utilidade dada aos livros. Na utopia borgiana, a Biblioteca possui um valor intrínseco. Ela ordena visualmente o caos da existência humana. Desse modo, o autor subverte o tempo regressivo exigido pela finitude. E, na sua concepção quimérica, as possibilidades do saber ganham uma independência ontológica.

A Biblioteca existe *ab aeterno*. Dessa verdade cujo corolário imediato é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente razoável pode duvidar. O homem, o imperfeito bibliotecário, pode ser obra do acaso ou dos demiurgos malévolos; o universo, com seu elegante provimento de prateleiras, de tomos enigmáticos, de infatigáveis escadas para o viajante e de latrinas para o bibliotecário sentado, somente pode ser obra de um deus. Para perceber a distância que há

entre o divino e o humano, basta comparar esses rudes símbolos trêmulos que minha falível mão garatuja na capa de um livro, com as letras orgânicas do interior: pontuais, delicadas, negríssimas, inimitavelmente simétricas (*Idem*).

Borges opera a divisão entre o mundo das coisas – a realização do divino – e o mundo da percepção humana. A relação, no entanto, se dá pelo contrário. O Universo “com seu elegante provimento de prateleiras, de tomos enigmáticos, de infatigáveis escadas para o viajante” é o núcleo da ordem em forma de uma biblioteca infinita. O humano – “obra do acaso ou dos demiurgos malévolos” – corresponde ao caos de um “imperfeito bibliotecário”. Da junção, advém um conhecimento liberado ao aberto e marcado pela “distância que há entre o divino e o humano”.

Portanto, a Biblioteca, enquanto dispositivo utópico, propõe, na qualidade de uma construção visual precisa –

A distribuição das galerias é invariável. Vinte prateleiras, em cinco longas estantes de cada lado, cobrem todos os lados menos dois; [...] Uma das faces livres dá para um estreito vestíbulo, que desemboca em outra galeria, idêntica à primeira e a todas” (Borges, 1999, p. 38)

–, a inversão do vínculo fundante sobre a ideia de infinito. Se a noção de caos nasce da finitude, para Borges, a promessa do saber está, justamente, no interminável. Qualquer ordem para o conhecimento humano tenderia, pois, a uma desordem irremissível. Ou melhor, a reação do homem à falta imanente trazida pela finitude de sua condição – o Infinito – se transforma,

em Borges, na profusão incontrolável – e por que não dizer, desejável – dos saberes.

Quando se proclamou que a Biblioteca abarcava todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade. Todos os homens sentiram-se senhores de um tesouro intacto e secreto. Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloqüente solução não existisse: em algum hexágono. O universo estava justificado, o universo bruscamente usurpou as dimensões ilimitadas da esperança (*Idem*, p. 40).

A utopia em “A Biblioteca de Babel” parte da imagem de uma biblioteca portadora de todos os livros possíveis de serem escritos – “um tesouro intacto e secreto” – para se converter, ao explorar a diversidade do conteúdo nos livros que a compõem, em testemunho do caos. “Já se sabe: para uma linha razoável ou uma correta informação, há léguas de insensatas cacofonias, de confusões verbais e de incoerências” (*Idem*, p. 39). Daí decorre para os livros da biblioteca borgiana um conteúdo com ontologia própria e desconhecida. Nesse caso, a verdadeira esperança não estaria nas “dimensões ilimitadas” do edifício, mas na impossibilidade da Biblioteca de cessar em sentido. Ou seja, na inviabilidade de se tornar finita tanto quanto a duração de uma vida humana.

Qualquer ciência é movida pela utopia de encontrar a resposta para todas as perguntas. Borges, dessa maneira, desloca o valor utópico do conhecimento de suas paredes – símbolos de sua circunscrição – para o que está sobre suas prateleiras: os livros – os objetos de interesse que não cessam de seguir um caminho próprio e, assim, sempre se revelam distintos. Em resumo, a partir de sua biblioteca utópica – a causa

entre os homens de “extravagante felicidade” –, Borges propõe um sistema com dois princípios fundamentais. O primeiro conclui que a finitude humana e sua percepção de uma falta imanente geram um processo de afluência sobre a percepção das coisas. Quanto maior é o sentido de ausência trazido pela ideia de fim, maior é a presença construída pela profundidade dos significados extrínsecos.

O segundo princípio compreende que as coisas possuem um regime ontológico particular. Dessa forma, os objetos não têm sua existência subordinada à razão humana. Suas regras específicas não podem ser alteradas pela vontade do homem. E por “objeto” podemos entender tudo aquilo que é exterior ao sujeito. Em outras palavras, o Infinito, invenção pretensamente humana contra a fugacidade da vida, dispõe de uma ontologia própria. A infinidade das coisas está lá antes do humano e continuará estando lá mesmo após seu fim. Com isso, qualquer construção de sentido sempre será provisória.

