



**ORGANIZADORES:
JOSENILDO CAMPOS BRUSSIO
FABRÍCIO TAVARES DE MORAES**



L I T E R A T U R A ,
I N S Ó L I T O
F I C C I O N A L E
D I S T O P I A S

LITERATURA, INSÓLITO FICCIONAL E DISTOPIAS

Organização:

Josenildo Campos Brussio

Fabício Tavares de Moraes

CONSELHO EDITORIA

Prof.^a Jeanne Ferreira de Sousa da Silva
Editor responsável

Conselheiros:

Alan Kardec Gomes Pachêco Filho Ana
Lucia Abreu Silva
Ana Lúcia Cunha Duarte Cynthia
Carvalho Martins Eduardo Aurélio
Barros Aguiar Emanuel Cesar Pires
de Assis Emanuel Gomes de Moura
Fabíola Hesketh de Oliveira
Helciane de Fátima Abreu Araújo
Helidacy Maria Muniz Corrêa Jackson Ronie Sá da Silva José
Roberto Pereira de Sousa
José Sampaio de Mattos Jr Luiz
Carlos Araújo dos Santos Marcos
Aurélio Saquet
Maria Medianeira de Souza
Maria Claudene Barros
Rosa Elizabeth Acevedo Marin Wilma
Peres Costa

**Arte da capa**

Carlos Antonio Lima de Jesus

Formatação e Diagramação

Yasmine Nainne e Silva Cardoso

L 7 6 6 Literatura, insólito ficcional e distopias / Josenildo Campos Brussio, Fabrício Tavares de Moraes (Org.). – Maranhão: Editora UEMA, 2024.

189 p.; PDF

Inclui referências

ISBN: 978-85-8227-507-8 (*e-book*)

1. Literatura - estudo e ensino 2. Letras - ensino 3. Literatura fantástica I. Título II. Brussio, Josenildo Campos III. Moraes, Fabrício Tavares de IV. Universidade Estadual do Maranhão (UEMA).

CDD: 808.07

Arlete Ferreira da Silva / Bibliotecária - CRB 14º/1493

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	6
AMBIGUIDADE E HESITAÇÃO: UM ESTUDO SOBRE O FANTÁSTICO EM "O CACHORRO", DE IVAN TURGUÊNIEV Bruno dos Santos Konkewicz	10
INSÓLITO E CRÍTICA SOCIAL EM UM ARTISTA DA FOME Adriana Spineli Lucena Soares Elizete Albina Ferreira	22
AS INEQUILIDADES SOCIAIS E AS SUAS VIOLÊNCIAS RESULTANTES NA SÉRIE TELEVISIVA <i>SQUID GAME</i> (2021) Carlos E. A. Placido	34
INFLUÊNCIAS DO TERROR E DO GÓTICO EM TRÊS CONTOS DE AMPARO DÁVILA: « EL HUÉSPED », « LA SEÑORITA JULIA » E « TINA REYES » Gabriela Seguesse Freitas	43
APORIAS E INSÓLITO FICCIONAL NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES TELLES Jessica Borges Brussio Josenildo Campos Brussio	62
A INTERVENÇÃO DO INSÓLITO NA NARRATIVA DISTÓPICA DE <i>O DOADOR DE MEMÓRIAS</i>, DE LOIS LOWRY Johnathan de Lima Costa Débora Lorena Lins	76
O MUNDO EM PANEM: UM ESTUDO DAS NUANCES DISTÓPICAS NA TRILOGIA <i>JOGOS VORAZES</i> Luanda Dantas Sampaio Linda Maria de Jesus Bertolino	89
O FAZER ESTÉTICO DE ALAN MOORE DENTRO DA DISTOPIA V DE <i>VINGANÇA</i>: a construção dialógica como processo retórico-literário Luiz Eduardo Rodrigues Amaro	103
O PÓS-MODERNO E A DISTOPIA EM <i>JOGOS VORAZES</i> Paula Mildemberger	118
FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO: O AFETO COMO RAZÃO DE SER DA PERSONAGEM Roman Lopes	141
TÚRIN TURAMBAR: Maldição e Destino na Fantasia Moderna Rômulo Acácio Silva Elizete Albina Ferreira	154
AS REPRESENTAÇÕES DO VAMPIRO EM “A BOA SENHORA DUCAYNE” DE MARY ELIZABETH BRADDON Tassiane Andreza Damião dos Santos	168
“CONFUNDI A PASSAGEM PARA SOBREVIVER COM LIBERDADE. SÓ QUE A JUSTIÇA NÃO EMBARCOU”: A DIVISÃO DE CLASSES EM <i>O EXPRESSO DO AMANHÃ</i> (2020), SÉRIE DA NETFLIX William Melo Araújo Renata Cristina da Cunha	178
ORGANIZADORES	189

APRESENTAÇÃO

Josenildo Campos Brussio¹

Fabício Tavares de Moraes²

É notório, para todos os que acompanham os recentes desenvolvimentos teóricos e críticos voltados para o fenômeno da literatura fantástica, não só o constante refino do instrumental analítico, mas também a difusão e prática desse gênero, que historicamente se manifesta sobretudo em contos e novelas (as formas “breves”, diríamos).

Nesse sentido, sabemos que, para além das obras seminais de Todorov e Irène Bessière, outros teóricos, inclusive oriundos de outras tradições e matrizes culturais, surgiram com novas perspectivas e contribuições. Assim, nomes como Filipe Furtado, Ana Luiza Silva Camarani, Remo Ceserani e David Roas se tornaram referências também incontornáveis nos estudos voltados para o fantástico. E mais: no âmbito da criação ficcional, autores e autoras como Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Mónica Ojeda (todas elas latino-americanas) e o próprio Roas (que é também ficcionista) demonstram que a literatura fantástica não somente não se mostra exaurida em suas propostas e formulações, mas, a partir de certos ângulos, se configura como talvez uma das modalidades mais pregnantes neste momento em que a literatura inevitavelmente se confronta ou converge com outras dimensões (virtuais) que não operam segundo as mesmas dinâmicas de nossa experiência empírica.

À vista disso, pois, tanto a prática quanto a análise da literatura fantástica têm recebido (ainda que paulatinamente) seu lugar legítimo na academia, e, possivelmente mais do que antes, oferece-se, pois, aos teóricos a oportunidade de uma possível difusão entre leitores (especializados ou não) dessa modalidade de composição ficcional que, por sua própria natureza, ora justapõe, ora tensiona percepções ou mesmo realidades incomensuráveis, levando a um questionamento de matiz ontológico ou, nos casos mais intensos, a uma perplexidade perante o próprio mundo que se nos apresenta diariamente.

Por conseguinte, houve também, digamos, uma *reabilitação* ou ao menos uma *reavaliação* de outros gêneros que, durante décadas, haviam sido relegados a um limbo

¹ Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEMA. E-mail: josenildo.brussio@ufma.br

² Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Sociais, Conexões Artísticas e Saberes Locais da UFMA/São Bernardo. E-mail: fabricao.tavares@ufma.br

teórico e que, por conseguinte, eram tidos como formas secundárias ou menores no universo acadêmico, não obstante muitas vezes recebessem grande apreço não só pelo grande público, mas também por reputados autores e criadores – pensemos, por exemplo, nos diretores Tarkovski e Kubrick que transfiguraram, cada um a seu modo, narrativas de ficção científica em obras-primas cinematográficas que dialogam com os mistérios e anseios mais profundos da consciência e, aliás, com as próprias origens humanas, como é o caso, respectivamente, de *Solaris* e *2001: uma odisseia no espaço*.

Ora, neste livro, reuniu-se artigos de pesquisadores e professores de todo o Brasil que se debruçam sobre esses gêneros e o fazem sobretudo à luz desses novos aportes teóricos que foram elaborados nas últimas décadas. Assim, já no primeiro capítulo, Bruno dos Santos Konkewicz apresenta uma faceta menos conhecida (embora academicamente já delineada) do escritor russo Ivan Turgueniev, a saber, suas incursões na literatura fantástica, especificamente com o conto “O cachorro”. Recorrendo aos novos aportes teóricos anteriormente mencionados, o pesquisador nos oferece uma leitura, sob nova luz, de um autor já canonizado. Deslocando-se para outra modalidade – o insólito –, no segundo capítulo, Adriana Spinelucena Soares e Elizete Albina Ferreira revisam o célebre conto de Kafka, “O artista da fome”, traçando, na narrativa, as imagens e metáforas associadas à corporeidade, que por sua vez é tida como espaço imagético para a manifestação de forças inapreensíveis pelo ser humano. No terceiro capítulo, por seu turno, Carlos E. A. Placido analisa os elementos simbólicos – e sobretudo a violência “lúdica” que reflete analogicamente a cruel desigualdade social na Coreia do Sul – da série televisiva *Squid Game*; o pesquisador demonstra, por meio de uma leitura cerrada, como as ansiedades sociais do país asiático são transfiguradas em imagens de violências hiperendêmicas.

Em seguida, Gabriela Seguesse Freitas trabalha as influências do gótico e do fantástico em três contos da escritora mexicana Amparo Dávila. Entrelaçando aportes teóricos voltados ao estilo do gótico, ao fantástico e à forma como o terror “corporifica” certas vulnerabilidades (no caso a lume, a situação feminina durante um contexto histórico de menor emancipação) que assolam a consciência individual e social. No quarto capítulo, Jessica Borges Brussio e Josenildo Campos Brussio se dedicam a uma análise do insólito na obra da brasileira Lygia Fagundes Telles, especialmente a partir das angulações narrativas de entidades não humanas (objetos e animais, sobretudo), demonstrando como na literatura brasileira há também exemplos do insólito literário.

No artigo subsequente, Johnathan de Lima Costa e Débora Lorena Lins se debruçam sobre o romance distópico *O doador de memórias*, da autora estadunidense Lois Lowry, mas

focando sobretudo as possíveis facetas do “maravilhoso” – que, como se sabe, distingue-se do fantástico – na obra. No sexto capítulo deste livro, Luanda Dantas Sampaio e Linda Maria de Jesus Bertolino também se volta para a análise de uma série de romances contemporâneos tido por distópicos, nomeadamente, *Jogos Vorazes*; partindo das reflexões de Gregory Clayes (dentre outros), as autoras exploram as interfaces entre política e literatura, que se tornaram cada vez mais fecundas na modernidade literária. Adiante, Luiz Eduardo Rodrigues Amaro trabalha, a partir do enfoque da intertextualidade, a obra *V de Vingança*, de Alan Moore, uma das novelas gráficas mais celebradas pelos críticos e público. Tendo como cenário uma distopia regida por uma figura autoritária, a obra traz em seu bojo uma série de alusões, referências e imagens de outras narrativas e textos, de modo que dialoga também com outros gêneros. No capítulo seguinte, Paula Mildemberger também examina a série de livros *Jogos Vorazes*; partindo das reflexões acerca de distopia lançadas pelo crítico brasileiro Rudinei Kopp, a autora percebe na narrativa uma transfiguração estética de nossa condição pós-moderna, com hipervigilância, consumismo, manipulação midiática e aumento das desigualdades.

No nono capítulo, Roman Lopes, em chave poética, discorre sobre a “natureza” da personagem, reexaminando algumas concepções já estabelecidas; o autor reintegra, em sua meditação, as categorias de “ente-ação” e afeto, que, conforme defende, dinamizam os fragmentos das subjetividades (empíricas ou ficcionais). Adiante, Rômulo Acácio Silva e Elizete Albina Ferreira analisam, com angulações psicanalíticas e filosóficas, a obra *Os Filhos de Húrin*, de J. R. R. Tolkien, que, no entendimento dos autores, diverge da imagética tradicionalmente utilizada pelo autor em outras narrativas. Subsequentemente, Tassiane Andreza Damião dos Santos trabalha com um conto de Mary Elizabeth Braddon, autora inglesa da era vitoriana que só recentemente tem sido divulgada no Brasil; o artigo analisa a temática do gótico e a figura do vampiro numa narrativa que, segundo as convenções da época, buscava precisamente a apresentação de temas transgressores. Por fim, William Melo Araújo e Renata Cristina da Cunha analisam a adaptação para série televisiva da novela gráfica *Snowpiercer* (*Expresso do Amanhã*), por meio do enfoque da crítica literária marxista, demonstrando como o trem homônimo, que vaga incessantemente por um mundo distópico, metaforiza não só a noção de funcionamento ininterrupto da economia capitalista, mas também a segregação e subalternação oriundas de sua ordem.

Como se percebe, os textos aqui reunidos orbitam todos em torno de objetos e obras que consideram legitimamente a relação entre imaginário e literatura, entre imagética e criação, entre figuração e gesto. Assim, os autores e autoras cujos artigos perfazem esta

coletânea mostram-se, embora por meios distintos, conscientes de que os gêneros que até há pouco perambulavam pelas periferias da academia têm a força e premência necessárias para levar-nos, como comunidade, a uma compreensão mais ampla da realidade e mesmo a um questionamento mais profundo do que é essa realidade.

AMBIGUIDADE E HESITAÇÃO: UM ESTUDO SOBRE O FANTÁSTICO EM "O CACHORRO", DE IVAN TURGUÊNIEV

Bruno dos Santos Konkewicz³

Resumo: A presente pesquisa desenvolve um estudo de natureza bibliográfica sobre o conto "O cachorro", publicado em 1866 pelo escritor russo Ivan Turguêniev, a partir dos aportes teóricos de estudos a respeito do fantástico e do insólito na literatura, abarcando as noções de ambiguidade, hesitação e verossimilhança. Para tanto, são utilizadas como fundamentação teórica as contribuições críticas de Tzvetan Todorov, Filipe Furtado, Remo Ceserani, Ana Luiza Silva Camarani e David Roas, de modo a delinear aspectos fundamentais da modalidade fantástica na literatura e considerá-los, posteriormente, em relação ao conto de Turguêniev. Posto que a fórmula que sintetiza o efeito fantástico é o "quase acreditar" (TODOROV, 2017 [1970], p. 36) e que tanto a certeza quanto a incredulidade total o afastam, verifica-se, a partir da análise dos elementos intratextuais que conferem o efeito insólito no conto, a possibilidade de categorizá-lo como fantástico-puro (TODOROV, 2017 [1970]). Ademais, observa-se neste a irrupção do sobrenatural no mundo cotidiano, em uma espécie de transgressão à realidade intrínseca do conto, aspecto que, segundo Roas (2014), se faz indispensável para a categorização de uma obra como fantástica. Tendo em vista a complexidade do fenômeno fantástico na literatura, bem como da sua especificação, confere-se a importância de revisitar uma obra pouco pesquisada à luz de teorizações contemporâneas, visando, assim, contribuir para os estudos referentes a tal gênero literário.

Palavras-chave: Teoria literária. Insólito ficcional. Literatura fantástica. Literatura russa.

Introdução

Desde a segunda metade do século XIX, diversos autores têm se debruçado sobre a problemática do insólito ficcional. Apesar da amplitude e abundância de abordagens por parte de críticos literários, confere-se, ainda, uma certa inconsistência teórica no que tange a tal gênero. Camarani (2014), em sua obra *A literatura fantástica: caminhos teóricos*, associa a oscilação perante a definição e as características do fantástico às semelhanças existentes entre o realismo mágico, a narrativa fantástica e o romance gótico, visto que os três postulam a manifestação do sobrenatural na construção do texto ficcional. Tal flutuação pode ser verificada até mesmo na classificação do fantástico na literatura: teóricos como Todorov (2017 [1970]), Furtado (1980) e Roas (2014) preferem categorizá-lo como gênero, ao passo que Camarani (2014) e Ceserani (1996) se referem a ele como modo ou modalidade literária.

Dada a complexidade da caracterização do fantástico na literatura e a pluralidade de teorizações a esse respeito, o presente artigo articula um estudo de natureza bibliográfica cujo

³ Graduado em Letras – Língua Inglesa (2022) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Mestrando na área de Teoria da Literatura, sob orientação do prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten, na mesma instituição.

intuito é verificar a aplicabilidade do conto "O cachorro" (1866), de autoria do escritor russo Ivan Turguêniev, ao gênero fantástico – mais especificamente, ao subgênero do fantástico-puro, conforme teorizado por Tzvetan Todorov (2017 [1970]). Para fins de análise, o escopo teórico do presente artigo compreende obras de pesquisadores da área da teoria da literatura, com ênfase em estudos sobre o fantástico literário.

No que concerne à organização do presente artigo, pretende-se, inicialmente, apresentar as considerações críticas de teóricos como Todorov (2017 [1970]), Furtado (1980), Ceserani (1996) e Roas (2014) sobre o fenômeno fantástico na literatura, articulando uma discussão entre as conceituações dos autores com o intuito de salientar divergências e convergências teóricas. Posteriormente, será apresentado um breve resumo do conto de Turguêniev para, em seguida, analisá-lo a partir dos aportes teóricos previamente estabelecidos, com ênfase nas noções de ambiguidade, hesitação e verossimilhança. Por fim, serão apresentados os resultados e as considerações finais da pesquisa.

O fantástico literário: convergências teóricas

Em *Introdução à literatura fantástica*, Todorov (2017 [1970]) assevera a condição irrevogável de qualquer narrativa fantástica: a irrupção de um fenômeno sobrenatural no mundo cotidiano e familiar – aspecto também evidenciado por outros estudiosos do gênero (FURTADO, 1980; CESERANI, 1996; ROAS, 2014; CAMARANI, 2014). Frente a essa transgressão, o leitor deve assumir uma posição interpretativa. Ele pode atribuí-la a uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e as leis que regem o mundo permanecem, assim, intactas, penetrando um gênero vizinho ao fantástico: o estranho; por outro lado, o leitor pode assumir que o acontecimento insólito é parte integrante da realidade, que seria, portanto, regida por leis desconhecidas – via que culmina no maravilhoso (TODOROV, 2017 [1970]). A extensão prolongada da ambiguidade na narrativa caracteriza três outros subgêneros: o fantástico-estranho, o fantástico-maravilhoso e o fantástico-puro. O primeiro apresenta, apenas no final do texto literário, uma explicação natural para os acontecimentos insólitos; o segundo, uma explicação sobrenatural (TODOROV, 2017 [1970]). Há, no entanto, a possibilidade de que a ambiguidade permaneça intacta e se estenda para além do final da narrativa – estaríamos, então, no terreno do fantástico-puro (TODOROV, 2017 [1970]).

Para Todorov (2017 [1970]), a fórmula que sintetiza o fantástico é o "quase acreditar" – tanto a incredulidade total quanto a certeza no que concerne à causa do fenômeno insólito, seja ela natural ou sobrenatural, anulam a ambiguidade imprescindível ao gênero. A definição

e a delimitação do fantástico repousam, portanto, na fronteira entre os dois gêneros que lhe são vizinhos.

O teórico búlgaro-francês elenca, ainda, três condições que julga favoráveis à construção do fantástico. Este deve, em primeira instância, obrigar o leitor a considerar o universo fictício das personagens como real, conduzindo-o à hesitação entre a explicação natural e sobrenatural para os acontecimentos narrados. Em segundo lugar, tal hesitação pode ser representada no texto, sendo vivenciada por uma das personagens, com a qual o leitor poderá, por sua vez, se identificar. A terceira condição postulada por Todorov (2017 [1970]) remete à atitude do leitor perante o texto: ele deve recusar uma leitura alegórica ou poética, interpretações que abalam o efeito insólito na obra.

Conforme ressaltado por Camarani (2014), autores como Filipe Furtado (1980), Remo Ceserani (1996) e David Roas (2014), embora tenham críticas às considerações de Todorov, se serviram delas para a elaboração de suas próprias reflexões acerca do fantástico. Em seu livro *O fantástico*, Ceserani (1996) reconhece que o modelo todoroviano pode parecer por demais abstrato e simplista, mas defende sua relevância enquanto instrumento de discussão e análise.

Ceserani (1996) apresenta uma abordagem semelhante à de Todorov (2017 [1970]) no que tange ao maravilhoso: este pressupõe a concepção de um mundo cujo funcionamento físico não é o mesmo que o nosso. Logo, trata-se de um mundo autônomo, independente da realidade tal qual a concebemos.

De maneira análoga, Roas (2014) salienta a diferença fundamental entre o fantástico e o maravilhoso: o primeiro apresenta um confronto entre o crível e o incrível, o real e o sobrenatural, ao passo que o segundo é construído a partir de uma realidade paralela à nossa, na qual tudo é possível. Logo, compreende-se que o maravilhoso inviabiliza a transgressão fundamental à narrativa insólita. Nas palavras de Ceserani (1996, p. 31), "quando o sobrenatural se converte em natural, o fantástico dá lugar ao maravilhoso".

Em conformidade com a distinção entre os gêneros estranho, maravilhoso e fantástico, bem como com a delimitação do último como limítrofe entre os dois primeiros, Furtado (1980), por sua vez, parte da noção de manifestação meta-empírica para traçar uma linha divisória entre os três gêneros. No fantástico, tal manifestação se dá de maneira alheia às leis naturais do mundo, sem que os personagens possam explicá-la e tampouco controlá-la. Abordando os dois gêneros vizinhos ao fantástico, Furtado (1980, p. 35) conclui que apenas este "confere sempre uma duplicidade à ocorrência meta-empírica". Nessa perspectiva, apenas a possibilidade de uma explicação racional compõe um artifício útil para captar a confiança do leitor: a racionalização parcial, que abrange apenas um fator secundário, "suscita no

destinatário do enunciado uma ilusão de confiança na 'imparcialidade' do narrador, tornando-se assim um importante fator de verossimilhança" (FURTADO, 1980, p. 67). Em contrapartida, a racionalização plena dos acontecimentos meta-empíricos anularia a ambiguidade imprescindível à narrativa fantástica.

Ao analisar as contribuições dos autores, verificam-se convergências teóricas no que concerne às estratégias e procedimentos narrativos e retóricos peculiares ao gênero em discussão. Nesse sentido, ressalta-se a predominância da narração em primeira pessoa e a presença explícita de um destinatário, seja ele um remetente de cartas, um ouvinte ou um participante de uma reunião (TODOROV, 2017 [1970]; FURTADO, 1980; CESERANI, 1996; ROAS, 2014). Furtado (1980), recorrendo à tipologia de Gérard Genette, privilegia o narrador homodiegético, que participa da narrativa como personagem secundário, ao passo que Ceserani (1996) e Roas (2014) afirmam ser o narrador-protagonista o veículo mais apropriado em uma obra literária fantástica.

Todorov (2017 [1970]) explicita duas razões para justificar o primor do narrador representado na narrativa fantástica: I) em caso de narração onisciente em terceira pessoa, não haveria quaisquer dúvidas acerca da natureza dos fenômenos narrados; e II) a narração em primeira pessoa favorece a identificação do leitor com o personagem – aspecto também ressaltado por Furtado (1980), Ceserani (1996) e Roas (2014). O narrador-personagem pode acompanhar o leitor pelo labirinto tortuoso do fantástico, compartilhando de sua incredulidade frente aos acontecimentos insólitos, aparentando "estar do seu lado como crítico entendido e severo de qualquer manifestação alucinante que venha a ter lugar, para o fazer sentir que não vai ser grosseiramente enganado" (FURTADO, 1980, p. 56-7).

Em referência aos recursos e às estratégias discursivas do gênero, destacam-se a metáfora, a comparação, a sinédoque e os paralelismos, assim como a presença da adjetivação de forte conotação – estes constituem alguns dos artifícios formais mais utilizados na construção do discurso fantástico (TODOROV, 2017 [1970]; CESERANI, 1996; ROAS, 2014; CAMARANI, 2014). Semelhantes marcas textuais atuam como funções criadoras de linguagem, formas de expressar e retratar o indescritível – ou melhor, aquilo que escapa à descrição –, acabando por reforçar a concepção do fenômeno sobrenatural como impossível.

O fantástico abarca a ambiguidade no nível tanto semântico quanto linguístico, ele "revela as relações problemáticas que se estabelecem entre a linguagem e a realidade, pois tenta representar o impossível" (ROAS, 2014, p. 175). Conforme aponta Ceserani (1996, p. 70), "o modo fantástico utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem, a

sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade".

De acordo com os teóricos supracitados, a derrota da personagem perante o fenômeno sobrenatural está entre os desfechos mais frequentes nas narrativas fantásticas, cujos efeitos trágicos comuns são a loucura e a morte (FURTADO, 1980; CESERANI, 1996; ROAS, 2014). Em contraste, o maravilhoso comumente apresenta, segundo Roas (2014), um final feliz, em que o bem acaba por triunfar sobre o mal.

De maneira consoante a tais reflexões, Furtado (1980) postula a predominância do sobrenatural de conotação negativa no fantástico e outro de acepção positiva no maravilhoso. Por sua própria natureza, o sobrenatural negativo, característico do fantástico do século XIX, frequentemente desencadeia medo ou horror no leitor, sentimento também experienciado, por vezes, pelo protagonista (FURTADO, 1980). Assim, a ambientação conveniente ao fantástico é àquela que remete a lugares ermos, obscuros, rurais – em suma, afastados do ambiente urbano –, em que a ação é preferencialmente delimitada por locais fechados ou ambientes interiores (FURTADO, 1980).

Roas (2014, p. 155), em *A ameaça do fantástico*, reflete amplamente, como pode-se inferir pelo título concedido à obra, sobre o efeito ameaçador do fantástico, associando-o à sensação de perigo, de "[perder] o pé diante de um mundo que nos era familiar". Esse medo, caracterizado pelo autor como metafísico ou intelectual, está associado à subversão do real, pressuposta pelo próprio gênero. O medo metafísico se dá em face da possibilidade da existência de algo desconhecido, que está para além do que pode ser explicado por meio da realidade, tanto intratextual quanto extratextual. Assim, quanto mais realista for o espaço da narrativa, maior será "o efeito psicológico provocado pela irrupção do fenômeno insólito nesse âmbito tão cotidiano" (ROAS, 2014, p. 165).

Verifica-se, a partir das diversas abordagens e reflexões teóricas sobre o fantástico na literatura, a presença de importantes divergências críticas no que compete às suas características inerentes. Não obstante, a predominância de determinadas asserções no que se refere a elementos característicos desse gênero literário permite-nos delimitar aspectos imprescindíveis à narrativa fantástica, como a irrupção do fenômeno insólito no mundo cotidiano, a manutenção da ambiguidade e o recurso a determinadas figuras de linguagem. Com base em tais aproximações teóricas, as seções subsequentes visam introduzir uma breve apresentação e uma posterior análise do conto "O cachorro", de Turguêniev, na qual serão destacados elementos que possibilitam sua categorização enquanto fantástico.

"E se admitíssemos a possibilidade do sobrenatural?": Uma breve apresentação de "O cachorro", de Ivan Turguêniev

Guy de Maupassant (1883), em uma crônica escrita para o jornal *Le Gaulois*, escreve uma espécie de ode em prosa à literatura fantástica, considerando-a um gênero que, em decorrência dos avanços científicos do final do século XIX, não tinha, então, mais razão de ser. Após citar E. T. A. Hoffmann e Edgar Allan Poe, Maupassant (1883) dedica uma dúzia de linhas às obras do escritor russo Ivan Turguêniev, que acabara de falecer:

[...] Ivan Turguêniev era, a seu modo, um contista fantástico de primeira ordem. Encontramos em seus livros, aqui e ali, alguns desses relatos misteriosos e impactantes que fazem calafrios percorrerem a espinha. No entanto, em sua obra, o sobrenatural se torna sempre tão vago, tão dissimulado, que mal podemos afirmar que ele tenha quisto nela inclui-lo. Ele relata sobretudo aquilo que vivenciou e como o vivenciou, deixando-nos vislumbrar a perturbação de sua alma, sua angústia perante aquilo que ela não compreendia, e a dilacerante sensação do medo inexplicável, que passa como um sopro desconhecido, oriundo de um outro mundo⁴ (MAUPASSANT, 1883, tradução nossa).

Em contraste à afirmação de Maupassant, Ítalo Calvino (2004 [1983], p. 275), em sua célebre antologia de contos fantásticos do século XIX, escreve uma breve apresentação de Turguêniev: "não pode ser chamado de escritor fantástico; suas narrativas no gênero podem ser contadas nos dedos da mão".

Conforme Nancy Triall (1992), as narrativas fantásticas de Turguêniev foram amiúde negligenciadas por críticos literários do século XIX, sendo apenas abordadas em maior amplitude durante o século subsequente. Kagan-Kans (1969) associa tal fator à dificuldade, por parte de teóricos da área da literatura, de conciliar o realismo de Turguêniev e as suas poucas narrativas fantásticas.

De fato, Turguêniev é frequentemente reconhecido como um dos escritores realistas mais proeminentes na Rússia da segunda metade do século XIX. Destacam-se, dentre as obras publicadas pelo autor, o romance *Pais e filhos*, considerado como sua obra-prima, e a antologia de contos *Memórias de um caçador*.

"O cachorro", uma das dezenas de narrativas breves escritas por Turguêniev, foi publicado em 1866 na revista russa *Epokha*, então sob a editoria de Fiódor Dostoiévski.

⁴ No original em francês: "Ivan Tourgueneff, était à ses heures, un conteur fantastique de premier ordre. On trouve, de place en place, en ses livres, quelques-uns de ces récits mystérieux et saisissants qui font passer des frissons dans les veines. Dans son œuvre pourtant, le surnaturel demeure toujours si vague, si enveloppé qu'on ose à peine dire qu'il ait voulu l'y mettre. Il raconte plutôt ce qu'il a éprouvé, comme il l'a éprouvé, en laissant deviner le trouble de son âme, son angoisse devant ce qu'elle ne comprenait pas, et cette poignante sensation de la peur inexplicable qui passe, comme un souffle inconnu parti d'un autre monde".

Narrado em primeira pessoa por um personagem secundário, o conto apresenta ao leitor um relato de Porfíri Kapinotich, "pequeno proprietário de terras [da cidade] de Kaluga, recém-chegado a Petersburgo" (TURGUÊNIEV, 2018, p. 6).

Em uma roda de conversa que se dá na casa de Finoplentof, Anton Stepanitch, homem de aspecto respeitável e que ocupara a posição de conselheiro de Estado, questiona os seus interlocutores acerca da "possibilidade do sobrenatural, a possibilidade de sua interferência na vida real", indagando o "papel [que] desempenharia, depois disso, o bom senso" (TURGUÊNIEV, 2018, p. 6). Porfíri Kapitonich declara, então, já ter com ele se passado algo sobrenatural, e procede, a pedido dos presentes, a narrar os acontecimentos insólitos que o assolaram seis anos antes.

Eis que um cachorro passara, então, a visitá-lo todas as noites em seu quarto, em sua pequena propriedade no município de Kozelsky, após o protagonista apagar as velas. Ao acendê-las, o espectro canino desaparece, deixando em seu rastro apenas a lembrança dos sons característicos de seus movimentos.

No decorrer das seis semanas seguintes, o cachorro o visita diariamente, à noite. Seguindo o conselho de Vassíli Vassílich, seu vizinho – descrito pelo protagonista como um "homem com um intelecto fenomenal" (TURGUÊNIEV, 2018, p. 13) –, Porfíri Kapitonich tenta livrar-se do visitante noturno indesejado deixando sua pequena propriedade e instalando-se em uma estalagem de um antigo conhecido, Fedul Iványtch. Contudo, o cachorro lhe aparece novamente.

Iványtch, acreditando que o amigo carrega consigo uma assombração, lhe remete a Serguei Prokhoritch, homem religioso que o aconselha a comprar um cachorro filhote no mercado, garantindo-lhe que apenas assim o espectro desapareceria. Porfíri Kapitonich segue as instruções de Prokhoritch e adquire um filhote de *setter*, batizando-o de "Tesourinho". Naquela noite, conforme previsto por Prokhoritch, o espectro não aparece.

Após alguns meses, Tesourinho se torna fiel companheiro do protagonista, acompanhando todos os seus passos; por fim, salva a vida do dono, quando este é atacado por um "cachorro louco" em sua aldeia, posse de "um conde, que trouxera de além-mar cachorros terríveis" (TURGUÊNIEV, 2018, p. 20). Na noite seguinte ao dia do ataque, Tesourinho defende a vida de Kapitonich quando este é novamente atacado pelo cão da véspera, o que acaba por lhe custar sua própria vida.

Assim termina o relato sobrenatural do protagonista. Finoplentof, o dono da casa, arrisca uma observação, mas interrompe sua fala ao notar que "as bochechas de Kapitonich

estavam inflamadas, coradas, e seus olhos paralisados; o homem estava a ponto de explodir em riso..." (TURGUÊNIEV, 2018, p. 24). O conto encerra da mesma maneira que iniciara:

– Mas e se admitíssemos a possibilidade do sobrenatural, a possibilidade de sua interferência no cotidiano, que é, por assim dizer, a vida – retomou Anton Stepanitch –, que papel deveria desempenhar, depois disso, o bom senso? [...] Nenhum de nós encontrou algo para responder – estávamos ainda perplexos (TURGUÊNIEV, 2018, p. 24).

Ambiguidade e hesitação: o fantástico-puro em "O cachorro", de Turguêniev

"[...] é verdade quando o senhor diz que viveu algo sobrenatural, quero dizer, algo que não está de acordo com as leis da natureza?", questiona prontamente Anton Stepanitch, em uma evidente demonstração de incredulidade, quando Porfiri Kapitonich, protagonista de "O cachorro", afirma ter vivenciado algo sobrenatural (TURGUÊNIEV, 2018, p. 10). Kapitonich passa, então, a narrar a incrível história de como fora perseguido pelo espectro invisível de um cão, em um mundo aparentemente regido por leis desconhecidas.

Em primeira instância, a própria natureza do fantástico, como previamente ressaltado, compreende a imposição, a irrupção de um elemento sobrenatural no mundo cotidiano, em uma espécie de transgressão da concepção do real (TODOROV, 2017 [1970]; ROAS, 2014). O fantástico não propõe, como o maravilhoso, um novo mundo, cujas regras nos seriam desconhecidas; pelo contrário, ele apresenta um confronto, uma ruptura na realidade tal qual a conhecemos. Nessa perspectiva, verifica-se, no conto de Turguêniev, uma referência explícita ao embate entre o real e o sobrenatural – convenientemente ilustrada pela proposição de Anton Stepanitch.

No tocante aos espaços da ação na narrativa, cumpre salientar o predomínio de ambientes fechados, claustrofóbicos, delimitados por cômodos interiores – como a sala na qual se dá a conversa inicial entre os personagens, o quarto do protagonista e a cabana de Serguei Prokhoritch –, tidos como locais favoráveis à narrativa fantástica (FURTADO, 1980). Ademais, confere-se uma espécie de dicotomia entre o ambiente urbano – a cidade de São Petersburgo – e o rural – as aldeias, as pequenas cidades afastadas das metrópoles – como divisor entre dois modelos culturais diversos: um fundamentado no conhecimento científico e, portanto, de caráter mais cético, e outro cujas raízes são as crenças antigas e tradicionais.

Ceserani (1996) afirma que o fantástico do século XIX se situa amiúde no confronto entre essas duas culturas, frequentemente encenado na interação entre personagens de diferentes naturezas. Nessa perspectiva, cabe ressaltar a incredulidade dos interlocutores de

Kapitonitch, que chegam, inclusive, a rir no momento em que este narra a visita à cabana de Prokhoritch, quando este lhe pede que se curve perante os ícones em sua sala. O protagonista se apercebe, então, de que seus interlocutores riem da cena, afirmando que "também ria, até então" (TURGUÊNIEV, 2018, p. 17). A descrição minuciosa da atmosfera sombria da cabana de Prokhoritch parece, ainda, acentuar tal dicotomia:

[...] entramos em sua cabana – era precisamente uma cabana: pobre, vazia, miserável; o essencial para se manter. Na parede, um ícone antigo feito à mão, preto como carvão: apenas os branquinhos dos olhos luziam. Pegou na mesinha uns óculos redondos de aro de ferro, pôs sobre o nariz, leu o bilhete através dos óculos, olhou-me novamente. [...] E imaginem vocês: ele sentou-se, tirou um lenço xadrez do bolso, ajeitou-o sobre os joelhos – o lenço estava todo emburacado –, olhou para mim com muita dignidade, como se fosse algum senador ou ministro, e não me convidou para sentar. E o que é mais surpreendente: senti, de repente, que estava tão aterrorizado, mas tão aterrorizado... que era como se meu coração fosse sair pela boca. [...] 'Curve-se diante do ícone dos santos, dos justos, veneráveis santos' [...]. Eu me prostrei no chão e dali não me levantei, tal era meu medo daquele homem e tamanha minha submissão a ele [...]" (TURGUÊNIEV, 2018, p. 16-17).

Tais pormenores não apenas conferem realismo à cena recordada por Kapitonitch, mas também contribuem para o clima de medo que permeia a narrativa – sentimento que é, aliás, experienciado pelo próprio protagonista. Confere-se, assim, o teor acentuadamente negativo do sobrenatural religioso – já ressaltado por Furtado (1980) como favorável à construção narrativa do fantástico, posto que suscita horror – presente na narrativa de Turguêniev. Apesar da reação jocosa dos interlocutores – depreende-se que jogam tolas as crendices de Prokhovitch e a submissão de Kapitonitch ao homem religioso –, a iconografia religiosa parece também favorecer o medo do desconhecido.

Recorrendo às reflexões de Todorov (2017 [1970]), Ceserani (1996) e Roas (2014) sobre os recursos retóricos e discursivos peculiares à narrativa fantástica, pode-se verificar um forte interesse pela capacidade criadora da linguagem no conto: em uma tentativa de designar algo que escapa à caracterização objetiva, o protagonista emprega expressões tais como "aquela coisa" e "criatura", enquanto Vassíli Vassílich, seu vizinho, faz uso do pronome indefinido "isso", ambos em referência ao espectro que o visita à noite (TURGUÊNIEV, 2018, p. 14 e 12, respectivamente).

A "coisa" não pode ser descrita, furta-se à linguagem – não há um termo que possa encerrá-la de maneira adequada, posto que se trata de algo para além do visível, do apreensível: trata-se de um "enigma", uma "assombração", uma "abominação" (TURGUÊNIEV, 2018, p. 11, 13 e 16, respectivamente). Kapitonitch também descreve uma "enorme fera ruiva [...], [com] a boca escancarada, os olhos sangrentos, o pelo eriçado", caracterizando o animal que o atacara na aldeia (TURGUÊNIEV, 2018, p. 18). Logo, confere-

se a presença de uma adjetivação de forte conotação, artifício que, conforme apontado por Roas (2014), também convém à narrativa fantástica.

De início, Kapitonitch se refere à "fera ruiva" como um "monstro"; por fim, o protagonista afirma que se tratava apenas de "um cachorro louco" (TURGUÊNIEV, 2018, p. 19-20). Assim, confere-se uma explicação racional para algo que, em primeira instância, aparentava ser extraordinário – afinal, não há nada de sobrenatural em um cachorro louco.

Cabe, nesse sentido, recordar a afirmação de Furtado (1980) no que compete à racionalização parcial. Conforme anteriormente assinalado, o crítico português postula que a racionalização do sobrenatural anula a ambiguidade do fantástico apenas quando é empregada de forma plena. Quando apresentada de maneira parcial, a racionalização de um fenômeno meta-empírico pode, inclusive, conferir credibilidade aos demais fenômenos.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o espectro que assombrara Kapitonitch, bem como o seu inexplicável desaparecimento após a aquisição de Tesourinho, não é plenamente racionalizado, posto que não há explicação racional para tal fenômeno. Portanto, a racionalização do sobrenatural na narrativa de Turguêniev se dá apenas de forma parcial, procedimento que convém à construção fantástica (FURTADO, 1980).

Para fins de classificação, cabe retomar a caracterização de Todorov (2017 [1970]) no que compete ao fantástico-puro. O teórico assevera que há narrativas insólitas que "mantêm a ambiguidade até o fim, o que quer dizer também: além. Fechado o livro, a ambiguidade permanecerá" (TODOROV, 2017 [1970], p. 50). Tal perspectiva é também sustentada por Furtado (1980) quando este se refere à própria racionalização plena, suscetível de anular a ambiguidade fundamental à narrativa fantástica:

De fato, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles (FURTADO, 1980, p. 36).

Logo, um dos aspectos de maior interesse à análise e classificação do conto de Turguêniev compreende o seu desfecho, que preserva a ambiguidade para além do texto. A hesitação que encerra a narrativa pode ser delimitada a partir de duas possíveis resoluções: ou I) os acontecimentos sobrenaturais realmente ocorreram e resultaram na loucura, na perda do "bom senso" do protagonista; ou II) o seu relato não passava de uma farsa.

Há indícios que sustentam ambas as possibilidades no próprio texto: o riso do protagonista, ao encerrar sua história, poderia indicar que contara a história para escarnecer de seus interlocutores; em contrapartida, essa mesma reação poderia, também, ser um indício de

que Kapitonitch perdera a sanidade, e tal fator justificaria a repetição do questionamento de Anton Stepanitch, que dá início à narração, e a "perplexidade" final de seus interlocutores, apontada pelo narrador-personagem (TURGUÊNIEV, 2018).

Considerações finais

A partir da apreciação crítica do conto de Turguêniev sob a perspectiva de estudos sobre o fantástico, conclui-se que resolução do conflito meta-empírico central em "O cachorro" se mantém em suspenso: não há indicadores intratextuais que possam encerrá-la ou anular uma ou outra possibilidade de interpretação. Frente à ausência de uma resolução final, caberá ao leitor averiguar se há, de fato, a possibilidade de interferência do sobrenatural na vida cotidiana e, em caso afirmativo, o papel que "deveria desempenhar, depois disso, o bom senso" (TURGUÊNIEV, 2018, p. 24).

Assim, tendo em vista a ausência de resolução plena do conflito meta-empírico na narrativa de Ivan Turguêniev, conclui-se que esta pode ser categorizada enquanto pertencente ao subgênero do fantástico-puro (TODOROV, 2017 [1970]; FURTADO, 1980). Ademais, contribuem para a conclusão de que tal obra pertence ao gênero fantástico os procedimentos linguísticos e semânticos supracitados, dos quais destacam-se a presença explícita do fenômeno sobrenatural no mundo real, a predominância de espaços delimitados na narrativa e a dicotomia entre o ambiente rural e o urbano, bem como a utilização de uma adjetivação fortemente conotada, a hesitação característica do gênero – experienciada, aliás, pelo protagonista – e a ausência da racionalização plena do conflito meta-empírico (TODOROV, 2017 [1970]; FURTADO, 1980; CESERANI, 1996; ROAS, 2014; CAMARANI, 2014).