É verdade que os homens mais antigos, os primeiros bibliotecários, usavam uma linguagem assaz diferente da que falamos agora; é verdade que algumas milhas à direita a língua é dialetal e que noventa andares mais acima é incompreensível. Tudo isso, repito-o, é verdade, mas quatrocentas e dez páginas de inalteráveis M C V não podem corresponder a nenhum idioma, por dialetal ou rudimentar que seja. Uns insinuaram que cada letra podia influir na subsequente e que o valor de M C V na terceira linha da página 71 não era o que pode ter a mesma série noutra posição de outra página, mas essa vaga tese não prosperou. Outros pensaram em criptografias; universalmente essa conjectura foi aceita, ainda que não no

sentido em que a formularam seus inventores (*Idem*, p. 39).

Nesse contexto, podemos afirmar que a utopia borgiana se estabelece na instabilidade da representação. Os símbolos, unidades visuais do conhecimento, não são passíveis de fixação – “os homens mais antigos, os primeiros bibliotecários, usavam uma linguagem assaz diferente da que falamos agora”. São material volúvel – “é verdade que algumas milhas à direita a língua é dialetal e que noventa andares mais acima é incompreensível” –, pois recuperam coisas com uma ontologia própria – “mas quatrocentas e dez páginas de inalteráveis M C V não podem corresponder a nenhum idioma, por dialetal ou rudimentar que seja”.

Eles se instalam na tentativa de expurgar a finitude – “Uns insinuaram que cada letra podia influir na subsequente e que o valor de M C V na terceira linha da página 71 não era o que poderia ter a mesma série noutra posição de outra página”. E, como fracassam permanentemente – “mas essa vaga tese não prosperou” –, suscitam a diversidade de sentidos – “Outros pensaram em criptografias; universalmente essa conjectura foi aceita, ainda que não no sentido em que a formularam seus inventores” – na qual Borges enxerga um valor infundável e, por isso, intangível.

Semelhante ao sistema utópico imaginado por Borges, Emanuele Coccia (2015, p. 77), em *Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média*, descreve que, na enciclopédia *Speculum divinatorum et quorundam naturalium*, de Henri Bate, autor da Idade Média, “diferente de toda abordagem moderna, a imagem aparece nesse texto não como o acidente de uma consciência humana ou animal, mas como um ente, algumas vezes uma modalidade particular de ser”.

Lembrando que durante a Idade Média a questão da finitude humana estava atrelada à vida eterna preconizada pela religião – por isso, a abundância da simbologia cristã nessa épo-

ca –, Henri Bate entende a imagem como “uma modalidade particular de ser” e instaura uma “*ontologia* das imagens” na qual a “imagem é o ser do sensível, sua existência mesma” (*Idem*). Nesse ponto, a teoria do *Speculum divinatorum et quorundam naturalium* é utopicamente mais radical que a de Borges.

Uma ontologia das imagens pressupõe, então, uma tese fundamental: há imagens, quer dizer, há o sensível no universo. O sensível, a imagem, não é uma propriedade das coisas, mas antes um ser especial, uma esfera do real diferente de outras esferas, alguma coisa que existe em si mesma e que, de uma maneira muito particular, os termos necessitam ser precisamente definidos (Coccia, p. 77-78).

Embora as imagens sejam tidas como representações das coisas, a partir da concepção medieval, Coccia interpreta que o “sensível, a imagem, não é uma propriedade das coisas, mas antes um ser especial, uma esfera do real diferente de outras esferas”. Nesses termos, a cisão ontológica proposta é ainda mais profunda. Não só os objetos possuem regras específicas, mas as imagens que se associam a eles também. Entretanto, cabe ressaltar que essa ligação não é vinculante, não determina a existência de ambos, já que as imagens – símbolos visuais – se constituem como “alguma coisa que existe em si mesma”. Ou seja, de acordo com essa visão, o “M C V” da biblioteca de Borges, enquanto imagem gráfica, existe antes mesmo de qualquer coisa ou sentido vinculado a ele.

Segundo exercício

Seguindo esse caminho intuitivamente, o historiador da arte alemão Aby Warburg reformulou a teoria sobre a história

da arte no início do século XX com o propósito de investigar o “sensível no universo” com base nas imagens produzidas no Renascimento Italiano. Mesmo que não utilizasse a ideia de sensível, seu trabalho entende a história das imagens como o resultado da “psicologia histórica da expressão humana”. Nesse sentido, parece um contrassenso comparar sua visão com a ideia de uma ontologia das imagens.