As inconsistências e divergências teóricas no que compete às características específicas ao insólito literário constituem uma das mais importantes limitações do presente estudo, posto que dificultam a análise e categorização de uma obra enquanto fantástica. Não obstante, a partir da investigação e identificação de convergências em estudos críticos sobre o insólito ficcional, fez-se possível averiguar a presença de elementos característicos de narrativas fantásticas no conto de Ivan Turguêniev.

Referências

CALVINO, Ítalo (org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

KAGAN-KANS, Eva. Fate and fantasy: a study of Turgenev's fantastic stories. *Slavic Review*, [S.I.], v. 28, n. 4, p. 543-560, 1969. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2493960>. Acesso em: 24 mar. 2023.

MAUPASSANT, Guy de. Le fantastique. *Le Gaulois*, Paris, v. 3, n. 427, 1883. Disponível em: <http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>. Acesso em: 24 mar. 2023.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TRIAL, Nancy. From demons to dreams: Turgenev's fantastic tales. In: ANDREW, Joe (ed.). *Poetics of the text: essays to celebrate twenty years of the Neo-formalist Circle* (Studies in Slavic Literature & Poetics). Amsterdam: Editions Rodopi BV, 1992.

TURGUÊNIEV, Ivan. O cachorro. Tradução de Paula Costa Vaz de Almeida. In: HOFFMAN, E. T. A. et al. *Contos de assombro*. São Paulo: Carambaia, 2018.

INSÓLITO E CRÍTICA SOCIAL EM UM ARTISTA DA FOME

Adriana Spineli Lucena Soares (PUC-PPGLET)¹Elizete Albina Ferreira (PUC-PPGLET)²

RESUMO: O presente estudo pretende mostrar como o conto “Um artista da fome”, de Franz Kafka, pode ser lido pelo viés da crítica social ao ilustrar a dor de um artista para quem a arte é uma extensão de si mesmo. O conto evidencia o absurdo de se diminuir a humanidade de uma pessoa; o protagonista é um jejuador de profissão angustiado pela inutilidade do seu trabalho. O insólito da situação da personagem kafkiana se configura mais aterrador quando o leitor da contemporaneidade se dá conta de que a realidade atual traz mais traços do absurdo do que o próprio enredo, e que assistir passivamente o sofrimento dos menos favorecidos socialmente liga-se a uma atitude perversa de curiosidade e alívio. A trama revela uma crítica à sociedade moderna através das linhas centrais da narrativa kafkiana, a exemplo da escrita labiríntica (CARONE, 2017, p. 14). Apresenta, também, inquietações como a busca pela fama e a validação do público, a exploração do corpo humano como um objeto de comunicação entre o biológico, o individual e o sociocultural, a fim de instigar a curiosidade alheia. “Um artista da fome”, é considerado uma obra de relevância literária e filosófica, cuja temática continua a inspirar e suscitar reflexões sobre a condição humana e sua relação com a sociedade e a arte, tornando-se uma narrativa atemporal e instigante.

Palavras-chave: Um artista da fome. Kafka. Insólito. Crítica social.

Considerações iniciais

Existem indícios de que há uma evidente convergência entre dois movimentos que a leitura do conto “Um artista da fome”, permite: o do jejuador diante dos outros e o do espectador diante da dor do outro. Esse conto, escrito pelo autor checo Franz Kafka e publicado pela primeira vez em 1922, e posteriormente, em 1924, escolhido como título de seu último livro de contos, apresenta uma narrativa conduzida por um narrador em terceira pessoa, que acompanha a performance de um artista de jejum, tal artista realiza sua arte dentro de uma jaula.

No conto, o protagonista é um jejuador de profissão, que passa a exhibir-se em circo, prolongando seu período de jejum. Esse artista, sente orgulho em ser capaz de não comer por

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Escola de Formação de Professores e Humanidades, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia – GO. E-mail: adriana.spineli22@gmail.com

² Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás, professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Vice Coordenadora do PPGLETRAS - Programa Mestrado em Letras PUC/Goiás. Editora-chefe da Guará – Revista do PPGLET/PUC-GO. E-mail: elizetealbinaferreira@gmail.com

longos períodos, mas sua arte não é valorizada pela plateia, que perde o interesse no espetáculo. Enquanto isso, o artista da fome fica em exposição, como se fosse um bicho, se recusa a parar o jejum, apesar da desaprovação de seu empresário. É um exemplo de profissional que coloca a sua arte acima de tudo, da própria saúde e sobrevivência, porém, não é compreendido ou valorizado pela sociedade.

Carlos Reis Silva e Luciana Morais (2018), postulam que o leitor diante do absurdo da realidade não se sente impactado, em razão de os mundos do insólito serem formados por um distanciamento de maior ou menor alcance, em relação ao mundo cotidiano e à realidade de referência. Kafka, nesse conto, vivifica a alegoria da alienação, da exploração e da busca por reconhecimento em uma sociedade capitalista. A arte, representada pelo artista, é explorada e comercializada, enquanto o ser humano em si, é reduzido a um objeto de curiosidade e entretenimento. A narrativa se desenrola em um ambiente sufocante e claustrofóbico, espaço onde a tensão entre o protagonista e o seu público cresce gradativamente, culminando em um final trágico e desolador.

Além do construto literário instigante, “Um artista da fome” é um conto que desperta reflexões sobre questões sociais, políticas e humanas relevantes não apenas na época em que foi produzido, mas, também, na contemporaneidade. A obra é um dos exemplos mais marcantes da escrita de Kafka, que explorou temas como alienação, opressão e angústia como marcas da literatura do século XX.

Conto “Um artista da fome”

A narrativa começa no passado distante, numa época em que os artistas de jejum eram objetos de proteção e fascínio. O narrador, em terceira pessoa, descreve esse tempo de deslumbramento e explica que a perplexidade e a curiosidade do público, principalmente das crianças, mantinham o interesse pelo artista da fome. Entretanto, percebe-se que o desenrolar da teia narrativa começa em um momento decrescente, sugerindo que a glória dos artistas da fome ficara no passado (SAMPAIO NETO, 2017).

Conforme Bruno Andrade Sampaio Neto (2017), ao descrever a performance do artista da fome, o narrador ressalta a sua condição e expõe como o público assiste a seu martírio com indiferença. O teatro que se faz quando o artista atinge o limite dos seus quarenta dias de jejum é uma forma de impressionar os espectadores, e, também, de explorá-lo. Nesse momento o empresário, que deveria ser o protetor do artista, mostra-se cínico e infantiliza a figura do artista. A narrativa de Kafka, portanto, não se limita a descrever o martírio de um

homem solitário, mas coloca em questão a exploração e a degradação humana em nome do entretenimento público.

O conto aborda as dores de um indivíduo para quem a arte é quase uma parte do corpo, uma extensão de si mesmo. Assim como uma religião, a arte pode ser vista aqui como uma fabulação para algo maior. Ao longo da narrativa, uma pergunta é repetidamente justaposta à felicidade dos novos tempos em comparação com o passado: “Se ele aguentava continuar jejuando, por que a multidão não suportava isso?” (KAFKA, 1998, p. 121). Para o artista da fome, a técnica é insuportável e sua maior violência é a inversão, a sugestão absurda de que seu mau humor vem do jejum e não de seu término: “O que era consequência do encerramento prematuro do jejum se desenvolveu aqui como sua causa! Era impossível lutar contra essa incompreensão, contra esse mundo de insensatez” (KAFKA, 1998, p. 123).

Contudo, com o passar dos anos, a arte do jejum deixou de ser apreciada pelas pessoas, e o jejuador começou a perder seu público. Diante dessa situação, percebendo que não conseguiria mais trabalhar com o antigo sistema, decide demitir o empresário e assinar um contrato como atração permanente em um circo. Lá, teria a oportunidade de continuar compartilhando seu maior talento, longe do empresário que o forçava a comer a cada quarenta dias e o impedia de ser o maior jejuador do mundo (SAMPAIO NETO, 2017).

Benito Eduardo Araújo Maeso (2013), esclarece que no circo, a direção decide colocar a jaula do protagonista na seção onde ficam as jaulas dos animais, o que o deixa, inicialmente, um pouco decepcionado. Entretanto, logo percebe que aquela é uma área bastante frequentada pelo público devido à presença dos bichos. Porém, poucas pessoas param diante de sua jaula, e o jejuador vai sendo esquecido naquele canto do circo. À medida que se aproxima do final do relato, o narrador expõe (SAMPAIO NETO, 2017):

Certa vez um inspetor notou a jaula e perguntou aos serventes por que se deixava aí parada, sem uso, essa jaula perfeitamente aproveitável, com palha podre dentro; ninguém sabia, até que um deles, com a ajuda da tabuleta, lembrou-se do artista da fome. A palha foi levantada com pedaços de pau e, dentro dela, encontrou-se o artista (SAMPAIO NETO, 2017, p. 97 *apud* KAFKA, 1989).

Essa imagem da desumanização, configurada na visão do corpo esquelético do jejuador, o qual se confunde com as palhas que cobriam o chão de sua jaula, retratam a tônica explorada pela literatura em relação à própria condição do homem diante de um sistema capitalista desumanizador. Abandonado, aquele homem se tornou uma coisa entre tantas outras, a ponto de o inspetor e os funcionários do circo acharem que a jaula estava vazia (RAPHAELLI, 2022). O desfecho à personagem é frio e perturbador: “e o artista da fome foi enterrado junto com a palha” (KAFKA, 1989, p. 121).

De fato, o protagonista jejuou até a morte. Quando está agonizando, admite que o ato de jejuar, para ele, não era apenas natural, mas também necessário, pois nunca conseguiu encontrar um alimento que o satisfizesse. Para o artista da fome, sua arte é uma forma de existência, e a perfeição, nesse caso, constitui-se na própria morte.

Segundo análise de Maeso (2013), nessa narrativa, o contraste entre a decadência do artista e a jovem pantera que ocupa sua jaula é altamente didático, já que o terror e o assombro que antes eram associados ao artista se transferem agora do interior para o exterior da jaula.

Mas na jaula puseram uma jovem pantera. Era um alívio sensível até para o sentido mais embotado ver aquela fera dando voltas na jaula tanto tempo vazia. Nada lhe faltava. O alimento de que gostava, os vigilantes traziam sem pensar muito; nem da liberdade ela parecia sentir falta: aquele corpo nobre, provido até estourar de tudo o que era necessário, dava a impressão de carregar consigo a própria liberdade; ela parecia estar escondida em algum lugar das suas mandíbulas. E a alegria de viver brotava de sua garganta com tamanha intensidade que para os espectadores não era fácil suportá-la. Mas eles se dominavam, apinhavam-se em torno da jaula e não queriam de modo algum sair dali (MAESO, 2013, p. 84 *apud*, KAFKA, 2000).

Ao contrário do antigo morador, a pantera é mais atraente para o público. A sua alegria de viver foi tão intensa que os espectadores não conseguiam suportá-la. Mesmo assim, eles se aglomeravam em torno da jaula e não queriam sair dali. O conto apresenta as linhas centrais da narrativa kafkiana, a exemplo da escrita labiríntica (CARONE, 2017, p. 114), e a marcada evidência da falta de dignidade humana ao colocar o jejuador como um animal em exposição, e depois substituído pela pantera.

Modesto Carone (2011, p. 45) ressalta que “o artista esquelético foi comparado ao próprio Kafka, que na época em que escreveu esta narrativa sofria com o organismo minado pela tuberculose da laringe e só podia comer com a maior dificuldade”.

Guilherme da Silva Freire (2018), lembra que a escolha da arte do jejum não foi aleatória; ela se apresenta como a arte que conduz, por sua própria definição, à aniquilação do indivíduo. É por meio do jejum que o artista desafia os limites do possível e do impossível, e mais uma vez, observa-se uma representação de algo maior que o próprio enredo.

Dignidade humana e espetáculo: dilemas

O jejuador, colocado em uma jaula como um animal em exposição, retrata uma prática real e comum no contexto social e histórico do início do século XX, período em que a obra foi escrita e publicada. Essa prática desumana e humilhante, que diminui a humanidade de uma

peessoa, era vista como uma forma de entretenimento do público. Para tanto, estamos diante de um corpo sem simulacros ou artifícios, corpo que, sequer, é alimentado.

[...] contentando-se em transportar, trêmula, a mão do jejuador, esse pequeno feixe de ossos, sob o riso deliciado da sala [...] e ninguém tinha o direito de ficar insatisfeito com o acontecimento – ninguém a não ser o artista da fome, só ele, sempre (KAFKA, 1984, p.122).

Pertencente ao mundo do visível e sensível, o corpo é o cordão umbilical com o social. Ser social é em primeiro lugar ser intercorporal (JUNG, 1996).

A sociedade nutre quem você é, essa é a metáfora do cordão umbilical. Percebe-se, na narrativa, a vivificação do corpo periférico, a noção do corpo se dá a partir do olhar do outro, mesmo no espelho, tendo em vista que o espelho é uma metáfora do outro. A ambiguidade de sentidos vigente na realidade ficcional que intriga e provoca inquietações no que se refere à ética humana e ao insólito, faz refletir sobre a natureza da humanidade e como a sociedade pode ser capaz de objetivar o humano.

A exposição do sofrimento do outro amplia-se, transformando-se conforme a reivindicação do público. Nesse ínterim, a produção de Kafka dialoga com “Diante da Dor dos Outros”, obra em que Susan Sontag (2003), ilustra e discute se a exposição massiva de imagens violentas do sofrimento alheio acabaria por tornar os indivíduos insensíveis. Sontag (2003) investiga como a dor dos outros é retratada e consumida na mídia, na arte e na cultura em geral, e questiona se essas representações são eficazes em gerar empatia ou apenas reforçar a indiferença do espectador.

Observa-se uma análise profunda sobre a natureza da violência e da representação, e como essas questões se relacionam com a sociedade contemporânea.

Podemos nos sentir obrigados a olhar fotos que recordam graves crimes e crueldades. Deveríamos nos sentir obrigados a refletir sobre o que significa olhar tais fotos, sobre a capacidade de assimilar efetivamente aquilo que elas mostram. Nem todas as reações a tais fotos estão sob a supervisão da razão e da consciência (SONTAG, 2003, p. 80).

Por conseguinte, a exposição, a reprodução na narrativa e na fotografia se faz relevante para evidenciar às pessoas o que existiu:

pois nas imagens se via o artista da fome, no quadragésimo dia de jejum, quase extinto de inanição. [...] Embora sempre tivesse ouvido de boa-fé o empresário, quando as fotografias apareciam, ele largava as grades da jaula, às quais estivera ansiosamente grudado, e afundava outra vez na palha, soluçando; e então o público, acalmado, podia aproximar-se e examiná-lo (KAFKA, 1984, p. 123).

Em consonância, Julio Cortázar (2008), assevera que:

O fotógrafo ou o contista sentem a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 2008, p.151-152).

Para Maeso (2013), o insólito da situação vivida pela personagem kafkiana se configura mais aterrador quando o leitor da contemporaneidade verifica que a realidade pode trazer mais traços do absurdo do que o próprio enredo ficcional, e que assistir passivamente o sofrimento dos menos favorecidos socialmente, evidencia uma atitude perversa de curiosidade e alívio.

Ao ler as obras kafkianas, o leitor é confrontado com situações absurdas e opressivas que, apesar de criadas em um contexto histórico específico, ainda ressoam na atualidade. Na contemporaneidade, em que a realidade política e social muitas vezes se mostra caótica e sem sentido, o insólito da situação do personagem kafkiano se configura ainda mais apavorador, lembrando-nos da vulnerabilidade humana e da falta de controle sobre nossas próprias vidas (FREIRE, 2018).

Matheus Bagaiolo Raphaelli, (2022); ressalta que essa indiferença da sociedade em relação ao sofrimento e à arte praticada pelo artista de jejum, reflete a alienação atual do indivíduo; a valorização do espetáculo e do entretenimento se sobrepõe à valorização do sujeito e de sua dignidade. O conto traça um caminho que conduz à representação de uma crítica à sociedade atual, que explora e marginaliza aqueles que são diferentes e não se encaixam nos padrões estabelecidos.

Traz à luz, a brutalidade e a crueldade da condição humana em contextos onde prevalece a desumanização e a exploração de pessoas em nome do entretenimento ou de outras formas de ganho pessoal. A provocação ao leitor está atrelada à importância de se tratar todos os seres humanos com dignidade e respeito, independentemente da posição social, econômica ou profissional ocupada.

No conto, tudo conta

Em “Um artista da fome”, é possível observar uma das características marcantes da narrativa kafkiana: a construção linguística como elemento fundamental na produção da imagem dos personagens. Essa imagem está intrinsecamente ligada à construção do espaço narrativo, relacionando-se à ideia de que tudo conta e sua organização, cada detalhe contribui

para a construção imagética, seja a jaula em que o artista é mantido; as pessoas que o cercam; ou os movimentos que realizam (MIRANDA, 2014).

O corpo em exposição fala muito mais da sociedade que do jejuador. “Existe uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas” (ROCHA PITTA, 2017, p. 25). A exposição do corpo do jejuador em um contexto de entretenimento revela mais sobre a sociedade em que vive do que sobre o próprio jejuador. A forma como o corpo é exposto e tratado pelos espectadores evidencia traços sobre a cultura e os valores daquela sociedade em particular.

Valter Resende Miranda (2014); afirma que o conto apresenta uma história que se conta enquanto está se contando outra, gerando um efeito de profundidade e complexidade na narrativa. Tudo isso reforça a importância da confluência das linguagens na obra de Kafka, que utiliza esses recursos de forma peculiar para criar universos ficcionais singulares e impactantes.

Além dos espectadores que se revezavam, havia ali também vigilantes escolhidos pelo público [...] Mas isso era apenas uma formalidade, pois todos sabiam muito bem que o jejuador, durante o período de fome, nunca em circunstância alguma, mesmo sob coação, comeria alguma coisa, por mínima que fosse: a honra da sua arte o proibia (KAFKA, 1984, p. 118).

O universo ficcional próximo do real, a tensão que convoca o leitor a participar de uma elaboração rigorosa do sentido abominável da vida, passo a passo: “a mais estúpida mentira que a indiferença e a maldade nata puderam inventar, já que não era o artista da fome quem cometia a fraude – ele trabalhava honestamente – mas sim o mundo que o fraudava dos seus méritos” (KAFKA, 1984, p. 127). Julio Cortázar (2008), afirma que:

[...] o conto é algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também porque há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR, 2008, p.151).

Um conto é fruto de um trabalho primoroso de linguagem, forma, reflexão, encaixe de palavras, capaz de transmitir uma profundidade e ressonância que poucas outras formas literárias podem alcançar. Ao comparar um grande conto ao tremor de água dentro de um cristal, observa-se um caráter paradoxal, fugaz e ao mesmo tempo duradouro que esse construto narrativo pode provocar no leitor. Além disso, o uso de imagens é essencial para essa transmissão de significados e sensações, e que pode fazer um conto ser melhor entendido

(MAESO, 2013). Assim, entende-se que as imagens, engendram emoções e aprofundam a compreensão do leitor sobre os personagens e o universo ficcional criado.

A escrita labiríntica de Kafka traz à cena análises diversas: psicanalítica, social, artística, política, dentre outras. Nessa acepção, Miranda (2014) enfatiza que a escrita sinuosa de Kafka é um dos principais traços que caracterizam sua obra literária, utilizando a narrativa como um meio de explorar temas profundos e complexos, com uma abertura significativa à interpretação.

Freire (2018) descreve que a escrita de Kafka muitas vezes apresenta personagens em situações surreais ou absurdas, que desafiam a lógica e a compreensão do leitor. Esses elementos corroboram para a construção de uma esfera labiríntica, que pode ser interpretada de diversas formas, inclusive psicanalítica, explorando temas como a alienação, o desejo e o inconsciente. Miranda (2014), destaca que outras análises têm se concentrado na dimensão social e política da obra de Kafka, almejando para temas como a burocracia, o totalitarismo e a alienação do indivíduo na sociedade moderna.

Nesse sentido, Maeso (2013) menciona que a exposição do corpo do jejuador pode ter um impacto significativo no imaginário coletivo, moldando as representações vividas e os valores da sociedade. O imaginário coletivo é composto por um conjunto de ideias, símbolos e crenças que se desenvolvem a partir da interação entre os indivíduos e as instituições sociais, transmitidas de geração em geração. A exposição do corpo do jejuador pode desempenhar um papel importante na formação do imaginário coletivo, influenciando a forma como as pessoas se relacionam com a dor, o sofrimento e a privação.

Enfatiza-se que a exposição do corpo do jejuador suscita uma atmosfera de fascínio, mistério e medo entre os espectadores, que podem ser levados ao imaginário fantasioso sobre a vida daquele homem, seus sentimentos e motivações. Assim, o imaginário coletivo moldado pela exposição do corpo do jejuador, pode ser visto como um reflexo da cultura e dos valores sociais.

O insólito, a fugacidade, a agonia

A situação ficcional inquieta o leitor em alguns aspectos, um deles é o jejum do artista da fome despertar o interesse e a curiosidade de quem assiste sua agonia. Apesar de sua exposição, ninguém acreditava totalmente nele, pois “consideravam-no modesto, no geral, porém um faroleiro ou simples farsante” (KAFKA, 1984, p.119).