No entanto, o utópico em Warburg foi compreender que esse regime ontológico só seria possível de ser apreendido por meio do entendimento sobre a psique humana – a instância mediadora da percepção sobre esse fenômeno. Comparando às alegorias visuais de Borges em “A Biblioteca de Babel”, para Warburg, a existência da Biblioteca independe de seus/suas bibliotecários/as, mas, sem a presença deles/as para perscrutar e tentar interpretar seus livros, a sua realidade não poderia ser experimentada – e, portanto, ser fruída na qualidade de sensível. Sendo assim, Warburg coloca o historiador ou historiadora da arte, tal qual o/a protagonista de Borges, na posição de um/a prisioneiro/a cativo/a à força das revelações do sensível nos objetos que o rodeiam.

Categorias inadequadas de uma teoria evolucionista geral impediram até aqui a história da arte de pôr seu material à disposição da “psicologia histórica da expressão humana”, que na verdade ainda não foi escrita. Nossa jovem disciplina se fecha à perspectiva histórica universal através de uma posição fundamental ou demasiado materialista ou demasiado mística. Avançando às apalpadelas, ela procura encontrar sua teoria do desenvolvimento entre os esquematismos da história política e as teorias sobre o gênio (Warburg, 2015, p. 117).

Nesse trecho de *Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia em Ferrara*, Warburg descreve o desejo de percorrer um itinerário teórico distante da direção “demasiado materialista ou demasiado mística” vigentes. Dessa forma, ele pretende abrir a história da arte à “perspectiva histórica universal” de acordo com uma proposição atenta à ontologia das imagens sob o caráter sensível da experiência humana.

Podemos concluir, então, que a teoria warburguiana conjuga os dois princípios do sistema utópico de Borges. Por um lado, ele traz para a história da arte a ideia de que as imagens possuem uma vida própria, ou, mais precisamente, respeitando sua terminologia, uma sobrevivência (*Nachleben*). Por outro, ele afirma que o *pathos* humano – originado, sobretudo, na finitude do homem em contato com as coisas do mundo – é o responsável por criar as formas da expressão imagética (que ele define *Pathosformel*).

Esses dois conceitos seriam o fundamento para a realização de suas intenções “arqueológicas” com relação à história da arte. Sendo assim, o projeto utópico de Warburg consiste numa escavação histórica para recuperar a ontologia das imagens, revelando em sua sobrevivência no tempo as forças patológicas responsáveis por sua origem.

Para apreender em suas raízes pessoais o movimento expressivo individualizado e intensificado pelo *pathos*, seria preciso que se tentasse concebê-lo como o valor que cunha a comoção entusiasmada, tal como esta, em sua origem, se projetava na comunidade dos mistérios religiosos, e apenas nela. A ascensão gradual da alma compelida pela devoção, a viagem imaginária ao céu, é uma forma básica de sua magia devocional (Warburg, 2015, p. 359).

Warburg sutura, pois, o corte entre o mundo das coisas e a percepção humana de “A Biblioteca de Babel”. Se em Borges essa divisão é necessária para dar autonomia aos objetos do conhecimento e, conseqüentemente, ao próprio saber; a utopia warburguiana sobrepõe novamente essas duas camadas, mas num contexto de complementaridade – o Infinito do Universo só é percebido por meio do finito no homem. O sensível, mediado pelo “movimento expressivo individualizado e intensificado pelo pathos”, permite a “ascensão gradual da alma compelida pela devoção” e, em seu regime ontológico fiador da existência das imagens, viabiliza a “viagem imaginária ao céu” como “forma básica de sua magia devocional”.

Conseqüentemente, Warburg considera que a separação “entre o divino e o humano”, intransponível na Biblioteca de Borges, é possível de ser superada pelas imagens. Além disso, ele sugere que o tempo delas não é progressivo nem regressivo, mas uma sucessão não linear de recortes distintos: uma heterocronia.

Nesse cenário, Warburg idealiza a *Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura* [*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*]. Com o intuito de reunir no mesmo lugar as malhas históricas – ou seja, as cadeias de saber organizadas em memórias escritas – do fenômeno das trocas culturais entre o sul e o norte da Europa, Warburg criou uma biblioteca na qual a organização não se dá pela ordem do tempo e seus saberes, mas pelas heterocronias e sua estrutura mnemônica fragmentada.

[Warburg] falou da “lei do bom vizinho”. Na maior parte dos casos, o livro conhecido não contém exatamente o que se procura. Mas o que está próximo dele na estante deve conter a informação essencial, ainda que seu título não o faça pensar. A ideia decisiva era que

os livros, em seu conjunto (cada um com a sua maior ou menor quantidade de informação e cada qual potencializado por seus “vizinhos”), pudessem guiar o estudante, através de seus títulos, à consideração das forças fundamentais do espírito humano e de sua história. Para Warburg, os livros não eram somente instrumentos de pesquisa. Reunidos e reagrupados, exprimiam o pensamento humano em suas permanências e em suas variações (Saxl, 2018, p. 237).