O insólito a que nos referimos não é nem o sinal de inverossimilhança ou de falta de veracidade. O insólito produz uma estranheza que é o resultado do deslocamento de sentimento do real de um mundo. Pode-se entender, a princípio, o insólito como a marca do tangenciamento de um mundo possível a outro mundo possível (REIS, SILVA, 2018, p. 86).

O insólito refere-se a uma estranheza resultante do deslocamento de sentimentos do real de um mundo para outro mundo. Segundo Reis e Silva (2018), o insólito não é um simples desvio da realidade, mas sim uma forma de evidenciar a existência de outros mundos possíveis. Através do insólito, a literatura provoca inquietações sobre temas delicados e sensíveis e conduz, em certa medida, a formas plurais de se enxergar a realidade.

O distanciamento entre a realidade e a realidade ficcional pode oferecer uma fenda para explorar temas complexos, mas também pode limitar o impacto emocional do texto literário. O grau de distanciamento pode variar entre os textos, e quando é menor, o leitor; talvez seja; mais facilmente impactado pelo absurdo e pelo insólito.

Na visão de Raphaelli (2022), o movimento da leitura de “Um artista da fome”, permite, uma reflexão profunda sobre a natureza da compaixão e da empatia em uma sociedade que, muitas vezes, valoriza a aparência e o espetáculo acima do bem-estar e da vida humana. A obra convida o leitor a pensar suas próprias escolhas e sua responsabilidade diante do sofrimento alheio, ao mesmo tempo em que o transporta para um espaço surreal e perturbador, capaz de desafiar a lógica e a compreensão do mundo.

Deste modo, parece não haver vigilância perfeita, somente quem experiencia uma situação sabe a realidade do que vive ou viveu: “só o artista podia saber disso e ser o espectador totalmente satisfeito do próprio jejum” (KAFKA, 1984, p.119), uma expressão artística assumida e executada pelo artista da fome.

Apesar de expor totalmente o seu jejum e de sua visível debilidade física, o público que assistia a sua performance não acredita no artista, pensa que está simplesmente tentando enganá-los (FREIRE, 2018).

No entanto, tal atitude desperta no protagonista o desejo de continuar sua experiência por mais de 40 dias, com o intuito de ser considerado o maior jejuador de todos os tempos, mas o seu desejo não era levado a sério. Achavam que sua melancolia era causada pela fome. “mas nada mais podia salvá-lo: passavam reto por ele. Tente explicar a alguém a arte do jejum! Não se pode explicá-la para quem não a sente” (KAFKA, 1984, p. 126).

Compreende-se que a fome de comida parece ser também uma referência à escassez de arte e da alimentação artística. Isso pode ser visto como uma crítica à sociedade e às instituições culturais que, ao invés de fomentar e promover a produção artística, a reprimem e

negligenciam. Logo, a referência à “alimentação artística” pode ser vista como uma metáfora da necessidade de nutrir a alma e o espírito através da arte.

Destarte, a morte do artista pode ser vista como a figura da arte. O período de insegurança e instabilidade faz com que a arte fique à margem, a arte não fomenta suporte prático (ADORNO, 1998). Para Theodor Adorno (1998), a morte do artista é uma figura que testemunhou a morte da própria arte, que perdeu sua função e seu lugar na sociedade, argumenta, ainda, que a arte é cada vez mais marginalizada em uma sociedade que valoriza a produtividade e o consumo imediato, relegando a arte a um papel secundário e sem suporte prático (RAPHAELLI, 2022).

Raphaelli (2022), assegura que a arte é vista como uma grandeza necessária, e não como um elemento essencial para a vida e a cultura. Todavia, para Adorno, a falta de suporte prático para a arte resulta em um período de insegurança e instabilidade, que dificulta a produção artística e limita seu impacto na sociedade. A arte é vista como algo isolado e sem conexão com a vida cotidiana das pessoas, o que enfraquece seu potencial transformador e sua capacidade de criar mudanças reais na sociedade.

– Porque eu – Disse o jejuador, levantando um pouco a cabecinha e falando dentro da orelha do inspetor com os lábios em ponta, como se fosse um beijo, para que nada se perdesse. – Porque eu não pude encontrar o alimento que me agrada. Se o tivesse encontrado, pode acreditar, não teria feito nenhum alarde e me empanturraria como você e todo mundo. Essas foram suas últimas palavras, mas nos seus olhos embaciados persistia a convicção firme, embora não mais orgulhosa, de que continuava jejuando (KAFKA, 1984, p. 128).

Embora, essas tenham sido as últimas palavras do jejuador, seus olhos ainda mostravam que ele continuava jejuando, mesmo que não mais com orgulho. O trecho sugere que a escolha do jejuador é uma questão de liberdade pessoal e subjetividade, e que a motivação para seu jejum é algo que só ele pode compreender plenamente (SAMPAIO NETO, 2017).

Essa conexão do ficcional com o real, do artístico e o lúdico se fundem em um só, o experimento que causa impacto em alguns germina questionamentos sobre a invisibilidade de incontáveis sujeitos.

Considerações finais

As análises literárias que observam a condição humana e a busca pelo sentido da existência não são novidade. Através da figura do artista da fome, Franz Kafka atenta para a exposição do ser humano diante das imposições da sociedade e do peso da solidão que carrega consigo.

Observa-se o movimento da curiosidade e do imaginário presentes no conto impregnado de características do estilo literário de um autor que, frequentemente, apresenta narrativas absurdas e oníricas, capazes de desafiar a lógica e a compreensão do leitor. O conto convida o leitor a refletir sobre questões fundamentais da existência humana, como a busca por significado e propósito em um mundo cada vez mais complexo e imprevisível.

A narrativa é considerada uma crítica à cultura de entretenimento e à exploração de artistas por parte da indústria cultural, mas também traz à tona questões relativas à espetacularização da arte e à exploração do corpo humano, apresentando um retrato perturbador da natureza humana e da relação entre o indivíduo e a sociedade.

Em meio a um cenário dramático, no qual a teia narrativa se desenvolve em uma atmosfera opressiva engendrada pela linguagem labiríntica. “Um artista da fome” é um verdadeiro convite à reflexão sobre a condição humana e suas peculiaridades.

A leitura do conto suscita na imaginação do leitor a emblemática imagem da figura do artista esquelético em sua exposição pública, leva ao patamar de urgência a reflexão acerca de questões de caráter pessoal e social, como a busca pela fama e a validação do público, a exploração do corpo em nome da arte e o impacto do comportamento da sociedade na vida do indivíduo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor A. 1998. **Prismas: Crítica cultural e sociedade**. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

CARONE, M. História de um mestre no fim da vida. In: KAKFA, F. **Um artista da fome e A construção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 114-117.

CARONE, Modesto. **Essencial Franz Kafka**. Tradução, seleção e comentários de Modesto Carone São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2011. Disponível em: <https://cdl-static.s3-sa-east-1.amazonaws.com/trechos/9788563560230.pdf>. Acesso em: 02 de mai.2023.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FREIRE, Guilherme da Silva. **Alegoria e ironia em “Um Artista da Fome”**, de Franz Kafka. Revista Philologus, vol. 24, não. 70, pp. 125-141, 2018.

GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina. **Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

JUNG, H. Y. **Phenomenology and body politics**. Body & Society, London, v. 2, n. 2, p. 5, 1996.

KAFKA, Franz. **Nas Galerias**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. **Um Artista da Fome - A Construção**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Um Artista da Fome e A Construção**. Trad. Modesto Carone. Atelier Paulista: São Paulo, 1984.

MAESO, Benito Eduardo Araújo. **Kafka: estética e política do estranhamento**. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2013. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde01072013090825/publico/2013_BenitoEduardoAraujoMaeso_VCorr.pdf. Acesso em: 03 de mai.2023.

_____. **O inquietante sublime em Kafka**. In: Filosofia contemporânea: Arte, Ciências Humanas, Educação e Religião, Organização de Marcelo Carvalho, Vinicius Figueiredo. São Paulo, ANPOF, 2013. 601 p. disponível em: <https://anpof.org/wlib/arqs/publicacoes/79.pdf>. Acesso em: 28 de abr.2023.

MIRANDA, Valter Resende. **A fome como espetáculo em “Um artista da fome”**, de Franz Kafka. Revista da FALS, vol. 11, não. 1, pp. 161-168, 2014.

RAPHAELLI, Matheus Bagaiolo. **Franz Kafka & narrativa-carrasco: investigações sobre morte, experimentação**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 2022. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/31014/1/Matheus%20Bagaiolo%20Raphaelli.pdf>. Acesso em: 03 de mai.2023.

REIS, Carlos; SILVA, Luciana Morais da (Orgs.). **Figuração de personagens e mundos possíveis insólitos**. Rio de Janeiro. Dialogarts, 2018.

ROCHA PITTA, Danielle Perin. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Duran**. Curitiba: CRV, 2017.

SAMPAIO NETO, Bruno Andrade. **Ideologia e absurdo na obra de Kafka**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em:

https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/24544/1/Ideologia%20e%20Absurdo%20na%20Obra%20de%20Kafka_BSampaio.pdf. Acesso em: 02 de mai.2023.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Editora Companhia das Letras, 2003.

AS INEQUILIDADES SOCIAIS E AS SUAS VIOLÊNCIAS RESULTANTES NA SÉRIE TELEVISIVA *SQUID GAME* (2021)

Carlos E. A. Placido¹

Resumo: A série televisiva sul-coreana *Squid Game* se tornou um sucesso de crítica e de público no segundo semestre de 2021. Em poucas semanas, ela se tornou a série mais vista na plataforma de *streaming* Netflix. Uma parte de seu sucesso se deve a sua história alegórica, cativante e empática das mazelas provocadas pelas desigualdades sociais na atual Coreia do Sul. No total, 456 jogadores devem disputar entre si o prêmio de R\$ 208,5 milhões. Através de uma série de jogos infantis mortais, os sobreviventes passam para a próxima fase. Outra parte de seu sucesso se relaciona a majestosa direção de Hwang Dong-Hyuk. Desta forma, o objetivo deste artigo é o de propor uma análise cinematográfica sobre as desigualdades sociais presentes em *Squid Game* (2021) e as suas violências resultantes.

Palavras-chave: Inequalidades sociais. Série televisiva. *Squid Game*.

Introdução

A série televisiva sul-coreana *Squid Game* foi lançada mundialmente em 17 de setembro de 2021. Ela foi criada, dirigida e produzida por Hwang Dong-Hyuk. O próprio diretor comentou, em várias entrevistas, que as suas inspirações criativas vieram das incessantes lutas econômicas vivenciadas no início de sua carreira artística. Ademais, a distribuição de *Squid Game* ficou a cargo da plataforma de *streaming* Netflix. Em poucas semanas de exibição, ela se tornou a série mais vista nessa plataforma. Os esforços artísticos de Dong-Hyuk resultaram em vários prêmios, incluindo o *Screen Actors Guild Award* como melhor performance de um ator, Lee Jung-Jae, e de uma atriz, Jung Ho-Yeon, em série dramática.

A trama de *Squid Game* (2021) gira em torno de um jogo cujos seus competidores poderão ganhar ₩ 45,6 bilhões (R\$ 208,5 milhões). No total, *Squid Game* comporta 456 competidores. Em comum, eles possuem graves problemas financeiros. A maioria está em dívida com algum agiota e/ou em fuga da justiça. Para que eles possam ganhar os ₩ 45,6 bilhões, todos os participantes devem arriscar as suas vidas em uma série de jogos infantis.

O próprio título dessa série televisiva é um jogo infantil sul-coreano bem comum. Embora o diretor Dong-Hyuk se inspirou em seus próprios problemas financeiros, ele também

¹ Doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Laboratório de Letramento Acadêmico e Criativo (LALAEC).

quis expor as diferentes desigualdades sociais presentes na Coreia do Sul, juntamente com as diversas violências provenientes dessas desigualdades. A Coreia do Sul é um país capitalista e vem enfrentando vários problemas relacionados à disparidade de classes desde a guerra.

Por conseguinte, o objetivo deste artigo é o de propor uma análise cinematográfica das desigualdades sociais e das suas resultantes violências provindas das disparidades de classe existentes na Coreia do Sul contemporânea. Para atingir esse objetivo, o artigo se inicia com uma perspectiva geral acerca dos conceitos de desigualdade social e violência hiperendêmica. Embasado nessa perspectiva, uma análise cinematográfica é elaborada por meio das características multissemióticas e narratológicas.

A desigualdade social e a violência hiperendêmica

O conflito social é uma temática que vem sendo analisada por muitos sociólogos desde o século XIX e início do século XX. Nesse período, o conflito é visto como razão de falhas e imperfeições na vida social. Esse processo pode ser chamado de desigualdade social. Embasado em Naidoo e Wills (2008), a desigualdade social pode ser definida como as diferenças existentes entre rendas, recursos, poderes e status dentro e entre as sociedades. No geral, essas diferenças são conscientemente mantidas por aqueles que estão em posição de poder através das mais diversas instituições sociais. Além disso, segundo Walker (2011), as desigualdades sociais podem resultar em violências e as desigualdades sociais que perduram podem resultar em violências hiperendêmicas.

Uma possível solução para a desigualdade social e as suas possíveis instancicações violentas seria a harmonia social. De acordo com Therborn (2006), uma sociedade ideal seria representada pelo conceito de harmonia entre os povos. Os conflitos podem ser compreendidos como formas de desenvolvimento humano. Entretanto, se esses conflitos permanecem por muito tempo, a desigualdade social pode ser verificada como um problema humanitário (ANTHIAS, 2011). Se os conflitos são constantes e duradouros, então a desigualdade é sistêmica e pode ser compreendida como estrutural.

Por um lado, Therborn (2006) acredita que por trás de uma certa percepção de desigualdade, há sempre uma noção de injustiça, uma violação de algum tipo de igualdade. Neste viés, a desigualdade social poderia ser também conceitualizada culturalmente, na medida em que os indivíduos se comparam entre si. Por outro lado, Costa (2012) defende que nem todas as transformações sociais e os seus conflitos resultantes são negativos. Na verdade, Costa (2012) abraça a ideia de que o conflito seria uma característica indissociável de

qualquer sociedade moderna. Por conseguinte, isso gera ainda mais conflitos. A ideia de conflito social compreende situações culturais que podem ser violentas ou pacíficas. Além disso, elas podem, ou não, ser controladas por regras combinadas entre as partes envolvidas e/ou provenientes de relações financeiras.

A desigualdade social vem sendo também estrutura historicamente. De acordo com Blackburn (2005), o estudo do conflito social procura explicar a lógica do sistema social e a lógica de sua história. Desta forma, a desigualdade social pode ser entendida como um mau funcionamento da própria composição societal. Em contraste, tal conflito pode também resultar em um entendimento errôneo de igualdade. Ainda de acordo com Blackburn (2005), esse tipo de entendimento de organização social poderia ser classificado como: falsa igualdade social.

A falsa igualdade social embarca a ideia de oportunidades (BLACKBURN, 2005). Por si só, essa ideia implica em uma série de contradições lógicas. Se existem oportunidades, que são entendidas como oportunidades para subir na estrutura de estratificação social, então deve haver uma estrutura de desigualdade. Isso é geralmente aceito por defensores da igualdade de oportunidades. No entanto, se a estrutura é desigual, as pessoas começam de diferentes posições e alguns são mais favorecidos do que outros. Esses favorecidos seriam chamados de privilegiados sociais.

Esses privilegiados sociais estão em constante conflito entre o ser indivíduo e o seu grupo social. Conforme Rodriguez (2010), o conceito de privilégio abraça 5 características principais: 1) é uma vantagem especial, dessa forma, ele não é nem comum, nem universal, 2) é herdado, portanto, não é adquirido, nem conquistado através de esforços pessoais, 3) é um direito concedido, sendo assim, é proveniente diretamente de uma estrutura de posição elevada, 4) esse direito, conseqüentemente, é aplicado para ganhos individuais/pessoais em detrimento de outros e 5) na maioria das vezes, as pessoas beneficiadas com esse direito não têm consciência de seu status vantajoso.

Por isso, para Rodriguez (2010), é importante para os indivíduos de uma certa sociedade compreenderem mais profundamente as relações conflitantes relacionadas à estruturação social de seus integrantes. Ao compreender esses conflitos, os indivíduos conseguem entender que as relações sociais dentro de sua comunidade não seriam relações harmoniosas. Na verdade, essas relações são bem discriminatórias e excludentes. Desta forma, a desigualdade social pode resultar em um tipo de violência hiperendêmica (WALKER, 2015). Por conseguinte, embasado nas características dos privilegiados sociais

(RODRIGUEZ, 2010), nenhuma posição ocupada nas sociedades contemporâneas tem coesão e organicidade.

Entretanto, Rodriguez (2010) argumenta que há pesquisadores que defendem que todos são diferentes. Sendo assim, uma possível igualdade plena seria impossível. Um das justificativas apontadas se refere à força física. Homens seriam mais fortes fisicamente do que as mulheres. Outra justificativa se dá devido ao quesito inteligência, pois algumas pessoas seriam mais inteligentes do que outras.

Ademais, as pessoas têm objetivos/valores diferentes e a igualdade plena pode causar uma estagnação social e/ou uma supressão da diversidade social. Nesta perspectiva, a luta pela instauração da igualdade plena pode resultar em um outro tipo de violência hiperendêmica. Para Wilkinson e Pickett (2009), uma possível solução para esse impasse seria o conceito de igualdade relativa, ou seja, os indivíduos seriam iguais em suas semelhanças e diferentes em suas particularidades.

A desigualdade social e a violência hiperendêmica na série televisiva *Squid Game* (2021)

A série televisiva *Squid Game* (2021) pode ser classificada como drama ou, até mesmo, uma comédia dramática. Sua trama principal gira em torno dos diferentes tipos de desigualdades presentes na Coreia do Sul. O criador, Hwang Dong-Hyuk, ilustra uma Coreia extremamente desigual e violenta. Segundo as suas próprias palavras, ele se inspirou em várias dívidas que contraiu durante a sua vida na capital, em Seul. Ele acredita veementemente que as histórias pessoais contidas em *Squid Game* (2021) são resquícios da colonização japonesa, da Guerra Civil Coreana, e mais de 40 anos de ditadura militar, além de infinitas crises financeiras que perpassaram o seu país natal durante os séculos XX e XXI.

A desigualdade social e a violência hiperendêmica em *Squid Game* (2021) são extensamente exploradas por meio das narrativas individuais, muitas vezes emocionantes, acerca dos problemas socioeconômicos de seus competidores. De acordo com Dong-Hyuk, esses problemas são agravados pela falta de uma rede de segurança social na Coreia. Ademais, o capitalismo estrutural e suas respectivas estruturas financeiras não são legalmente regulamentadas. Como resultado, a empregabilidade nas classes baixas é demasiadamente fortuita.

A narrativa serializada de *Squid Game* (2021) se inicia expondo uma das facetas da desigualdade social e da violência hiperendêmica existente na Coreia do Sul contemporânea: as dívidas impagáveis provenientes de jogos de azar como, por exemplo, das corridas de

cavalo e/ou das apostas de bingos clandestinos. Seu protagonista central, Gi-hun, interpretado majestosamente pelo ator coreano experiente Lee Jung-Jae, começa a sua jornada de anti-herói sendo demitido de seu emprego esporádico.

Para piorar a sua situação econômica, Gi-hun já se encontra profundamente endividado. Embora na Coreia vários jogos de azar sejam proibidos pelo governo, há várias formas de apostas clandestinas. Para piorar ainda mais a sua situação, sua mãe está seriamente doente. Na tentativa de conseguir algum dinheiro para alimentá-la e comprar seus remédios, ele se endivida ainda mais. Isso resulta em mais cobranças, principalmente dos seus diversos agiotas. Por não ter condições financeiras para lhes pagar, Gi-hun sofre violência extrema. Ele apanha extensivamente de seus cobradores e quase perde um dedo durante a defesa por sua vida.

Figura 01: A dívida



Figura 02: A ameaça



Fonte: Siren Pictures Inc.

No primeiro episódio de *Squid Game* (2021), o protagonista Seong Gi-Hun entrega seus órgãos para pagar seus agiotas. Esta série televisiva destacou como os sul-coreanos têm níveis extraordinariamente altos de dívida pessoal, causados por uma combinação tóxica de desemprego, empréstimos fáceis e altas taxas de juros. Na figura 01, em *close-up*, os espectadores conseguem perceber as diferentes facetas da violência provocada pela desigualdade social. O protagonista Gi-Hun se mostra desesperado por estar sendo ferido com um objeto pontiagudo de metal. Um tipo de violência física. Na figura 02, o seu desesperado é aumentado pelas constantes ameaças. Embora os seus agiotas decidiram não o matar neste momento, eles o ameaçam de matar na próxima semana, caso ele não os pague. Um tipo de violência psicológica.

A violência psicológica pode ser também verificada no processo de migração. No caso específico de *Squid Game* (2021), o diretor Hwang Dong-Hyuk oferta aos seus espectadores a chance de eles compreenderem melhor as desigualdades sociais relacionadas aos desertores e aos migrantes vivendo na Coreia do Sul. Por exemplo, essa é a situação do personagem coadjuvante Ali, interpretado por Anupam Tripathi. Ele é um trabalhador braçal de origem

paquistanesa. É relevante de se notar que ele se referente constantemente aos outros personagens de origem sul-coreana como 사장님 (sajangnim, em romanização). Em tradução literal, sajangnim quer dizer CEO, chefe e negociante, ou seja, uma forma honorífica de se referir às pessoas em posição de poder.