Se os livros “reunidos e reagrupados” desejam exprimir “o pensamento humano em suas permanências e em suas variações” – ou melhor, são a manifestação das memórias sobreviventes –, a “lei do bom vizinho” pode ser entendida como uma regra associativa na qual uma espécie de tempo-corte do saber acumulado seria atravessado pelo tempo-turbilhão dos indícios de uma ontologia “das forças fundamentais do espírito humano e de sua história” – em outras palavras, do conflito entre a finitude humana e os objetos do mundo. Não foi por acaso que Warburg escolheu a palavra grega *Mnemosyne* – a personificação da memória na mitologia grega – para escrever na entrada da sua biblioteca em Hamburgo.

Comparada à *Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura*, no conto de Borges “A Biblioteca de Babel”, a instabilidade da representação simbólica, responsável por sua intensidade utópica, advém do “pensamento humano em suas permanências e em suas variações”. Nesse aspecto, o relato do protagonista de Borges se configura na qualidade de uma narrativa de reminiscências. Essa característica íntima pode ser entendida, então, como uma reviravolta em seu dispositivo utópico. Na superfície, a intenção da Biblioteca é expor o caos e seu caráter mobilizador de uma ordem im-

possível de ser fechada. No subterrâneo, o propósito é revelar que essa abertura só pode ser testemunhada pelo *pathos* humano e, desse modo, reatar as ontologias supostamente divorciadas – o homem, as coisas e as imagens – num outro patamar de relação.

Afirmam os ímpios que o disparate é normal na Biblioteca e que o razoável (e mesmo a humilde e pura coerência) é quase milagrosa exceção. Falam (eu o sei) de “a Biblioteca febril, cujos fortuitos volumes correm o incessante risco de transformar-se em outros e que tudo afirmam, negam e confundem como uma divindade que delira” (Borges, 1999, p. 42).

Tanto em Borges – “o disparate é normal na Biblioteca” – quanto em Warburg, a medida do sentido se traduz, enfim, no “movimento expressivo individualizado e intensificado pelo *pathos*”. Como resume Coccia, “há imagens, quer dizer, há o sensível no universo”. E esse sensível está completamente contaminado pela memória – a causa indutora dos desejos utópicos: “a Biblioteca febril, cujos fortuitos volumes correm o incessante risco de transformar-se em outros e que tudo afirmam, negam e confundem como uma divindade que delira”. Também não foi por acaso que a mesma palavra nomeou o derradeiro trabalho da trajetória intelectual de Warburg: o *Atlas Mnemosyne* [*Bilderatlas Mnemosyne*].

Nessa audaciosa proposta interrompida pela sua morte em 1929, Warburg pretendeu descrever, através da aproximação de imagens com origens diversas, a questão da transmissão e da sobrevivência das imagens na cultura ocidental. Para delinear materialmente as linhas de propagação das memórias no tempo, ele reuniu cerca de 971 fotografias em 63 painéis. No painel 46, por exemplo, Warburg se debru-

çou sobre a *Pathosformel* – fórmula de pathos – da ninfa e agrupou 26 fotografias, desde um baixo-relevo lombardo do século VII ao afresco de Ghirlandaio na igreja Santa Maria Novella, passando por um desenho à mão da carregadora de água de Rafael até a fotografia de uma camponesa toscana, como é possível observar no painel 46 do *Atlas* reproduzido abaixo:

Figura 1: painel 46 do Atlas.



Fonte: https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola = 1046).

Embora a grande maioria das imagens – 21 – pertença à época do Renascimento italiano e outras cinco delas estejam relacionadas a baixos-relevos da Antiguidade romana e da Idade Média, o anacronismo da camponesa contemporânea – fotografada pelo próprio Warburg – é o elemento mais desconcertante do conjunto. De maneira geral, os gestos corporais presentes no painel simbolizam o ato de *levar*, *carregar* e, principalmente, *portar* alguma coisa ou alguém. Essa *fórmula de pathos*, naturalmente identificada nas imagens antigas, é retornada à vida real pelas mãos de Warburg – ou melhor, é encontrada por ele como ativo gestual em meio à sociedade toscana do início do século XX.

Daí a dimensão utópica do *Atlas Mnemosyne*: apreender os indícios visuais provocados pelo *pathos* da finitude humana, respeitando a ontologia das imagens evidenciada pela sua sobrevivência no tempo.

A experiência classificatória e metodológica de Aby Warburg, que visava descobrir as conexões entre as formas e as iconografias que se repetiam desde a Antiguidade, antecipa e reforça a necessidade e o desejo de catalogação próprios a cada artista, historiador, sujeito cultural. O *Atlas* visual warburguiano é um projeto utópico visual em perene construção, sempre além dos limites do espaço e do tempo, uma tarefa imensa e inacabada que levou o historiador alemão até mesmo à internação. E hoje, artistas visuais como Tacita Dean, Danh Vo, Kader Attia, Haris Epaminonda e Gerhard Richter continuam a pesquisa e o método warburguiano manifestando, em suas obras, um interesse contínuo e crescente pelo mundo dos arquivos e dos documentos históricos, tanto por seu valor historiográfico quanto, acima de tudo, por seus valores estéticos ficcionais. É um processo similar ao que narradores como Italo Calvino, Umberto Eco e Roberto Calasso têm empreendido na esfera da literatura ao ponto de poderem

ser considerados como epígonos literários das intuições warburguanas de organização do conhecimento.

Segundo Agamben, os painéis do *Atlas Mnemosyne* são a tentativa warburguiana de organizar um saber – mas de uma maneira distinta daquela que trata os livros como meros instrumentos de pesquisa: “Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloqüente solução não existisse: em algum hexágono” – sobre esse percurso quimérico a partir da aparição de memórias numa teia complexa de tempo. Isso significa dizer que a heterocronia impregna os 63 painéis, materializando visualmente a questão máxima sobre as imagens.

A lição que Warburg extrai de [Giordano] Bruno é que a arte de dominar a memória – em seu caso, a tentativa de compreender por meio do atlas o funcionamento do *Bildgedächtnis* humano – tem que ver com as imagens que exprimem a submissão do homem ao destino. O atlas é o mapa que deve orientar o homem em sua luta contra a esquizofrenia da sua imaginação. O cosmos, que o mítico Atlas sustenta em seus ombros (Davide Stimilli lembrou a importância desse personagem para Warburg), é o *mundus imaginalis* [mundo imaginário]. A definição do atlas como “histórias de fantasmas para adultos” encontra aqui seu sentido último. A história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram. E como é na imaginação que

algo como uma história se tornou possível, é por meio da imaginação que ela deve, cada vez, de novo se decidir (Agamben, 2017, p. 62-63).

O “disparate”, refutado de forma quase cínica pelo protagonista de Borges, ganha em Warburg o status de condição *sine qua non*. Os painéis do *Atlas Mnemosyne* testemunham que a “história da humanidade é sempre história de fantasmas e imagens”. Mais que isso, corporificam visualmente a ruptura esquizóide entre “o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética”.

Nesse circuito patológico do “*modus imaginalis*”, Warburg consome o ciclo de seu dispositivo utópico. A história das imagens corresponde à história do *pathos* produzido pela experiência da finitude humana que, cercada pelo desconhecido dos objetos, nomeou de infinita a presença do externo – “As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram”. Assim, em Warburg, embora não haja fechamento possível para o conhecimento, a angústia da existência é o paradigma de sua consecução. Ou seja, todo saber é a prova de que, sobre a liberdade ontológica das imagens, paira a névoa da psique em forma de memórias – “E como é na imaginação que algo como uma história se tornou possível, é por meio da imaginação que ela deve, cada vez, de novo se decidir”. Mais uma vez a profecia de Warburg que adverte sobre o fato de que a história da humanidade é uma história de fantasmas e de imagens está corroborada pela intuição do escritor argentino:

A escrita metódica distrai-me da presente condição dos homens. A certeza de que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagoriza. Conheço distritos em que os jovens se prostram diante dos livros e beijam com barbárie as páginas, mas não sabem decifrar uma única letra. As epidemias, as discórdias heréticas, as peregrinações que inevitavelmente degeneram em bandoleirismo, dizimaram a população. Acredito ter mencionado os suicídios, cada ano mais freqüentes. Talvez me enganem a velhice e o temor, mas suspeito que a espécie humana – a única – está por extinguir-se e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta (Borges, 1999, p. 41).

Se a Biblioteca borgiana traz a precária “certeza de que tudo está escrito”, a narrativa “metódica” de seu bibliotecário-autor revela, por meio das memórias incautas, o que o exercício de utopia visual em “A Biblioteca de Babel” tenta esconder: a “presente condição dos homens”. Obcecados pela construção de um conhecimento total que “nos anula ou nos fantasmagoriza”, eles promovem, dentro do próprio edifício que julgam ser o símbolo da perfeição, as cenas vergonhosas em que “os jovens se prostram diante dos livros e beijam com barbárie as páginas, mas não sabem decifrar uma única letra”; emergem “as epidemias, as discórdias heréticas, as peregrinações que inevitavelmente degeneram em bandoleirismo”; e sobrevêm “os suicídios, cada ano mais freqüentes”.