A posição de subalternidade do Ali é evidenciada durante toda a série. O seu tom de voz é sempre fino, leve e quase infantil. A sua configuração psicológica parece estar sempre sendo dominada pelos personagens antagonistas, figurantes e oponentes. Embora ele utilize as formas honoríficas para se referir a esses personagens, eles se referem geralmente a Ali por meio da linguagem informal e, até mesmo, não verbal. O diretor Dong-Hyuk parece fazer questão de expor esse tipo de discriminação social presente na sociedade sul-coreana da atualidade. Inclusive, ele o faz por meio da narrativa cinematográfica.

Figura 03: A anuência



Figura 04: A clemência



Fonte: Siren Pictures Inc.

A Coreia do Sul é um país amplamente competitivo e extensamente industrializado. Aqueles que estão em posição laboral de poder são considerados como bem-sucedidos. Em contraponto, aqueles em posição laboral de subalternidade são considerados inferiores, menores e subordinados. Essas características subalternas são identificadas pelo enquadramento da câmera de Dong-Hyuk. Em *high angle*, o diretor nos mostra o personagem Ali corriqueiramente de cima para baixo. Esse recurso é geralmente aplicado para expor a fraqueza, o medo e a vulnerabilidade do ator. Esse seria um tipo não só de violência psicológica, mas também social. Assim como na maioria das suas cenas, na figura 03, Ali apenas anui aos outros personagens. Já na figura 04, através da sua expressão, ele clama por clemência de seu algoz. Em ambos os casos, ele transparece não ter voz ativa frente aos sul-

coreanos. A voz de Ali é somente solicitada quando ele deve exercer algum trabalho braçal ou como bode expiatório, principalmente, do antagonista Cho-Sang-Woo.

Figura 05: O trabalho braçal

Figura 06: A trapaça



Fonte: Siren Pictures Inc.

A violência psicossocial pode ser também verificada no processo de deserção. Por um lado, a personagem Kang Sae-Byeok é, muitas vezes, retratada como fraca, sorrateira e subalterna aos personagens sul-coreanos. Por outro lado, ela desconfia deles, sendo sempre cautelosa. Seu distanciamento pode ser compreendido como um tipo mecanismo de sobrevivência. Muitos desertores norte-coreanos não conseguem emprego na Coreia do Sul e acabam vivendo nas ruas. Outros são traficados para a prostituição ou casamento forçado na China. Na posição de desertora norte-coreana, a personagem Sae-Byeok se encontra em posição de vulnerabilidade. O diretor Dong-Hyuk parece saber disso e a caracteriza constantemente em posições de desesperança e inferioridade. Tais caracterizações podem ser verificadas nas figuras 07 e 08 abaixo:

Figura 07: A desesperança

Figura 08: A inferioridade



Fonte: Siren Pictures Inc.

Ao longo da trama de *Squid Game* (2021), os seus espectadores descobrem que a personagem coadjuvante Kang Sae-Byeok entrou nesse jogo por necessitar desesperadamente

de dinheiro. Na figura 07, ela percebe que o caminho mais rápido para o conseguir é através do jogo. O seu objetivo central é o de se juntar ao seu irmão mais novo, na medida em que o seu pai morreu ao tentar atravessar a fronteira da Coreia do Norte com a Coreia do Sul. Para piorar a sua situação familiar, a sua mãe foi capturada pelas tropas de Kim Jong-Um nessa mesma tentativa. Em *high angle*, o diretor Dong-Hyuk configura tanto a desesperança de Sae-Byeok por não ter uma alternativa financeira e o seu pensamento de inferioridade. Ela acredita que por ser mulher, as suas chances de combater outros homens, principalmente fisicamente, é ínfima.

Figura 09: A indiferença



Figura 10: A morte



Fonte: Siren Pictures Inc.

A subalternidade proposta pelo diretor Dong-Hyuk pode ser compreendida como misógina e, até mesmo, racista. Embora a personagem Sae-Byeok seja coadjuvante, ele a retrata várias vezes em posição de protagonismo. Ele aparenta transparecer um sentimento de empatia frente a Sae-Byeok. Não obstante, o protagonismo concedido a ela é falso, na medida em que Dong-Hyuk sempre a caracteriza na posição de inferioridade. A figura 09 a introduz aos espectadores de *Squid Game* (2021). Ela rouba o dinheiro do real protagonista Seong Gi-Hun. De novo, Dong-Hyuk opta pelo enquadramento *high angle*. A figura 10 compila todos os sentimentos de subalternidade relacionados a Sae-Byeok. Ela está prestes a morrer. Embora ela se encontre acima do protagonista nas arquibancadas, através do *high angle*, o diretor consegue novamente colocá-la na posição de inferioridade. Em outras palavras, até mesmo na sua morte, ela não é uma protagonista. A personagem Kang Sae-Byeok é uma falsa protagonista.

Considerações Finais

A violência na série televisiva sul-coreana *Squid Game* (2021), dirigida por Hwang Dong-Hyuk, é hiperendêmica em vários níveis desumanos. Os 456 jogadores são eliminados não somente fisicamente, mas também psicossocialmente. Muitas dessas eliminações acontecem através dos algozes mascarados ou das inteligências artificiais. Uma das características mais chocantes dessas eliminações é o seu caráter aleatório e onipresente. Há regras de proteção, mas elas são muitas vezes burladas e subvertidas. Além disso, há tentativas de amenizar as violências por meio do seu embelezamento e envelopamento em jogos infantis. Entretanto, tal amenização se enfraquece ciclicamente através das exibições constantes do derramamento de sangue.

Ao longo do desenvolvimento da trama, os espectadores de Hwang Dong-Hyuk descobrem que essas violências ocorrem ao bel prazer de um grupo de pessoas influentes que pagam para apreciar as mazelas e as torturas dos 456 competidores. Como resultado, o diretor torna essas violências ainda mais frívolas e grotescas. A série televisiva sul-coreana *Squid Game* (2021) pode ser compreendida como uma metáfora do capitalismo contemporâneo em sua manifestação mais selvagem.

Referências

ANTHIAS, F. The concept of social division and theorising social stratification: looking at ethnicity and class. In: *Sociology*, 35 (4): 835–54, 2011.

BLACKBURN, R.M. Gendered occupations: exploring the relationship between gender segregation and inequality. In: *International Sociology*, vol. 21, no. 2, 2005.

NAIDOO, J. and WILLS, J. *Health Studies: An Introduction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

RODRIGUEZ, N. M. *Dismantling White privilege: Pedagogy, politia, and Whiteness*. New York: Lang, 2010.

THERBORN, G. *Inequalities of the world new theoretical frameworks: multiple empirical approaches*. London, 2006.

WALKER, L. E. *Battered Women Syndrome*. New York, NY: Springer. Publishing Company, 2015.

WILKINSON, R. and PICKETT, K. *The Spirit Level: Why More Equal Societies Almost Always Do Better*. London: Allen Lane, 2009.

INFLUÊNCIAS DO TERROR E DO GÓTICO EM TRÊS CONTOS DE AMPARO

DÁVILA: « EL HUÉSPED », « LA SEÑORITA JULIA » E « TINA REYES »

Gabriela Seguesse Freitas²

Resumo: Em *Monster Theory: Reading Culture*, Jeffrey Jerome Cohen apresenta sete teses sobre a cultura do monstro. A primeira delas estabelece que o monstro ou o vilão da história, seja na literatura ou no cinema, representa os medos e ansiedades de um grupo em particular: “O monstro nasce nessa encruzilhada metafórica como corporificação de um certo momento cultural — de um tempo, de um sentimento e de um lugar” (COHEN, 1996, tradução nossa). O corpo monstruoso é cultura pura: ele literalmente incorpora medos, desejos, ansiedades e fantasias (COHEN, 1996). Tendo origem no latim *monstrum*, a própria etimologia da palavra “monstro” sinaliza que ele é “aquele que adverte ou mostra” (JOHNSON, 2017). Baseado nisso, o elemento do monstro, parte essencial da literatura de horror, serve de lente pela qual autores expressam críticas sociais e, no caso dos contos da mexicana Amparo Dávila, problemas de gênero. Por isso, o presente trabalho questiona: O que mostram os monstros de Dávila? É através desta pergunta que pretende-se analisar três de seus contos: “El huésped”, “La señorita Júlia” e “Tina Reyes” (1961). Com elementos do fantástico e da tradição gótica, a escrita de Dávila focaliza mulheres de estilos de vida diferentes: algumas são esposas e mães, outras estão prestes a casar, e ainda há aquelas que permanecem solteira, em busca do homem perfeito. Porém, todas elas são assombradas pelas limitações de gênero da época em que vivem: dependência financeira, maternidade indesejada, violência sexual. Os antagonistas dessas narradoras, em um primeiro momento, são forças externas que invadem seu lar, como um hóspede perigoso ou barulhos misteriosos no meio da noite. Contudo, esse rompimento do cotidiano serve para mostrar um vilão secundário, que pode ser o marido, típico do gótico feminino, ou mesmo pressões sociais. Oculta nas entrelinhas desses contos, situa-se uma crítica feminista que continua relevante nos dias atuais.

Palavras-chave: Amparo Dávila. contos. feminismo. horror. México.

Introdução

Amparo Dávila (1928-2020), uma das escritoras mexicanas mais importantes do século XX, publicou diversas obras ao longo de sua carreira, incluindo quatro coletâneas de contos: *Tiempo Destrozado* (1959), *Música Concreta* (1961), *Árboles Petrificados* (1977) e *Con los ojos abiertos* (2008). O presente artigo propõe-se a interpretar três de seus contos — “El huésped” e “La señorita Julia, publicados em 1959 na antologia *Tiempo Destrozado*, e “Tina Reyes”, que apareceu pela primeira vez em *Música Concreta* (1961) — sob um ponto de vista social, histórico e feminista. Estes contos serão explorados no contexto da relação entre o horror e o feminino, utilizando-se do conceito de monstro de Cohen. A autora incorpora influências da tradição gótica em suas narrativas, a fim de abordar questões de gênero no século XX.

² Mestranda. Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Sexualidade e entretenimento (SEXENT).

A interrupção da rotina leva as protagonistas a um declínio psicológico gradual, beirando a loucura e a obsessão, com desfechos diversos. A opressão enfrentada pelas mulheres e o controle exercido pelos homens sobre suas vidas são retratados de maneiras distintas nos contos selecionados. O lar, que antes era um refúgio seguro, torna-se o cenário da ruína mental das protagonistas, gerando medos, ansiedades e neuroses que desestabilizam suas vidas. Dávila utiliza elementos estéticos do gênero gótico para introduzir “um toque de irracionalidade no nosso mundo tão real, tão organizado, tão lúcido, ao fazer-se surgir da própria realidade que tanto prezamos” (ROSSI, 2008, p. 56). Os monstros presentes nas obras de Dávila revelam como sua escrita subverte as narrativas típicas de horror, utilizando-as para denunciar problemas de gênero, retratando figuras masculinas autoritárias, pressões sociais, dependência financeira e outros aspectos. Portanto, o estudo acadêmico do gênero de horror, que atrai cada vez mais leitores em suas diferentes formas e em produções clássicas e contemporâneas, torna-se cada vez mais relevante.

Sobre monstros

Jeffrey Jerome Cohen, em seu livro *Monster Theory: Reading Culture* (1996), propõe sete teses sobre a cultura do monstro e argumenta que a figura do monstro na ficção é uma representação de temores de um grupo. Conforme o autor explora na primeira tese, o monstro nasce de uma encruzilhada metafórica como corporificação de um certo momento cultural determinado por um tempo, um sentimento e um lugar específicos (COHEN, 1996, n.p.).

O corpo monstruoso é, portanto, cultura pura: ele literalmente incorpora preocupações, desejos, ansiedades e fantasias (COHEN, 1996, n.p.). A própria etimologia da palavra “monstro” (do latim *monstrum*) declara que ele é “aquele que mostra ou adverte” (JOHNSON, 2017, p. 28). Então, o que advertem os monstros? Visto que sua definição varia de acordo com cada cultura, a figura do monstro está em constante mutação; ela manifesta e revela ansiedades sobre nossa história, identidade e humanidade (COHEN, 1996, n.p.). O que perturbava uma sociedade pode não perturbar outra, pois, como Cohen coloca, a maneira de definir monstrosidade muda com o tempo e o lugar.

O monstro é uma figura que permeia não apenas o cenário social mas também, consequentemente, a literatura. Desde os tempos das tragédias e dos épicos gregos, os monstros se fazem presente na jornada do herói e podem ser encontrados em contos de fadas, na fantasia, no infanto-juvenil e no terror, entre outros gêneros. Criaturas sobrenaturais como ciclopes, gigantes, sereias e centauros, e, posteriormente, fadas, bruxas, alienígenas,

lobisomens e vampiros podem ser monstruosos, mas não são necessariamente “malignos”. Esse julgamento moral depende da perspectiva dos personagens da trama (ROSSI e SCOTUZZI, 2017, p. 85).

O monstro é um elemento essencial das narrativas de horror e muitas vezes ocupa o papel de antagonista ou vilão da trama. Segundo Noel Carroll em *A filosofia do horror* (1999, p. 61), o monstro assustador é caracterizado por sua capacidade de provocar sensação de perigo e de impureza, o que o separa de outros tipos de monstro. O monstro, ao desafiar a natureza tal como ela é conhecida, incorpora a noção de natureza violada. Porém, para defini-lo, é necessário primeiro conceber o que é a natureza, já que ele é definido em relação à norma estabelecida (KAPPLER, 1994, p. 291). Esse entendimento coloca os monstros no reino do não-natural (CARROLL, 1999, p. 80).

Muitos monstros do gênero de horror são intersticiais e ocupam um espaço liminar entre a vida e a morte: fantasmas, zumbis, vampiros, múmias e o monstro de Frankenstein. Outros exemplos de entidades monstruosas são aqueles que unem o animado e o inanimado: casas mal-assombradas, robôs, ciborgues e o carro em *Christine* (1983) de Stephen King. Muitos monstros também são uma mistura de espécies diferentes: lobisomens, os habitantes da ilha do Dr. Moreau, insetos e répteis humanoides (CARROLL, 1999, p. 51). Eles são seres híbridos que rejeitam classificação e ordem; seus corpos resistem às tentativas de inclusão em uma estruturação sistemática. Por isso o monstro é perigoso: ele é uma forma em suspenso que ameaça destruir as distinções (COHEN, 1996, n.p.).

Ao transgredir as leis e normas da ordem social dominante, o monstro situa-se abertamente no âmbito da outridade; sua existência caótica e desordenada é necessária, pois é a partir dele que identidades e corpos são construídos como “normais” (MENDÉZ e VILLENA, 2012, p. 130). Principalmente na literatura gótica do século XIX, o monstro, através de um processo de extração, fragmentação e recombinação, exhibe características de minorias e grupos marginalizados socialmente. Por isso, o monstro é o Outro; as diferenças são sempre cultural, política, racial, econômica e/ou sexual (COHEN, 1996, n.p.). A sexualidade, a raça, a deficiência física e mental e o gênero feminino aparecem no centro das concepções do que é monstruoso, já que o padrão normalizador tem sido os homens e o masculino (MENDÉZ e VILLENA, 2012, p. 131). Contudo, em um segundo momento da literatura gótica e de horror, há uma subversão desse conceito por parte dos autores — especialmente com a diversificação destes, que começam a abranger grupos marginalizados, como mulheres e pessoas negras —, que colocam em evidência e criticam grupos dominantes como monstruosos e opressores.

O gótico e o horror

O monstro deixa de ser metáfora e ganha um corpo físico no espaço da ficção. A literatura, como um produto de sua época, reflete essa ideia através de clássicos como *Frankenstein* (1818), *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) e *Drácula* (1897). Essas obras surgiram dentro do contexto da literatura gótica, uma reação contra a filosofia iluminista que dominava a Europa durante os séculos XVII e XVIII. O Iluminismo exaltava o progresso, o modelo greco-romano e a mudança revolucionária por meio da razão. O movimento é marcado pela disseminação de ideais de pensadores do século XVII, como Descartes, Bacon, Locke, Hobbes e Newton, para um público relativamente amplo (CARROLL, 1999, p. 78). Carroll argumenta que a visão científica do Iluminismo forneceu ao romance de horror a ordem natural necessária para produzir o tipo certo de monstro. Ou seja, o Iluminismo criou o espaço conceitual necessário para gerar um sentimento de horror (CARROLL, 1999, p. 81).

O gótico chega no século XVIII para contrapor o Iluminismo. A palavra “gótico” vem dos godos — os “Goths” —, um dos povos escandinavos que invadiram a Europa dominada por Roma e causaram a sua queda (SENA, 2018, p. 132). Em meados do século VI d.C., os povos da região então conhecida como Escandinávia (hoje o norte da Europa) deixaram suas terras à procura da expansão de seus territórios. Sendo excelentes em navegação, eles invadiram pelos mares o Império Romano, já próximo ao seu fim, e conquistaram seu espaço, formando colônias em várias regiões do continente europeu e se misturando com as culturas antigas dessas regiões (ROSSI, 2008, p. 58-59). Sendo assim, na segunda metade do século XVIII, quando a literatura gótica surge com esse nome, o gótico em si já estava presente e entranhado na cultura, na língua e na literatura inglesas há mais de mil anos (ROSSI, 2008, p. 64).

Antes de ser aplicado à literatura, contudo, o estilo gótico teve início na arquitetura francesa e prevaleceu na Europa da metade do século XII até o começo do século XVI, no período da Baixa Idade Média. A arquitetura classicista era o padrão almejado, e o gótico, repugnado. Ele é

normalmente utilizado em catedrais medievais, em que se constata a presença de torres lanceoladas (inspiradas nos tetos das casas vikings), gárgulas (estatuas de criaturas monstruosas que eram colocadas nos quatro cantos das construções com o objetivo de escoar a água das chuvas e de espantar espíritos ruins), abóbadas, cúpulas e arcos em ogiva que se sustentam por si mesmos (ROSSI, Aparecido, 2008, p. 60).

As origens do gótico na arquitetura não são coincidência, pois o cenário desempenha um papel fundamental na narrativa gótica, muitas vezes sendo o elemento que define a obra como tal, como afirmado por Santos (2017, p. 18). O gótico depende tanto de sua estética quanto de seus temas. Williams argumenta que o gótico é um dos poucos gêneros, como os romances pastorais ou filmes de faroeste, que são principalmente definidos pelo seu cenário (1995, p. 14). Nos primórdios do gótico, as histórias se desenrolavam em castelos ou outros edifícios medievais, como abadias, igrejas e cemitérios. Esses cenários geralmente estavam em ruínas, evocando o passado feudal associado à barbárie, superstição e medo (BOTTING, 1996, p. 2). Em publicações posteriores, o castelo assombrado foi gradualmente substituído por casas antigas, que simultaneamente são construções físicas e símbolos de uma linhagem familiar. A casa tornou-se o local onde os medos e ansiedades dos personagens se manifestam no presente (BOTTING, 1996, p. 2).

A crença de que a literatura possuía a função dupla de entreter e de instruir o leitor sobre os perigos do vício e os benefícios da virtude e da moral era muito forte na época, o que fazia com que os livros góticos, com seus temas controversos como adultério, incesto, estupro, morte, loucura, violência, fossem rechaçados por alguns críticos na época. As representações de sexualidade e desrespeito à religião eram vistas como ultrajantes e uma ameaça aos mais jovens (SÁ, 2018, p. 16). Pensava-se que tais obras exerceriam uma influência negativa sobre os leitores, e o perigo de degeneração moral tornou-se a principal razão para a condenação geral de romances.

Por outro lado, os monstros fictícios serviam como lembretes de que haveria consequências e punições para os abusos da sexualidade, a violação das normas sociais, as transgressões e os excessos da imaginação (COPATI, 2018, p. 41). A verdade é que o *corpus* gótico, que teve sua primeira fase entre 1764 e 1820 e cujo auge foi atingido na década de 1790, tanto na produção quanto no consumo (VASCONCELOS, 2002, p. 130), é composto por muitos textos de épocas diferentes, o que resulta em valores moralizantes que variam de autor para autor, gerando contradições e até mesmo subcategorias dentro do gênero, como gótico masculino e gótico feminino (WILLIAMS, 1995, p. 1). Portanto, enquanto algumas obras buscam transgredir as normas sociais, outras procuram moralizar e perpetuar valores conservadores através de suas histórias. Por isso, seria um erro obliterar a diversidade desses romances como a história literária fez por muito tempo, tratando a literatura gótica como um corpo homogêneo de textos e os generalizando a um conjunto de características em comum (VASCONCELOS, 2002, p. 125).

O gótico influenciou o surgimento da literatura de horror, um gênero moderno que desponta no final do século XVIII e ganha destaque no século XIX. Além do romance gótico inglês, ele também é influenciado pelo *Schauerroman* alemão e pelo *roman noir* francês (CARROLL, 1999, p. 16). Na época, o *Schauerroman* alemão não era chamado de “gótico”, mas suas narrativas exploravam transgressões morais de forma violenta e admitiam a presença do sobrenatural (SÁ, 2010, p. 41, p. 61). O *roman noir* do autor Abbé Prévost era popular na Europa nos anos 1730, e elementos como incidentes extraordinários e ênfase nos sentimentos melodramáticos influenciaram os escritores ingleses. No entanto, a literatura inglesa amenizou a explícita sexualidade presente nas obras francesas (SÁ, 2010, p. 42).

O gênero horror e quais obras o compõe são questões difíceis de ser definidas. Autores como Carroll demarcam as obras de horror como aquelas “destinadas a funcionar de maneira tal que provoquem horror artístico no público” (1999, p. 75), destacando a emoção (horror) provocada no leitor para definir o gênero (CARROLL, 1999, p. 30). Porém, tanto o gênero do horror quanto o gótico enfrentam dificuldades na sua conceituação, delimitação histórica e definição de objeto. Apesar de haver um certo consenso de que esse tipo de arte busca despertar uma emoção de medo no receptor, “não existe acordo sobre se essa é sua característica principal. Além disso, não há uma única descrição amplamente aceita, mas sim uma variedade de estudos, frequentemente divergentes, sobre o que é o horror e como essa emoção estética funciona” (SILVA, 2017, p. 111).

Considerando a discussão anterior sobre medo como um sentimento subjetivo que atinge certas culturas, períodos e lugares de maneiras diferentes, o atual artigo resiste à uma definição concreta sobre o que seria o gênero horror e quais obras se encaixam nele, concordando com a colocação de Silva, especialmente ao admitir que o efeito do “horror” é relativo: o que aterroriza uma geração pode não afetar a próxima (WILLIAMS, 1995, p. 21). Como o monstro é a corporificação de um medo cultural, o medo que ele desperta também o é.

O medo, sendo emoção, se manifesta de forma diferente e com respostas variadas não só em distintas culturas, como em diferentes momentos históricos, classes sociais e até mesmo nos indivíduos, idiossincraticamente. É certo que há temas no horror capazes de afetar boa parte de seus potenciais receptores, mas há, junto a estes, uma infinidade de obras que, aterrorizantes para certos indivíduos, não sensibilizem outros (SILVA, Pedro Puro Sasse da, 2017, p. 111).

Ainda que sejam experiências subjetivas, é na capacidade de provocar medo, desconforto e apreensão que o apelo da ficção gótica e de horror reside há séculos. O medo é

um sentimento memorável; mais potente que a paixão, ele despoja o espírito da sua racionalidade e da sua capacidade de agir, pois está ligado ao pressentimento de dor ou de morte, e atua semelhante a dor real (BURKE, 2016, p. 65). Através do terror na ficção e na arte, o leitor conhece o efeito de catarse e pode experimentar violência, crueldade e morte — repugnadas no reino da realidade — de uma maneira segura, através de empatia pelos personagens. A capacidade humana de empatia permite que o leitor experimente o prazer derivado do alívio da dor ao vivenciar uma situação fictícia, sem estar sujeito às consequências e riscos reais dessa experiência. Conectar-se com personagens é uma maneira de lidar com nossa própria mortalidade e inventar horrores irreais pode ajudar a suportar horrores verdadeiros (KING, 2013, p. 28).

“El huésped”

“El huésped”, do livro *Tiempo Destrozado* (1959), narra a história de uma mulher que recebe um hóspede inesperado em sua casa, convidado pelo marido. Na abertura do conto, ela informa ao leitor que está casada há três anos, tem dois filhos e não é feliz. Para seu marido, ela é como um móvel, que um se acostuma a ver em um determinado lugar, mas que não causa a menor impressão (DÁVILA, 2021, p. 13). Para enfatizar essa posição de um objeto inexpressivo, Dávila lhe nega um nome próprio.

Anônima, a protagonista passa a representar todas as mulheres que vivem em uma situação similar. O uso da primeira pessoa do singular também é uma escolha importante por parte da autora, pois isso aproxima o leitor da personagem, gerando identificação e provocando um impacto emocional, o que é uma das principais características da ficção gótica: o foco nas emoções, e não na razão. Eliminam-se as fronteiras entre o real e o sobrenatural, a realidade e a fantasia (BELLIN, 2017, p. 61). Dessa forma, o leitor não tem qualquer outro conhecimento além daquele providenciado pela protagonista, que se encontra cada vez mais fragilizada pelos eventos que seguem a partir da chegada do hóspede. O leitor vive o horror na própria pele, junto da narradora. O isolamento social também contribui para o desamparo da narradora, já que a família vive isolada, em um povoado pequeno, sem comunicação e sem eletricidade, o que constitui o cenário gótico perfeito. As únicas pessoas com quem a protagonista tem contato fora da sua família imediata é a empregada doméstica, Guadalupe, e seu filho, Martín, que moram na mesma casa.

A protagonista teme o hóspede, descreve-o como “sinistro” e nunca nos diz se é um humano, um animal ou uma mistura dos dois: “Não pude reprimir um grito de horror quando o vi pela primeira vez. Era lúgubre, sinistro. Com grandes olhos amarelados, quase redondos,

sem piscar, pareciam penetrar nas coisas e pessoas” (DÁVILA, 2021, p. 13, tradução nossa).³ Esta quebra de categorização no mundo natural faz com que o hóspede seja assimilado como um monstro. A primeira impressão que o hóspede causa na protagonista é de medo, então ele cumpre a função primária do monstro dentro das narrativas de horror. O monstro também é uma força externa que desestabiliza a antiga rotina da narradora e põem em evidência os problemas internos de sua vida, que já existiam antes mesmo de sua chegada.

É uma característica da escrita de Amparo Dávila manter ambiguidade nas descrições e deixar a imaginação do leitor preencher as elipses. Essa técnica de não descrever o monstro com detalhes explícitos é utilizada em histórias de horror para potencializar o efeito do medo, pois permite que o leitor projete seus próprios temores na criatura indescritível ao tentar preencher de significados suas características. Quando se mostra o monstro, “esse efeito é destruído, e a potencialidade de sua capacidade de horrorizar diminui exponencialmente” (SCOTUZZI e ROSSI, 2017, p. 81).

Além do hóspede e da protagonista, o marido também não tem nome próprio, podendo representar outros maridos autoritários como ele. Ele é referido, assim como o convidado, pelo pronome “ele”, causando ambiguidade: “ele” pode ser o hóspede ou o marido. Isso leva ao questionamento: o conto trata da monstruosidade do estranho ou do marido?

Apesar dos protestos da esposa, o marido insiste em hospedar esse homem, mesmo nunca estando em casa, quase como um desafio direto à esposa: “Na mesma noite de sua chegada, implorei ao meu marido para não me condenar à tortura de sua companhia” (DÁVILA, 2021, p. 13, tradução nossa).⁴ Quando a narradora insiste, o marido diz: “Ele é completamente inofensivo [...]. Você vai se acostumar com a companhia dele e, se não conseguir...” (DÁVILA, 2021, p. 13, tradução nossa).⁵ O marido não termina a frase, mas uma ameaça de agressão ou morte fica implícita. Além disso, vemos novamente como ele a trata com indiferença.

Nesses breves momentos, podemos ver a natureza autoritária do marido e como a esposa não tem controle sobre a casa: “Seu espaço é perturbado pela criatura monstruosa que seu marido traz para casa. O controle que ela tinha sobre esse espaço familiar é perdido, e ela é confinada ao seu quarto para se proteger dos ataques da criatura. Nem mesmo seu espaço

³ No original: No pude reprimir un grito de horror cuando lo vi por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas.

⁴ No original: La misma noche de su llegada supliqué a mi marido que no me condenara a la tortura de su compañía.

⁵ No original: Es completamente inofensivo [...] Te acostumbrarás a su compañía y, si no lo consigues...

doméstico pode ser controlado com a chegada do intruso” (COTA e VALLEJOS, 2016, 175, tradução nossa).⁶ Isso mostra que, embora a responsabilidade de cuidar da casa seja tradicionalmente da mulher, o marido toma as decisões realmente importantes. Ela não tem controle sobre nada, nem mesmo sobre sua própria vida. Isso também é enfatizado pelo hóspede, que sempre ocupa os espaços tipicamente femininos, como a cozinha, deixando tanto a protagonista quanto Guadalupe desconfortáveis e temerosas. Considerando o contexto dos anos 50, como uma mulher definida por seu papel como mãe e que não trabalha fora de casa, sua vida gira em torno do ambiente doméstico, especialmente do jardim e da cozinha. Assim, essa invasão é pessoal e íntima, ameaçando o mundo que a narradora conhece.

O clímax do conto ocorre quando a protagonista, em casa com as crianças, ouve gritos do quarto de Martín e encontra o hóspede espancando o menino. Ela salva a criança e confronta o agressor, utilizando um pedaço de madeira como arma. Quando Guadalupe retorna da cidade, depara-se com a protagonista desmaiada e seu filho ferido. A protagonista teme que Guadalupe a deixe, mas ela permanece ao seu lado, revelando sua coragem e nobreza. No entanto, um sentimento de ódio e desejo de vingança surge em Guadalupe a partir desse episódio. Quando o hóspede se mostra uma ameaça para as crianças, ela e Guadalupe se unem por um instinto maternal que rompe as barreiras de classe e a hierarquia patrão/subordinado.

O abuso psicológico por parte do marido continua ao longo do conto. Embora o hóspede se apresente como uma ameaça explícita às crianças após agredir o filho de Guadalupe, o marido não acredita nela e diz que ela está louca: “A cada dia você está mais histérica, é realmente doloroso e deprimente te ver assim... eu expliquei mil vezes que ele é um ser inofensivo” (DÁVILA, 2021, p. 16, tradução nossa).⁷ O marido menospreza suas preocupações, culpando a histeria, que no século XX era considerada uma doença feminina e rotulada assim da palavra grega *hystéra* (útero). A loucura muitas vezes é usada como forma de rotular o desvio de conduta do papel feminino (SHOWALTER, 1977, p. 167) e, nesse caso, ao questionar a autoridade do marido e exigir que ele leve o hóspede para longe, a protagonista se rebela contra a hierarquia estabelecida dentro do seu casamento. O marido não se importa com o perigo que o hóspede representa para sua esposa ou seus filhos e talvez goste de sua presença precisamente por isso.

⁶ No original: Su espacio viene a ser perturbado por la criatura monstruosa que trae su marido a casa. El control que ella tenía sobre ese espacio familiar, lo pierde y pasa a ser confinada a su dormitorio para poder protegerse de los asedios de la criatura. Ni siquiera su espacio doméstico puede controlar con la llegada del intruso.

⁷ No original: Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo.

A mulher considera fugir de casa, mas essa é uma opção impossível: “Então, pensei em fugir daquela casa, do meu marido, dele... Mas não tinha dinheiro e os meios de comunicação eram difíceis. Sem amigos ou parentes para recorrer, sentia-me tão sozinha quanto um órfão” (DÁVILA, 2021, p. 16, tradução nossa).⁸ Ela inclui o marido como uma das razões para fugir de casa, não apenas o hóspede. No entanto, ela não tem recursos para escapar desse relacionamento, pois não trabalha e o marido controla todo o dinheiro. Eles possuem a típica relação matrimonial em que o homem tem o controle no relacionamento porque é ele quem mantém o lar economicamente. Como Cota e Vallejos escrevem, “A mulher, como pode ser observado, não tem nenhuma possibilidade de se tornar independente, pois depende totalmente do marido. Portanto, o relacionamento insatisfatório, de falta de amor em que vive com o marido, é outra indicação de sua prisão” (2016, p. 177, tradução nossa).⁹

No momento em que o hóspede deixa de ser uma ameaça apenas para a protagonista e se torna uma ameaça às crianças também, a protagonista e Guadalupe fazem um plano para se vingarem dele e acabar com essa situação, unidas por um instinto materno. Enquanto o hóspede está em seu quarto, elas o prendem ali com tábuas de madeira e pregos:

Quando tudo acabou, Guadalupe e eu nos abraçamos chorando. Os dias que se seguiram foram terríveis. Viveu muitos dias sem ar, sem luz, sem comida... A princípio batia na porta, jogava-se contra ela, gritava desesperadamente, arranhava... Nem Guadalupe nem eu conseguimos comer ou dormir, os gritos eram terríveis...! Às vezes pensávamos que meu marido voltaria antes de morrer. Se o encontrasse assim...! (DÁVILA, 2021, p. 18, tradução nossa)¹⁰

Novamente, as reticências na última frase escondem uma ameaça implícita de morte, evidenciando o relacionamento abusivo. No entanto, o conto tem um desfecho positivo para as duas mulheres, pois elas conseguem derrotar o antagonista e permanecerem viva. “A resistência dele foi grande, acho que viveu umas duas semanas... Um dia não se ouviu mais nenhum barulho. Nenhum lamento... No entanto, esperamos mais dois dias antes de abrir o quarto” (DÁVILA, 2021, p. 18, tradução nossa).¹¹ Isso ocorre porque a protagonista não está completamente isolada, como anteriormente pensava, e conta com a ajuda da funcionária para

⁸ No original: Pensé entonces en huir de aquella casa, de mi marido, de él... Pero no tenía dinero y los medios de comunicación eran difíciles. Sin amigos ni parientes a quienes recurrir, me sentía tan sola como un huérfano.

⁹ No original: La mujer como se puede observar no tiene ninguna posibilidad de independizarse porque depende totalmente del marido. Por lo tanto, la relación insatisfactoria, de desamor en la que vive con el esposo es otra indicación de su prisión.

¹⁰ No original: Cuando todo estuvo terminado, Guadalupe y yo nos abrazamos llorando. Los días que siguieron fueron espantosos. Vivió muchos días sin aire, sin luz, sin alimento... Al principio golpeaba la puerta, tirándose contra ella, gritaba desesperado, arañaba... Ni Guadalupe ni yo podíamos comer ni dormir, ¡eran terribles los gritos...! A veces pensábamos que mi marido regresaría antes de que hubiera muerto. ¡Si lo encontrara así...!

¹¹ No original: Su resistencia fue mucha, creo que vivió cerca de dos semanas... Un día ya no se oyó ningún ruido. Ni un lamento... Sin embargo, esperamos dos días más, antes de abrir el cuarto.

executar seu plano. Dávila mostra a união feminina como algo positivo, algo que quebra as barreiras de classe social.

As duas mulheres tomam controle da situação, mesmo que no processo tenham que tornar-se monstruosas também. Ter erradicado o estranho equivale a erradicar o marido. Como ocorre na tradição davilana, a violação do cotidiano — mesmo que esse cotidiano não seja o ideal — não ocorre sem um custo para a protagonista, seja essa consequência uma revelação da monstruosidade do marido, o declínio da sanidade, ou a morte.

“La señorita Julia”

“La señorita Julia”, também de *Tiempo Destrozado* (1959), abre com uma descrição da deterioração física da protagonista que dá título ao conto. Ela exibe uma aparência cansada, as roupas estão largas, os olhos possuem olheiras profundas e a bochecha perdeu o tom rosado de outrora. Seus colegas de trabalho notam que ela está esquecida e distraída, o que é um contraste com sua versão antiga: seu trabalho era eficiente e sua casa, que ela herdara dos pais, era mantida organizada e limpa.

Ela também gostava de ler “bons livros”, como a poesia de Shelley e de Keats. Ambos eram poetas “de cemitério” (*graveyard poets*), um movimento literário de 1740 que discutia a mortalidade através da estética de cemitérios, noites, florestas e natureza no geral, e que influenciaria a estética gótica. Esses poetas questionavam o racionalismo e o equilíbrio valorizados pelo Iluminismo e, em consequência, produziam uma poesia de desafio, que exaltava a inspiração divina, o sentimento e a paixão (VASCONCELOS, 2002, 120-121). Julia também lia os romances góticos das irmãs Brontë, como *Wuthering Heights* (1847) e *Jane Eyre* (1847).

O motivo da insônia de Julia logo é revelado: faz mais de um mês que não dorme. Uma noite, um ruído estranho de chutes e corridas leves a despertara, e assim nas noites subsequentes. Como as tábuas do assoalho são velhas, Julia acredita que talvez o chão esteja infestado de ratos, e são eles que a acordam todas as noites. Tentando manter as aparências, pois não quer que seu noivo pense que ela não está cuidando bem da casa, ela impede que Carlos de Luna vá visitá-la. Ela coloca ratoeiras pela casa, esperando encontrar ratos mortos na manhã seguinte, mas quando acorda, não encontra nada.

Por causa da sua ineficiência no trabalho, Julia é demitida e suas irmãs mais novas começam a desconfiar de que algo está errado. Julia é obrigada a confessar a situação e as irmãs, junto de seus maridos, esquadrinham a casa de cima a baixo, sem sucesso. Elas ficam preocupadas com Julia, que se encontra cada vez mais cansada e nervosa. O objetivo de sua

vida passa a ser encontrar um veneno que acabe com a infestação. Para isso, visita lojas diferentes para que ninguém suspeite de que planeja algo contra sua própria vida. Gradativamente, ela se afasta de Carlos, que em um primeiro momento fica preocupado, mas depois desconfiado de que algo esteja acontecendo, pondo a fidelidade de Julia à prova e dando fim ao noivado.

Julia fica cada vez mais isolada, sem contato com seu noivo, seu emprego e suas irmãs, às margens. Sua vida se resume à sua casa e aos seus “hóspedes” indesejados, essas forças externas que com frequências na ficção de Dávila questionam a rotina e a vida que as protagonistas levavam anteriormente. Ela se sente como “como uma casa desabitada em ruínas; não encontrava lugar nem apoio; havia ficado no vácuo; girando cegamente no escuro; queria se soltar, se perder no sonho; esquecer-se de tudo” (DÁVILA, 2018, p. 21, tradução nossa).¹² As limitações de sua vida e a sensação de estar aprisionada dentro de uma rotina faz com que Julia não consiga se livrar de si mesma e do ambiente ao seu redor, que involucra suas paranoias, medos e ansiedades. Ela está aprisionada entre as quatro paredes de sua casa de tal modo que a divisão entre mulher e lar se torna inexistente. Seu estado mental é traduzido na aparência da casa em ruínas, o que é típico da tradição gótica.

Julia transita entre os dois mundos: a mulher dona de casa e futura esposa de um homem trabalhador e simpático, e a mulher que faz parte da classe proletária, com seu trabalho como secretária e independência financeira. Ela vive uma jornada de trabalho dupla que não era comum nos anos 50, período em que a “mística feminina” reinava. O termo foi cunhado por Betty Friedan em seu livro de mesmo nome, de 1963, em que a autora investiga o movimento de regresso ao lar que ocorria com as mulheres após a Segunda Guerra Mundial. Friedan questiona por que essas donas de casa, apesar de terem todas as conveniências modernas, um marido com emprego estável, uma casa no subúrbio e filhos para cuidar, se sentiam tão infelizes e insatisfeitas. A autora realizou entrevistas com várias mulheres e percebeu que a rotina de ser dona de casa, sem ambições pessoais, profissionais ou acadêmicas, poderia ser mental e emocionalmente desgastante.

Essa imagem idealizada de “esposa-dona de casa” era perpetuada pela mídia, incluindo revistas femininas editadas por homens. Essas revistas focavam em assuntos relacionados à maternidade, ao lar e ao casamento, promovendo uma forma de alienação e deliberadamente excluindo tópicos que exigiam pensamento crítico. Por isso, muitas não viam sentido em buscar educação superior ou ingressar no mercado de trabalho, especialmente

¹² No original: una casa deshabitada y en ruinas; no encontraba sitio ni apoyo; se había quedado en el vacío; girando a ciegas en lo oscuro; quería dejarse ir, perderse en el sueño; olvidarlo todo.

quando os homens retornaram da guerra e reassumiram seus empregos. Assim, a proporção de mulheres frequentando a universidade em comparação com os homens diminuiu de 47% em 1920 para 35% em 1958. Além disso, na década de 1950, 60% das mulheres abandonavam seus estudos universitários para se casar.

Apesar da investigação de Friedan focar nos Estados Unidos, é possível emular sua pesquisa no contexto mexicano. Julia vai contra essas expectativas ao ter uma profissão (e exercê-la bem) e não pertencer, até o momento, ao reino das “casadas”. Estar solteira é um estado perigoso para as mulheres, pois elas estão suscetíveis a sucumbir às suas paixões ou aos predadores ao seu redor. Estar solteira, portanto, apresenta perigos internos e externos, ambos igualmente perigosos. No primeiro caso, está o anseio por uma vida ao lado de um homem, com casa e filhos próprios, como vemos em “La señorita Julia” e em “Tina Reyes”, a seguir. Essa fantasia se depara com uma dura e implacável realidade, que são os perigos externos, ao perceberem que seus desejos não são os mesmos de seus pretendentes. Para algumas, a decepção é tão grande que pode levar à morte ou ao desaparecimento, pois toda a esperança da vida sonhada foi frustrada (CHÁVEZ e ARCINIEGA, 2018, p. 212-213). A importância do estado civil para uma mulher está explícita nas variações dos seus títulos: “senhorita” para as solteiras e “senhora” para as casadas, enquanto o homem só pode ser chamado de “senhor”. O *status* de Julia é enfatizado no título do conto, “La señorita Julia”, ressaltando sua posição social que é determinada em relação a um homem.