Nesse trecho final, Borges parece endossar a lição de Warburg no *Atlas Mnemosyne*. Há o Infinito e o exercício de utopia visual warburguiano sustenta que as imagens são as evidências visuais desse fato. No entanto, para que a Biblioteca seja perce-

bida “iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta”, há a exigência do humano, de suas idiossincrasias e, principalmente, de sua finitude. A utopia de Borges se compõe de um labirinto feito de outros infinitos labirintos, de uma “multiplicação incontida” que produz uma pluralidade de soluções que desafiam o leitor ou leitora: a utopia se transforma em distopia, e a distopia em epistemologia crítica. A própria literatura é mascarada de um substrato utópico: textos deliberadamente enganosos, citações falsas que são apresentadas como verdadeiras, relatos históricos onde a história se revela inventada; a filosofia, a ciência e a teologia despojadas de suas pretensões de verdade. A biblioteca se torna uma metáfora caótica do universo, e também uma metáfora da impossibilidade de encontrar uma fórmula total, um livro total “que seja a cifra e o compêndio perfeito de todas as ações”, como escreve Borges em *Ficções*. O imaginário de Borges é o reino das utopias que se deparam com sua verdade aporética, necessária, mas lucidamente enganosa. O imaginário de Warburg é um complexo exercício de utopia visual em que a verdade flutuante e fantasmática das imagens se perpetua no tempo, permanecendo misteriosamente sempre pontual e variável. O Infinito das imagens e dos livros reside, em ambos os casos, no território das Utopias.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *In: A potência do pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

AGOSTINO, **Le confessioni**. Torino: Einaudi, 1970.

BASILE, Jonathan. “The Library of Babel”. Disponível em: <https://www.libraryofbabel.info/>. Acesso: 12 de julho de 2024.

BORGES, Jorge Luís. **Ficcões**. São Paulo: Ed. Globo, 1999.

CERTEAU, Michelde. **La scrittura della storia**. Milano: Jaca Book, 2006.

COCCIA, Emanuele. Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média. *In*: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

GALASTRI, Luciana. “A Biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges, virou um projeto digital”. **Revista Galileu**. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Tecnologia/Internet/noticia/2015/07/biblioteca-de-babel-de-jorge-luis-borges-virou-um-projeto-digital.html>. Acesso: 12 de julho de 2024.

HARTOG, François. **Chronos**. L'Occidente alle prese con il tempo. Torino: Einaudi, 2022.

POMIAN, Krzysztof. **L'ordine del tempo**. Torino: Einaudi, 1992.

ROVELLI, Carlo. **L'ordine del tempo**. Milano: Adelphi, Milano 2017.

SAXL, Fritz. A história da Biblioteca Warburg - 1866-1944. *In*: WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

SCARANO, Tommaso. Sueño, tesoro enterrado. *In*: BORGES, Jorge Luís. **Libro di sogni**. Milano: Adelphi, 2015.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. **Der Bilderatlas Mnemosyne**, hrsg. von M. Warnke und C. Brink, Berlin 2000. Disponível em: https://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php. Acesso: 12 de julho de 2024.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

ANA CLAUDIA AYMORÉ MARTINS

É professora associada do curso de História e do PPGH da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Graduada em História, Mestre em História Social da Cultura pela Puc-Rio e doutora em Ciência da Literatura pela UFRJ, realizou estágio pós-doutoral no PPGH/Uerj, na linha de pesquisa Política & Cultura. Desenvolve suas pesquisas através das interrelações entre história e literatura e, nas horas vagas, gosta de fazer longas caminhadas, coletar folhas e flores e fotografar a natureza. Vive na companhia interespécies do humano Dante, da canina Angel e das felinas Zoé, Safira, Yumi e Odara.

BIAGIO D'ANGELO

É Professor Adjunto III de Teoria e História da Arte no Instituto de Arte da Universidade de Brasília. Entre seus campos de interesse: imbricações entre literatura e artes visuais; relações entre a antiguidade e sua recepção na contemporaneidade; teorias e métodos da literatura comparada (mitologias, enciclopedismos, utopias). Entre suas publicações mais recentes: *Imagem & Ruína*, em co-autoria, Pontes Editores, 2024. Ganhou o Prêmio Jabuti na categoria literatura infantil.

DANIEL ADELINO COSTA OLIVEIRA DA CRUZ

Professor Adjunto na Universidade Federal de Alagoas, vinculado à Faculdade de Letras em Maceió. Graduado em inglês pela USP, com especialização em tradução inglês-português e mestrado pela mesma universidade. Doutor em Linguística na linha de Linguística Aplicada pela UFAL. Pesquisa nas seguintes áreas: linguística aplicada, análise do discurso de linha francesa, estudos culturais, língua inglesa, ensino de língua inglesa, tradução e interpretação. Membro dos Grupos de Pesquisa ObservU – Observatório da Linguagem em Uso e Literatura e Utopia ambos certificados pela UFAL e registrados no CNPq.

ELTON LUIZ ALIANDRO FURLANETTO

É professor do curso de Letras Português-Inglês (UFMS/Campo Grande), doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (USP) e tradutor do romance *Uma mulher no limiar do Tempo*, de Marge Piercy (Editora Minna, 2023). Trabalhou na organização do livro *Utopias, distopias e outras topografias do pensamento crítico* (Editora UFMS, 2024). Integra os grupos de pesquisa Literatura e Utopia (UFAL), Observatório do Futuro (PUC/SP) e GREAT - Grupo de Estudos da Adaptação e Tradução (USP).