A transgressão de Julia está na renúncia de se tornar uma dona de casa. Seu trabalho não combina com o ideal de uma mulher tradicional, o que produz uma crise na protagonista entre seguir seus desejos ou as normas sociais (CHÁVEZ e ARCINIEGA, 2018, p. 210). Julia por fim desiste de preparar venenos e colocar armadilhas, acreditando que aqueles animais a perseguiriam até o último dia de sua vida. Sua irmã Mela passa a dormir na sua casa, preocupada com a irmã. Uma noite, Julia acorda com os barulhos. Ela vê uns olhinhos muito redondos, vermelhos e brilhantes, e ouve barulhos debaixo da sua cama. Quando se levanta para olhar, não encontra nada. De manhã, levanta-se cansada e abre o armário para trocar o pijama.

Ela abriu o armário para procurar algo para vestir e... lá estavam eles...! Julia correu para cima deles e os aprisionou furiosamente. Finalmente os descobriu...! Os malditos, os malditos, eles eram...! com seus olhos vermelhos brilhantes... [...] ela os havia descoberto e agora eles estavam à sua mercê... eles não correriam mais à noite nem fariam barulho... ela estava salva... ela dormiria novamente ... ela voltaria a ser feliz ... [...] ela os mostraria a todos ... aos do escritório ... ao Carlos de Luna ... às irmãs ... todos se arrependeriam de ter pensado errado... pediriam desculpas... [...] ela gritou... ela gritou... que sorte de tê-los descoberto, que sorte...! rindo e chorando,

gritando, rindo... com aqueles olhinhos vermelhos brilhantes... ela gritou... ela gritou... ela gritou... [...] (DÁVILA, 2018, p. 22, tradução nossa)¹³

O estilo de escrita com as elipses demonstra o rompimento, por fim, da sanidade de Julia. Quando Mela chega ao quarto, ela encontra Julia apertando furiosamente seu casaco de pele de furões. O rompimento da sanidade de Julia, que ocorre quando em uma noite sem precedentes a protagonista passa a ouvir barulhos estranhos em sua casa e assume que são ratos, põe em jogo as tensões veladas de sua vida cotidiana: Julia se encontra presa entre a “mística feminina” e o casamento que se espera dela, e a sua profissão e independência financeira a frente do seu tempo. Dávila mostra nesse conto que Julia não é capaz de conciliar seus desejos e as expectativas sociais e a única solução diante desse conflito é recorrer à insanidade.

“Tina Reyes”

“Tina Reyes” foi publicado em 1961 na antologia *Música concreta*. Tina Reyes é uma jovem proletária de classe baixa, cujo lar não é invadido pelo perigo, pois a protagonista se expõe a perigos externos ao sair para trabalhar. No entanto, a ameaça se manifesta na forma humana, revelando o controle masculino sobre a vida das mulheres. Amparo Dávila registra a experiência feminina de paranoia e vigilância constante, especificamente na Cidade do México, como uma existência que eventualmente leva à insanidade.

Ao ir do trabalho para a casa de sua amiga Rosa, Tina se queixa sobre sua rotina monótona e acelerada que não lhe deixa tempo sequer para respirar. Ela sonha em encontrar um marido decente, como Santiago, marido de Rosa, que lhe proporcione com uma vida similar a de sua amiga: uma casa, filhos para cuidar e estabilidade financeira. Ela não quer continuar trabalhando na fábrica de suéteres e nem viver sozinha. Diferente de Julia, Tina almeja a mística feminina. Sua imaginação e divagações no ônibus mostram como está infeliz com sua própria vida, vivendo em um quatinho alugado, órfã, sem esperanças de ascensão social, e como ela romantiza o casamento como solução de todos os seus problemas.

¹³ No original: Abrió el clóset para buscar algo que ponerse y... ¡allí estaban...! Julia se precipitó sobre ellas y las aprisionó furiosamente. ¡Por fin las había descubierto...! ¡las malditas, las malditas, eran ellas...! con sus ojillos rojos y brillantes... [...] las había descubierto y ahora estaban a su merced... no volverían a correr por las noches ni a hacer ruido... estaba salvada... volvería a dormir... volvería a ser feliz... allí las tenía fuertemente cogidas... se las enseñaría a todo el mundo... a los de la oficina... a Carlos de Luna... a sus hermanas... todos se arrepentirían de haber pensado mal... se disculparían... [...] gritaba... gritaba... ¡qué suerte haberlas descubierto, qué suerte...! risa y llanto, gritos, carcajadas... con aquellos ojillos rojos y brillantes... gritaba... gritaba... gritaba...

Em seguida, o ônibus de Tina chega ao ponto e ela desce. Um desconhecido se aproxima e oferece sua companhia, dizendo que se interessou por ela desde que a viu no ônibus. Ele tenta se aproximar, mas Tina, assustada com a abordagem, tenta se livrar dele. No entanto, o homem continua a segui-la, insistindo em se apresentar: “Se tivéssemos algum amigo em comum, ele nos apresentaria, [...] mas infelizmente não temos. Você não poderia me dar uma chance?” (DÁVILA, 2021, p. 185, tradução nossa).¹⁴ O encontro casual na rua não corresponde à idealização romântica de Tina ao encontrar um homem. Além disso, a abordagem inesperada e persistente do homem assusta a protagonista, que finalmente chega, aliviada, à casa de Rosa.

À noite, depois de conversar com Rosa, Tina decide voltar para casa. Na parada de ônibus, Tina é abordada mais uma vez pelo desconhecido. Ela repara no seu rosto pela primeira vez:

É bem jovem e nada desagradável. [...] Ela o achou atraente e quase desejou que, em vez de um estranho, ele fosse um amigo de Santiago e Rosa que ela poderia ter conhecido em outra circunstância... “Olha, Tina, esse é o X, meu melhor amigo... X disse que está muito interessado em você, deveria ver como ele é um menino bom... X disse que quando o salário dele aumentar, ele vai te pedir em casamento, te garanto que você vai ganhar na loteria, há poucos homens assim...” (DÁVILA, 2021, p. 188, tradução nossa).¹⁵

O desconhecido no conto simboliza o ideal patriarcal do casamento, que Tina acredita ser a chave para alcançar a felicidade dentro da norma heterossexual (REYES, 2021, p. 51). No entanto, sua atração inicial pelo desconhecido se transforma rapidamente em repulsa e horror. Para escapar do assédio, Tina embarca apressadamente em um ônibus, mas logo percebe que está na rota errada e desce. Surpreendentemente, o homem a espera no ponto, afirmando que o encontro deles é determinado pelo “destino”.

A abordagem do desconhecido, na rua deserta à noite, faz com que Tina imediatamente se lembre das notícias no jornal: “Todas começavam assim, era sempre a mesma coisa, acontecera a mesma coisa com aquela pobre moça, chamava-se Célia, não fazia muito tempo que tinha lido, ela se lembrava muito bem...” (DÁVILA, 2021, p. 189, tradução nossa). As elipses presentes no texto, especialmente durante os devaneios da narradora, revelam que as possibilidades concebidas por Tina são piores do que qualquer coisa que

¹⁴ No original: Si tuviéramos algún amigo común, nos presentaría (ahí estaba otra vez a su lado), pero mucho me temo que no tengamos ninguno. ¿No me podría dar la oportunidad?

¹⁵ No original: Más bien le pareció atractivo y casi deseó que, en vez de ser un desconocido, fuera un amigo de Santiago y de Rosa que ella hubiera podido tratar en otra circunstancia... “Mira, Tina, te presento a X, es mi mejor amigo... X dice que está muy interesado en ti, si vieras qué buen muchacho es... dice X que cuando le aumenten el sueldo te pedirá que te cases con él, te aseguro que te sacas la lotería, hay pocos muchachos así...”

Dávila possa escrever. O perigo se oculta nas entrelinhas, naquilo que não é dito. Dávila não precisa explicitar o que aconteceu com Célia, pois o leitor preenche as lacunas de acordo com a sua própria bagagem.

O homem a convida a tomar uma bebida e Tina, que já aceitou o seu “destino”, deixa-se conduzir. Os dois vão à uma sorveteria; Tina está completamente atordoada e assustada. O homem se apresenta como Juan Arroyo e Tina se censura por dizer seu nome verdadeiro; porém, mais uma vez se justifica, afinal, se morreria, “por que isso importava no fim das contas?” (DÁVILA, 2021, p. 189, tradução nossa).¹⁶ A garçonete traz Coca-Colas, mas Tina, por meio dos jornais, sabe que colocam drogas nas bebidas. Porém, seu nervosismo seca a garganta e ela dá um pequeno gole, percebendo que a Coca-Cola não tem gosto diferente, “apesar de que talvez eles tivessem colocado algo que não dava sabor” (DÁVILA, 2021, p. 190, tradução nossa).¹⁷

Tina continua se torturando com cenários diferentes, ficando cada vez mais tensa ao se perguntar quando seu fim finalmente chegaria:

Algo como um formigamento ardente percorria todo o seu corpo toda vez que pensava: como seria o começo? Se ele era dos que batiam brutalmente nas mulheres, ou talvez se ele avançaria sobre ela de repente e arrancaria suas roupas; mas também havia aqueles que matavam primeiro e depois... Sentiu muito calor, pegou seu lenço e se abanou com ele, depois secou a testa. (DÁVILA, 2021, p. 192, tradução nossa)¹⁸

Os dois saem da sorveteria e Juan chama um táxi. Tina acredita que isso faz parte da conspiração contra ela; o taxista, sendo aliado a Juan, a levaria para um hotel fora da cidade, pois isso é o que acontecera com Celia. Apesar de “Tina Reyes” não contar com a casa, um cenário central do gótico, os meios de transporte ao longo da história (o ônibus e o táxi) representam um lugar de confinamento e sem escape na modernidade. Graças à presença de Juan Arroyo, eles trazem imensa angústia à protagonista.

Juan leva Tina para casa em segurança, contrariando suas suspeitas de que ele a levaria para um lugar perigoso. No entanto, Tina começa a duvidar da realidade e questiona se seus olhos a estão enganando. Essa dúvida desencadeia uma ruptura em sua sanidade e ela cede ao instinto de fugir. O último parágrafo descarta as vírgulas:

¹⁶ No original: pero ¿qué importaba después de todo?

¹⁷ No original: Aunque a lo mejor le ponían alguna cosa que no daba sabor.

¹⁸ No original: algo como un hormigueo ardoroso le corría por todo el cuerpo cada vez que pensaba: ¿cómo sería el comienzo?, si era de los que golpeaban a las muchachas brutalmente, o tal vez sin más explicación se avalanzaría sobre ella y le arrancaría las ropas, también había algunos que primero asesinaban y después... Sentió mucho calor, sacó su pañuelo y se abanicó con él, luego se enjugó la frente.

Atravessou o limiar do seu destino cruzou a porta de um sórdido quarto de hotel e corria pela rua numa corrida frenética e desesperada colidindo com as pessoas esbarrando em todos como corpos sozinhos que se encontram no escuro se cruzam se juntam se separam se juntam novamente ofegantes vorazes insaciáveis possuindo e possuídos descendo e subindo cavalgando numa corrida cega até o final com um colapso uma queda repentina no nada fora do tempo e do espaço. (DÁVILA, 2021, p. 195, tradução nossa).¹⁹

O estilo de escrita corrido no conto reproduz a loucura vivenciada por Tina, enquanto a ausência de vírgulas reflete sua agitação física. A fuga de Tina de Juan representa uma rejeição final da fantasia de casamento, da romantização do papel da mulher e das normas sociais. No entanto, o verdadeiro monstro do conto não é Juan Arroyo, mas sim a realidade do cotidiano feminino. A mente de Tina a leva à sua própria ruína, e a loucura se torna uma forma de renunciar ao sistema opressor e de buscar uma nova maneira de ser mulher diante das dificuldades enfrentadas. A cidade é retratada como um ambiente perigoso, cheio de predadores que ameaçam constantemente a integridade física de Tina. Dávila consegue transmitir o horror da existência feminina na cidade, destacando a constante vigilância, o medo gerado pelas notícias de jornal e a dificuldade de se conectar com novas pessoas. O surgimento da modernidade gera uma mudança na ambientação e na apresentação dos personagens na tradição gótica: o lugar remoto, isolado e selvagem dá lugar a cidade labiríntica e sombria; o castelo medieval dá lugar a casa na cidade; e os demônios, cadáveres e monstros dão lugar aos pais, esposos e criminosos (CASANOVA-VIZCAÍNO, 2015, p. 130). Os devaneios de Tina ressoam entre as leitoras que se identificam com sua experiência.

Considerações finais

Os contos de Amparo Dávila revelam a violação do cotidiano feminino e as tensões subjacentes enfrentadas pelas protagonistas. Ao assumir o controle da situação, mesmo que isso signifique se tornar monstruosa, as personagens desafiam as expectativas sociais e os papéis atribuídos a elas. No entanto, essas rupturas não ocorrem sem consequências ou tensões internas, seja na forma de revelações perturbadoras ou declínio da sanidade.

¹⁹ No original: Ella había cruzado el umbral de su destino había traspuesto la puerta de un sórdido cuarto de hotel y se precipitaba corriendo calle abajo en frenética carrera desesperada chocando con las gentes tropezando con todos como cuerpos a solas a oscuras que se encuentran se entrecruzan se juntan se separam se vuelven a juntar jadeantes voraces insaciables poseyendo y poseídos bajando y subiendo cabalgando en carrera ciega hasta el final con un desplome un caer de golpe en la nada fuera del tiempo y del espacio.

A ambientação retratada por Dávila, seja a casa ou as ruas, é permeada pelo medo, com ameaças constantes à integridade física e mental das protagonistas. A autora transmite de forma impactante o horror da existência feminina no século XX, abordando as pressões sociais, a dependência financeira e a opressão refletida no ambiente ao redor. Apesar da invasão começar por uma força externa, ela provoca um desequilíbrio interno, proporcionado por alguma insatisfação que já existia na rotina. A figura do monstro tem o papel de revelar o verdadeiro antagonista para essas personagens.

Ao incorporar elementos clássicos do gótico em seus contos de horror, Dávila revela a transformação dos monstros tradicionais em figuras do cotidiano, como pais, esposos e criminosos. Essa reconfiguração evidencia a opressão e os desafios enfrentados pelas mulheres na sociedade moderna. Em suma, os contos de Amparo Dávila abordam as tensões de gênero, as expectativas sociais e as lutas internas enfrentadas pelas mulheres.

Referências

BELLIN, Greicy Pinto. Machado de Assis leitor de Poe: A retomada irônica da convenção gótica no conto “Um esqueleto”. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; Colluci, Luciana (orgs). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. p. 59-65.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.

BURKE, Edmund. *Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e da Beleza*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Edipro, 2016.

CARROLL, Noel. *A filosofia do horror*. São Paulo: Papirus, 1999.

CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra. “Sombras nada más”: el gótico en Latinoamérica y el Caribe. *Badebec*, Argentina, v. 3, n. 6, p. 127-137, 2015.

CHÁVEZ, Marisol; ARCINIEGA, Víctor. La rutina doméstica como figuración siniestra. Amparo Dávila: su poética del dolor. *Sincronía*, México, n. 74, p. 205-233, 2018.

COHEN, Jeffrey J. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

COPATI, Guilherme. The monster’s voice. In: ROSSI, Aparecido Donizete; COLUCCI, Luciana (orgs). O gótico e as mulheres. *Itinerários: Revista de Literatura*, Araraquara, n. 47, 2018.

COTA, Édgar Torres; VALLEJOS, Mayela Ramirez. Lo fantástico, lo monstruoso y la violencia psicológica em “El huésped” de Amparo Dávila. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Costa Rica, v. 42, p. 169-180, 2016.

DÁVILA, Amparo. *Cuentos reunidos*. México: Fondo de cultura económica, 2021.

_____, Amparo. *El huésped y otros relatos siniestros*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

JOHNSON, Anne W. Nombrando a los monstruos en zonas de fricción: reflexiones antropológicas sobre sufrimiento social y responsabilidad. *Alteridades*, México, v. 27, n. 54, p. 27-39, 2017.

KAPPLER, Claude. *Monstros, Demônios e Encantamentos no Fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KING, Stephen. *Dança macabra*. São Paulo: Editora Suma, 2013.

MÉNDEZ, Raquel (Lucas) Platero; VILLENA, María Rosón. De ‘la parada de los monstruos’ a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad funcional y sexual no normativa. *Feminismo/s*, Espanha, n. 19, p. 127-142, 2012.

REYES, Nancy Granados. La identidad femenina y las emociones en los cuentos “Matilde Espejo” y “Tina Reyes” de Amparo Dávila. *Diseminaciones*, México, v. 4, n. 8, p. 37-53, 2021.

ROSSI, Aparecido Donizete; SCOTUZZI, Nathalia Sorgon. Do inominável ao cientificamente explícito: monstros lovecraftianos. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 4, p. 68-98, 2017.

ROSSI, Aparecido Donizete. Manifestações e configurações do Gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. *ÍCONE: Revista de Letras*, São Luís de Montes Belos, v. 2, p. 55-76, 2008.

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

SANTOS, Ana Paula. Perspectivas do gótico feminino em “O caso de Ruth”, de Júlia Lopes de Almeida. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; Colluci, Luciana (orgs). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. p. 14-21.

SENA, Marina. Sombras no romance experimental: O decadentismo de Aluísio Azevedo. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; Colluci, Luciana (orgs). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. p. 100-110.

SILVA, Pedro Puro Sasse da. Coordenadas do medo: Uma proposta de análise da ficção de horror. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; Colluci, Luciana (orgs). *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. p. 111-121.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: a Poetics of Gothic*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

APORIAS E INSÓLITO FICCIONAL NOS CONTOS DE LYGIA FAGUNDES

TELLES

Jessica Borges Brussio²⁰Josenildo Campos Brussio²¹

Resumo: Na literatura de Lygia Fagundes Teles, as aporias são uma característica marcante que dialoga fortemente com o insólito ficcional e constituem o fio condutor do imaginário de seus contos. Observa-se elementos insólitos essenciais dentro de suas narrativas, cujos papéis – desses objetos, seres insólitos, ou atores não-humanos – desempenham funções centrais no imaginário da autora. No presente artigo pretendemos apresentar as aporias em alguns contos da autora correlacionando-as aos atores não-humanos essenciais aos desenlaces das tramas insólitas. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, de caráter exploratório-descritiva, na qual tentaremos apontar a relação intrínseca entre os atores não-humanos e seus elementos insólitos e imaginários em alguns contos da autora. Analisaremos quatro contos de Lygia, a saber, *As Pérolas*, *Seminário dos Ratos* e *A Caçada*. Como resultados, temos que as aporias resultantes das tramas narrativas da autora partem dos atores não-humanos, que sustentam os elementos insólitos e imaginários dos contos.

Palavras-chave: Insólito ficcional. Aporias. Imaginário. Literatura fantástica.

Introdução

Desde seres imortais e poderosos a teorias sobre multiversos, a literatura fantástica vem nos permitindo ter acesso a um mundo completamente diferente. Um mundo maravilhoso, estranho e fantasioso, que ultrapassa as noções da realidade e nos faz mergulhar em uma narrativa sobrenatural e, por vezes, inverossímil. No século XXI, muitas narrativas vêm, transpassando as folhas de papel, metamorfoseadas em adaptações, até atingirem as telas vibrantes dos cinemas, televisores ou *smartphones*, sejam em filmes, HQs, animes, mangás e outra plataformas digitais.

Como amante de obras fantásticas e insólitas que estimulavam minha imaginação, vimos neste campo a oportunidade de pesquisar, analisar e investigar sobre elementos narrativos que fizeram parte da nossa infância. Enquanto literatura, trazemos alguns contos de Lygia Fagundes Telles (1997) a serem destrinchados no presente trabalho, observando os elementos insólitos e do imaginário apresentados nas respectivas obras.

Lygia Fagundes Telles (1997), considerada “a dama e maior escritora da literatura brasileira”, escreveu diversos contos e romances que retratavam sentimentos como o amor, o

²⁰ Mestranda em Letras (UEMA). PPGLetras/São Luís. GEPEMADEC (Grupo de Estudos e Pesquisas em Meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura).

²¹ Doutor em Psicologia Social (UERJ). UFMA/São Bernardo/PPGLetras. GEPEMADEC (Grupo de Estudos e Pesquisas em Meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura).

medo, a morte e a fantasia. Seus contos trazem uma característica insólita marcante, sempre com um suspense e finais abertos, de modo que o leitor faça uma interpretação profunda acerca da história contada, sendo nítido sua inspiração em escritores como Edgar Allan Poe.

No que se refere às obras de Lygia Fagundes Telles, Vera Tietzmann Silva (1985) vem afirmar que se destaca por diferentes tipos de metamorfoses, salientando aquelas que ocorrem no interior do indivíduo, em sua percepção do mundo e seu comportamento. Ela evidencia que existem momentos em que é difícil diferenciar ambas, “quando a decadência do homem leva-o a alterar seu comportamento de forma tão drástica que ele bestializa ao ponto de assemelhar-se até fisicamente a um animal” (SILVA, 1985, p. 41).

O insólito ficcional é um elemento da narrativa que não se apresenta de modo coerente com a realidade exterior, universo racional do leitor real, conforme senso comum estabelecido no convívio social. O insólito é uma constante em alguns contos de Lygia Fagundes Telles que nos chama atenção e nos provoca a compreender como se comporta com relação às personagens.