ERMANS QUINTELA CARVALHO

Mestre em Educação Profissional e Tecnológica na área de Ensino pelo Instituto Federal de Alagoas. Artista visual, professor e arte-educador alagoano, servidor público no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas. Atua nas áreas de Artes Visuais, Educação e Língua Brasileira de Sinais. Desenvolve

pesquisas acadêmicas e produções artísticas que contemplam a arte, a educação e a inclusão como transformação.

FÁBIO FERNANDES

É Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, onde é professor no curso de Jornalismo. Tradutor de dezenas de livros, entre os quais *Laranja Mecânica*, *Neuromancer* e *Belas Maldições*. Como jornalista, trabalhou nos jornais O PASQUIM, O Globo, Tribuna da Imprensa e Valor Econômico. Escreveu, entre outros, os romances *BACK IN THE USSR* (finalista do Prêmio Jabuti 2020) e *Love Will Tear Us Apart*. É pesquisador de narrativas utópicas com pós-doutorado pela ECA-USP e líder do grupo de pesquisa interdisciplinar Observatório do Futuro, vinculado à PUC-SP. Em 2024 fez parte, junto com James Patrick Kelly, Ian McDonald e outros, do primeiro grupo de escritores internacionais a ministrar uma oficina literária de ficção científica na China, a Future Fiction Workshop.

FABRÍCIO BATISTA DE SOUSA

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL) da Universidade Federal de Alagoas, onde desenvolve pesquisa focada nas intersecções entre Literatura, Poéticas, Cultura e Memória. O discente investiga as representações de grupos não-hegemônicos em romances gráficos, com ênfase em temas como diversidade sexual, questões de gênero e raça através das queertopias. Busca-se entender como essas representações moldam e refletem realidades sociais, contribuindo para a construção de uma narrativa literária mais inclusiva. Além disso, sua pesquisa visa promover diálogos críticos que desafiem as estruturas hegemônicas, abrindo espaço para vozes silenciadas.

FELIPE BENICIO

É professor do curso de Letras-Inglês (FALE/UFAL), doutor em Estudos Literários (PPGLL/UFAL) e escritor, autor do livro *do Caos &* (Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2018). Trabalhou na edição e tradução de *Distopia: fragmentos de um céu límpido* (Edufal, 2016), de Tom Moylan, e na organização dos livros *Trânsitos utópicos* (Edufal, 2019) e *Utopias, distopias e outras topografias do pensamento crítico* (Editora UFMS, 2024). Integra o grupo de pesquisa Literatura e Utopia e é membro do Coletivo Volante.

ILDNEY CAVALCANTI

É mestra em Inglês (UFSC, 1989), doutora em English Studies (University of Strathclyde, 1999) e pós-doutora (University of Cardiff, 2012). É professora associada e pesquisadora no PPGLL, Fale (Ufal), onde coordena o grupo de pesquisa Literatura e Utopia. É integrante do GT A Mulher na Literatura, da Anpoll. Desde cedo, encantou-se com a literatura, que viria a se tornar seu campo de estudos. Também desde cedo, via-se inconformada com as diversas formas de opressão sofridas pelas mulheres, o que definiu suas escolhas quanto às abordagens de leitura que informam seu horizonte: a crítica feminista da cultura e os estudos críticos da utopia. Seus interesses residem nas convergências entre as obras literárias, a autoria feminina, os estudos literários, os estudos de gênero e queer, as questões de tradução.

JOSÉ MINERVINO NETO

Nasceu em Maceió, mas foi criado à beira do rio Mundaú, em Branquinha, Alagoas, caminho incontornável para se chegar

do litoral alagoano até a Serra da Barriga, último reduto da resistência negra do Quilombo dos Palmares. É graduado em História pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e em Letras-Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL), possui especialização em Educação em Direitos Humanos e Diversidade e mestrado em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação Linguística e Literatura (PP-GLL), no qual atualmente cursa o doutorado, todos esses na mesma UFAL. Profissionalmente, atua como servidor técnico da UNEAL, instituição que também financia sua pesquisa de doutoramento.

LUCIANA ELEONORA DE FREITAS CALADO DEPLAGNE

Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco, com estágio doutoral na Universidade Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand-França), em 2003-2004. Desenvolveu estágio pós-doutoral na Universidade Federal da Paraíba, com bolsa do CNPq, de 2007 a 2009, posteriormente na Universidade Nova de Lisboa, com bolsa Senior da Capes, no período de 2015 a 2016 e recentemente na Universidade de Poitiers, com bolsa CNPq, de 2022 a 2023. É Professora Associada do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com atuação nas linhas de pesquisa “Estudos clássicos e medievais”; e “Estudos Decoloniais e Feminista”. É membro do GT Mulher na Literatura, da ANPOLL, e integrante da diretoria da ABREM (Associação Brasileira de Estudos Medievais na Paraíba). Atuou como editora-chefe da *SIGNUM*, revista da ABREM (2019-2011) e atualmente é uma das editoras da revista *Ártemis*, da UFPB, e integrante do conselho editorial da revista *Brathair*. É tradutora de *A cidade das damas* (Christine de Pizan), *A escravidão dos negros* (Olympe de Gouges) e *O riso da medusa* (Hélène Cixous).

É Coordenadora do Grupo Christine de Pizan (CNPq).

MARCUS VINÍCIUS MATIAS

Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Alagoas e professor no ensino de Inglês e suas literaturas na Faculdade de Letras desta instituição. Pós-doutoramento em estudos literários e utopismos pela Universidade do Porto - Portugal. Orienta pesquisas sobre histórias de detetive, e de anti-detective pós-moderno; Romance Gráfico e Literatura; Hyper-realismo Distópico e a representação da violência na literatura e outras mídias. Integra o grupo de pesquisa Literatura e Utopia e o Grupo de Estudos Quadro a quadro.

PAULO ROGÉRIO STELLA

Graduado em Linguística com especialização em tradução inglês-português pela USP, mestre, doutor e pós-doutor em LAEL pela PUCSP. Professor Associado, vinculado ao curso de Letras (UFAL) em Maceió. É editor executivo para língua estrangeira da Bakhtiniana - Revista de Estudos do Discurso. É líder do grupo de pesquisa ObservU - Observatório da Linguagem em Uso, membro do grupo de pesquisa Literatura e Utopia, (UFAL/CNPq) e membro do grupo Identidade e Memória (PUCSP/CNPq). Pesquisa na linha de linguística aplicada com ênfase em análise dialógica do discurso, formação de professores, ensino e aprendizagem de línguas, estudos da cultura e verbo-visualidade.

PEDRO PEREIRA DE LUCENA NETO

Artista visual, professor e arte-educador alagoano. Atua nas áreas de Artes Visuais, com ênfase em ilustração, e também trabalha como professor de arte em Maceió. Desenvolve projetos editoriais, de muralismo e oficinas e formações para crian-

ças, jovens e adultos.

RICARDO FERREIRA SILVA LIMA

Atua como professor de língua inglesa pela Secretaria de Estado da Educação de Alagoas. É licenciado em Letras-Inglês pela Universidade Estadual de Alagoas (UNEAL) e mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL – UFAL). É membro do grupo de pesquisa Literatura e Utopia.

SUÊNIO STEVENSON TOMAZ DA SILVA

É professor de Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Federal de Campina Grande desde 2013. Tem doutorado em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba. Desde 2023 é membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (PPGLE) da UFCG. Seus interesses de pesquisas abarcam Literatura Comparada, estudos literários de língua inglesa e ecocrítica, com ênfase em ficção climática.

THAYRONE IBSEN

Doutorando em estudos literários, pelo PPGLL/Ufal. Possui licenciatura em Letras-Inglês pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas, e é mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Linguística da Ufal. Professor e tradutor de língua inglesa, é membro dos grupos de pesquisa Literatura e Utopia e Quadro a Quadro, e seus principais interesses acadêmicos são as figurações de violência distópica em histórias em quadrinhos, tendo como foco as histórias do subgênero super-herói. Em 2023, atuou como professor substituto no curso de Letras-Inglês da FALE (UFAL).

TIAGO MACINI

É formado em Jornalismo pela Universidade de São Paulo. É mestre em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. Doutorando em Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Formato: 155mm x 215mm
Tipologia: ITC Slimbach Std
Impresso em 2025.

A série **MOVÊNCIAS DA UTOPIA** faz circular obras que dialogam com os Estudos Críticos da Utopia, enfocando as mais variadas faces dos utopismos e distopismos da cultura e levantando reflexões, teorizações e questionamentos que abordam essa temática tão urgente em nosso momento histórico, sob perspectivas interdisciplinares da leitura. Ela busca se realizar enquanto uma importante interface que reúne visões, métodos e experiências de pesquisadores e pesquisadoras atuantes nesta vertente crítica.

Formado por treze capítulos da autoria de especialistas da área, esta coletânea, quinto volume da série, põe em relevo os diversos diálogos entre os fenômenos utópicos/distópicos e as poéticas da visualidade, e investiga os efeitos produzidos por esses elementos quando relacionados com o corpo, o espaço e o tempo, por meio de análises culturais, sociais e históricas. Dentre as expressões visuais selecionadas nesta edição, estão as pinturas, o cinema, as iluminuras, as narrativas gráficas, as tatuagens, as séries televisivas, as animações e até produções em uma estética mais experimental.