O mundo imagético de Lygia ainda tem muito a nos oferecer sobre o que seriam esses elementos narrativos tão diferentes, reacionários e insólitos, mas também comuns à nossa vivência, pois são elementos que transitam com muita leveza e complexidade entre o insólito ficcional e o imaginário. Ambos os campos trazem consigo manifestações da consciência e desejos racionais injustificáveis teorizados por Todorov (1975), Bessière (1974), Gama-Khalil (2013), que nos permitem analisar contos como os de Lygia Fagundes Telles (1997), levando-se em consideração, também, aspectos do imaginário antropológico trazidos por Gilbert Durand (1979).

Um ponto que nos chamou a atenção nos contos de Lygia foi o destaque que a escritora dá a certos objetos em seus textos. No conto *A Caçada*, por exemplo, o enfoque gira em torno de uma tapeçaria na loja de antiguidades. No conto *Seminário dos ratos*, destacam-se os ratos; no conto *As pérolas*, o foco são as pérolas, todos enquanto um marco referencial para o desenlace da narrativa.

Notamos que em alguns contos de Lygia, os objetos e animais assumem papéis cruciais para a tessitura das tramas insólitas, tornando-se personagens centrais nas narrativas da escritora. Para melhor compreender os papéis desenvolvidos por esses protagonistas, utilizaremos a Teoria do Ator-Rede, de Bruno Latour, que denomina tais objetos e animais de atores não-humanos, como explicaremos mais à frente no referencial teórico.

Concepções da narrativa fantástica e seus gêneros vizinhos

O conto fantástico surge com um conceito complexo. Sabe-se que teve seu início no Ocidente, terminante ao século XVIII, com ápice nos séculos XIX e XX. Diversos estudos buscam desenvolver formas de explicar a narrativa fantástica e organizá-las em “gêneros”. Isto posto, dá-se destaque às diferenças, onde discrimina-se áreas em que o fantástico se encontra adjunto a gêneros vizinhos.

Autores como Todorov (1992) e Bessière (2001) nos trazem essas duas ideias sobre o conto fantástico: o primeiro, entende-o como gênero; a segunda, como um modo. Enquanto gênero, podemos dizer que para que o fantástico aconteça na narrativa, é necessária a hesitação do leitor (KNAPP, 2020). Essa concepção de hesitação é a base do entendimento do Torodov (1992) sobre a narrativa fantástica.

Assim, afirma Torodov:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 1992, p. 30).

Todorov (1981) traz três concepções de gêneros vizinhos: fantástico, estranho e maravilhoso. Segundo ele, o leitor é levado ao âmago do fantástico na situação em que, pisando em solo de um universo que conhecemos, real, concreto, vemo-nos diante de um acontecimento impossível de ser explicado racionalmente. Dessa maneira, temos dois caminhos: crer que tal visão é fruto de nossa imaginação, ou a mesma faz parte de nossa realidade, regida por leis que ignoramos. É essa incerteza no gênero fantástico que Todorov (1992) caracteriza como hesitação, conjuntura esta que se torna essencial para existência do fantástico.

Para além disso, Todorov (1992) ainda nos traz mais três conceitos para a construção do fantástico na literatura:

- a) É imprescindível que a narrativa obrigue ao leitor avaliar o mundo das personagens como o seu mundo real, e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos eventos enredados;
- b) Essa hesitação pode ser também vivida por um personagem, de tal modo que o leitor se espelhe nas vivências insólitas da personagem, como num jogo de espelhos;

- c) É preciso que o leitor tome uma determinada atitude em relação à narrativa, devendo descartar “tanto a interpretação alegórica como a interpretação poética” (TODOROV, 1992, p. 20).

Conforme o autor búlgaro, a primeira e terceiras conjunturas são essenciais no desencadeamento do fantástico na literatura, enquanto a segunda conjuntura pode ou não acontecer, por mais que alguns autores discordem dessa ideia.

Traçando uma linha conceitual sobre gênero, o fantástico se encontraria entre os outros gêneros, o estranho e o maravilhoso, daí falar-se em fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso (TODOROV, 1992, p. 31)

No gênero narrativo estranho, que ocorre regularmente através do medo, são aludidas circunstâncias que podem naturalmente ser interpretados pela razão, ainda assim, conflitantes quanto ao julgamento sobre ser real ou não. Quanto às narrativas do maravilhoso, temos situações sobrenaturais que se veem comuns no universo real, naturalizadas, e desta forma não trazem hesitação por parte das personagens e leitores. Deste último, temos como exemplos os contos de fadas, onde seres imaginários como lobos, varinhas de condão, e objetos falantes são naturais naquele mundo.

Fora os gêneros estranho, maravilhoso e fantástico, temos os gêneros vizinhos fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso. Segundo Gama-Khalil:

A diferença entre o fantástico-estranho e o estranho puro estabelece-se porque enquanto no segundo uma explicação racional é evidenciada no texto, no primeiro, há apenas uma sugestão a uma explicação racional. No estranho muitas vezes nada de sobrenatural acontece e muitas vezes, nós, leitores, sabemos disso, todavia, os fatos reais nos apavoram tanto quanto ou mais que os sobrenaturais. No fantástico-maravilhoso, as narrativas se iniciam com fatos fantásticos, mas que por fim terminam com a aceitação do sobrenatural, por isso, para Todorov, essas narrativas estariam bem próximas do fantástico puro (GAMA-KHALIL, 2013, p. 21).

A literatura fantástica enquanto modo surge como formas e temáticas cujo propósito pretendem incitar a incerteza (GAMA-KHALIL, 2013, p. 25). Sobre o conceito de fantástico, Bessièrre diz:

O fantástico não é senão um dos métodos da imaginação, cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia normal e patológica, e que, a partir disso, não se distingue daquelas manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular (BESSIÈRE, 2012, p. 306).

Desta maneira, percebemos que o fantástico pode ser assim tratado como “a descrição de certas atitudes mentais (BESSIÈRE, 2012, p. 306). No que diz respeito a essa maneira de enxergar o fantástico, Bessièrre afirma:

El relato fantástico provoca la incertidumbre, en el examen intelectual, porque utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y una complementariedad propias. No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo (BESSIÈRE, 2001, p. 84).

Para a autora francesa, a literatura fantástica não deve ser vista somente como gênero literário, já que esta limita a variedade de obras construídas através de outras formas de trabalho que surpreendem ou contrariam o leitor (GAMA-KHALIL, 2013). Portanto, reafirmamos o propósito do fantástico: causar incerteza através da impossibilidade de decifração, diferentemente, do medo ou hesitação trazidos por Torodov (1992). Para Bessièrre:

Essa proposição teórica separa o fundo e a forma, reduz a organização do relato a um traço não-específico: a hesitação, e relaciona o imaginário fantástico ao inconsciente, seguindo uma assimilação pouco pertinente. A fragilidade dessa formalização, narrativa e simbólica, parece o preço necessário a ser pago para excluir toda referência ao conteúdo semântico do fantástico – o sobrenatural ou o extra-natural – e para ignorar seu enraizamento cultural. Inversamente, toda análise do texto fantástico, segundo uma série temática, resolve-se numa enumeração de imagens, mantidas tanto para as fantasias do artista, quanto para os sinais de um surreal patente. De uma dissolução da problemática do relato fantástico na de uma narratologia e de uma expressão do subconsciente, à confusão do fantástico literário com certo fantástico natural ou objetivo, a crítica raramente evita o ponto de vista unitário e falacioso (BESSIÈRE, 2012, p. 305).

Destarte, é notório que “todo estudo do relato fantástico é sintético, não por evocar ou intuir uma lei artística (ou de certa regulação anormal do universo ou da psique humana), mas por uma perspectiva polivalente. (BESSIÈRE, 2012, p. 305). Este relato fantástico pode estimular uma incerteza intelectual, pois coloca-se em contradição quanto às ações, unidos sob coerência e complementaridade próprias. Deste modo, para Bessièrre, é certo dizer que:

O relato fantástico é, por si mesmo, sua causa, como todo relato literário; a descrição semântica não deve fazê-lo ser assimilada nem pelos testemunhos ou meditações sobre os fatos extra-naturais, nem pelo discurso do subconsciente: ele é comandado do interior por uma dialética de constituição da realidade e da desrealização própria do projeto criador do autor (BESSIÈRE, 2012, p. 306).

Assim vemos que Torodov (1992) traz ao fantástico uma visão de ambiguidade, enquanto Bessièrre traz incertezas. Para o autor búlgaro, ao mudar um traço na construção narrativa, muda-se o gênero em questão, enquanto para a autora francesa, a simples manifestação do insólito e a incerteza diante da irrupção garantem a realização do fantástico.

Teoria do ator-rede, imaginário e aporias

Com as teorias apresentadas, conseguimos fazer a correlação com os contos de

Lygia Fagundes Telles (1999): “*As pérolas*”, “*Seminário dos ratos*” e “*A caçada*”, analisando seus elementos insólitos e atores não-humanos presentes.

Para entendermos melhor o conceito de atores não-humanos, precisamos ver sua teoria base, a Teoria do ator-rede, trazida por Bruno Latour (2006). Segundo ele, existe um par bem complexo para se definir no meio social: o ator e a rede. Esse termo “rede”, por mais conhecido que sejam seus significados (rede de telecomunicações, rede de esgoto, rede ferroviária, etc.), um ponto de convergência entre eles leva-nos ao sentido de vínculo, de ligação.

Latour (2006) afirma que “o sentido de rede se restringiu muito a informação, ao passo que, o que ocorre de fato é a transformação [...]”. Conforme o autor francês “ator é tudo o que tem *agência*, aquele que define pelos efeitos de sua ação, ou seja, não pelo que faz, mas pelos efeitos do que ele faz. [...] o ator não se confunde com o indivíduo, ele é heterogêneo, dispar, híbrido” (LATOURE apud TSALLIS et al, 2006, p. 10).

Através desse conceito, percebemos que o “domínio do social se estende muito além das sociedades humanas e modernas” (LATOURE, 2006, p. 06). Logo, de acordo com o Latour (2006), “os corais, os babuínos, as árvores, as abelhas, as formigas e as baleias também são elas sociais” (LATOURE, 2006, p. 06). Desse modo compreendemos a rede de relações sociais existentes entre atores humanos e não humanos.

Segundo Latour (2006):

Esta abordagem encontra as suas origens na necessidade de renovação da teoria social suscitada pelos estudos sobre ciência e tecnologia, mas começou a ganhar fôlego com três documentos fundadores. [...] Foi por esta altura que os não-humanos – micróbios, vieiras, rochas e barcos – se apresentam sob uma nova luz para a teoria social (LATOURE, 2006, p. 10).

Dessa forma, conseguimos notar que é essencial recorrer à sociologia social como um caminho para que seja possível designar os componentes já presentes em domínio coletivo. Segundo Latour (2006) “pior seria limitar à partida da forma, o tamanho, a heterogeneidade e a combinação das associações”, ou seja, o cientista social, aqui neste ponto, não deve mais limitar as funções dos atores ao papel de informantes, mas sim dar-lhes a capacidade de produzir as próprias teorias sobre seu contexto social. Conforme Latour:

Para retomar um slogan da Teoria do actor-rede, é preciso ‘seguir os próprios actores’, quer dizer, tentar lidar com suas inovações muitas vezes indomáveis, de modo a aprender com eles o que a existência colectiva se tornou nas suas mãos, que métodos é que elaboraram para a ajustar, e quais são os relatos que melhor definem as novas associações que foram obrigados a estabelecer. Se a sociologia do social funciona bem com o que foi já agrupado, o mesmo não sucede quando se trata de juntar de novo os participantes aquilo que não é – ainda não é – uma espécie de domínio social (LATOURE, 2006, p. 11-12).

Além disso, Latour também cita critérios que estão correlacionados ao papel preciso dirigido aos não-humanos. “Estes devem ser atores e não apenas infelizes suportes de projeções simbólicas, porém essa atividade não deve ser o tipo de agência que normalmente é associada às matérias de fatos ou objetos naturais” (LATOURE, 2006, p. 10). Para o autor francês:

Se um relato emprega um tipo de causalidade simbólica ou naturalista, não há razão para incluí-lo no *corpus* da ANT, ainda que seja essa a sua pretensão. Por analogia, todo estudo que confere aos não-humanos uma forma de agência mais aberta do que a causalidade natural tradicional – mas mais eficiente do que a causalidade simbólica – pode fazer parte do nosso *corpus*, mesmo que alguns dos autores não queiram de modo algum ver-se associados a esta abordagem (LATOURE, 2006, p. 10).

A partir da Teoria do Ator-rede, com destaque para os atores não-humanos, conseguimos observar em cada um dos contos de Lygia Fagundes Teles que abordaremos os seguintes elementos: o saxofone, as pérolas, os ratos e a tapeçaria.

Nesse ponto, conseguimos enxergar, por fim, uma relação de imagens e representações simbólicas trazidas com o imaginário antropológico de Gilbert Durand (1997). Segundo o autor, “o imaginário é o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*; esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um aspecto de uma outra” (DURAND, 1997, p. 18).

Pelas imagens é possível perceber conjuntos formados através de núcleos organizadores (constelações e arquétipos) que demonstram, com base na classificação semelhante das imagens, que de algum modo há relação entre diferentes formas de agir e pensar do homem de diferentes períodos e/ou lugares do mundo. Para Durand:

estudar *in concreto* o simbolismo imaginário só é possível pela via da antropologia, dando a esta palavra o seu sentido pleno atual, ou seja, conjunto das ciências que estudam a espécie *homo sapiens*. [...] é preciso nos colocarmos no trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico social (DURAND, 1997, p. 41).

Segundo Brussio (2008, p. 25), Durand fundamenta uma arquetipologia estrutural das imagens ou classificação isotópica das imagens entre dois regimes do simbolismo: o *Regime Diurno* e *Regime Noturno*. Conforme Brussio:

O primeiro que tem a ver com a dominante postural agrupa imagens da tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o segundo subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, agrupando, a primeira as técnicas do continente e do habitat, valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda, as técnicas do ciclo, do calendário

agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos (BRUSSIO, 2008, p. 25).

Complementando o pensamento simbolista, Eliade acredita que “[...] as imagens, os símbolos e os mitos [...] respondem a uma necessidade e preenchem uma função” (ELIADE, 2002, p. 8, 9) na vida do ser humano. De acordo com o autor norte-americano:

O pensamento simbólico não é uma área exclusiva da criança, do poeta ou do desequilibrado: ela é consubstancial ao ser humano; precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Por isso, seu estudo nos permite melhor conhecer o homem, “o homem simplesmente”, aquele que ainda não se compôs com as condições da história. Cada ser histórico traz em si uma grande parte da humanidade anterior à História (ELIADE, 2002, p. 8).

Com base nesses conceitos, conseguimos perceber a potencialização do imaginário dentro do universo insólito criado por Lygia Fagundes Telles em seus contos, e esse imaginário é demonstrado através da presença de imagens arquetípicas²² que envolvem atores humanos e não-humanos e suas respectivas representações dentro das histórias.

Por meio do conceito de imaginário trazido por Gilbert Durand (1997), conseguiremos fazer uma correlação com as imagens poéticas apresentadas por Gaston Bachelard (1979), que nos mostra uma visão mais fenomenológica sobre essa relação de atores humanos e não humanos. Ao falarmos de imagem, Bachelard afirma que:

A imagem, em sua simplicidade, não precisa de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem jovem. O poeta, na novidade de suas imagens, é sempre origem de linguagem. Para especificarmos bem o que possa ser uma fenomenologia da imagem, para frisarmos que a imagem existe antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é antes de ser uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. Deveríamos então acumular documentos sobre a consciência sonhadora (BACHELARD, 1979, p. 185).

Através desse conceito conseguimos perceber que a individualidade da imagem não pode ser entendida em seu ínfimo somente por costumes de referências objetivas, mas sim, através da fenomenologia que “pode ajudar-nos a restituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem.” (BACHELARD, 1979, p. 185). Para Bachelard (1979, p. 185), “a imagem poética é essencialmente variacional”, ou seja, “não é, como conceito, constitutiva”. Isto significa que o leitor deve

²² Imagens arquetípicas são imagens que equivalem aos arquétipos, considerados por Jung () “resíduos arcaicos equivalentes às imagens primordiais, visto que possuem um valor arquetipal. Os arquétipos são sempre primitivos e “se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo” (JUNG, 1996, p. 67).

perceber em sua leitura a realidade específica, e não somente atrelar-se a imagem como objeto ou substituto do objeto. Conforme o autor francês:

É preciso para isso associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é matizada, iluminada, incessantemente ativa em suas inversões. No domínio da criação da imagem poética pelo poeta, a fenomenologia é, se assim podemos dizer, uma fenomenologia microscópica (BACHELARD, 1979, p. 185).

Ainda afirmando o conceito, “para uma simples imagem poética, não há projeto, e não lhe é preciso mais que um movimento de alma. Numa imagem poética a alma acusa sua presença” (BACHELARD, 1979, p. 187), sendo deste modo que um poeta apresenta seu problema fenomenológico.

Aqui, Bachelard trabalha com teorias dialéticas da inspiração, que se dividem em alma e espírito, o que nos remete a ideia da fenomenologia da alma. Sobre isso, o autor afirma:

Em nossa opinião, alma e espírito são indispensáveis para estudar os fenômenos da imagem poética, em seus diversos matizes, a fim de que se possa seguir sobretudo a evolução das imagens poéticas desde o devaneio até a sua execução. Particularmente, será como fenomenologia da alma que estudaremos, numa outra obra, o devaneio poético (BACHELARD, 1979, p. 186).

Assim, percebemos que essas relações fenomenológicas muito tem a dizer sobre o envolvimento os elementos insólitos, tendo em vista que trabalham com contextos que fogem ao que caracterizamos e interpretamos como real.

Por fim, uma vez compreendida a importância do ator-rede e do imaginário para a constituição do insólito ficcional nos contos de Lygia Fagundes Teles, faremos uma breve exposição do conceito do sentido de aporia com o qual dialogaremos na última sessão.

As aporias constituem-se de um conceito amplo e generalizado. Segundo Ceia (2009), no E-Dicionário de Termos Literários, aporia consiste:

Dificuldade, impasse, paradoxo, momento de auto-contradição ou blindspot que impede que o sentido de um texto ou de uma proposição seja determinado. Na filosofia grega antiga, o termo começou por servir para designar contradições entre dois juízos (o que se chamaria depois, com mais propriedade, antinomia). Na filosofia de Zenão de Eleia, por exemplo, podemos falar de aporias nos juízos sobre a impossibilidade do movimento. Mais tarde, designaram-se alguns diálogos platônicos como “aporéticos”, isto é, inconclusivos. Ao estudo das aporias chama-se aporética (CEIA, 2009, p. 1).

Ainda segundo ele, uma aporia “cria uma tensão lógico-retórica que impede que o sentido de um texto se possa fixar.” Desse modo, um texto por si só sempre se constituirá de aporias que irão servir como meio de apresentar um texto que pode querer dizer algo que foge de qualquer leitura convencional. Passemos agora, a alguns exemplos de aporias em alguns contos de Lygia Fagundes Teles.

Aporias da experiência do tempo nos contos de lygia fagundes telles

Nos contos de Lygia Fagundes Teles que selecionamos para analisar, cada uma das obras selecionadas traz um ser não-humano, em específico, colocado como central ou ponto crucial ao desenrolar de suas histórias.

Em *As pérolas*, temos como símbolo insólito, ser não-humano, pérolas que acompanham a história do casal Tomás e Lavínia. Mais uma vez, um objeto serve de meio de comunicação com angústias e dor, ou mesmo saudade.

Baixando os olhos brilhantes de lágrimas, ela inclinou-se para beijá-lo.
- Não demoro.

Quando a viu desaparecer, ele tirou o colar do bolso. Apertou-o fortemente, tentando tritura-lo. Ao ver que as pérolas resistiam, escapando-lhe por entre os dedos, sacudiu-as com violência na gruta das mãos. O entrecocar das contas produzia um som semelhante a uma risada. Sacudiu-as mais e riu: era como se tivesse prendido um duendezinho que agora se divertia em soltar risadinhas rosadas e falsas (TELLES, 1999, p. 57).

Aqui percebemos, dentro da visão agostiniana trazida por Paul Ricoeur (1994), conseguimos observar noções de narração e previsão. Segundo ele, “narração implica na memória e previsão implica na espera. [...] Recordar é ter uma imagem do passado. [...] essa imagem é uma impressão deixada pelos acontecimentos e que permanece fixada no espírito” (1994, p. 27). Isso nos remete ao ideal de memórias existentes entre os atores humanos e não humanos, e como essas memórias se interligam diretamente com esses atores e afetam a temporalidade da narrativa.

No conto *Seminário dos ratos*, temos como elemento insólito principal os ratos, que surgem sem um contexto definido na história e causam certo medo nas personagens, sentimento diferente dos expressados nas obras citadas anteriormente. Conseguimos perceber um pouco desse fantástico-estranho (TODOROV, 1992) no seguinte trecho:

[...] As vozes no andar superior começaram a se cruzar. Uma porta bateu com força. Encolheu-se mais no canto quando ouviu seu nome: era chamado aos gritos. Com olhar silencioso foi acompanhando um chinelo de debrum de pelúcia que passou a

alguns passos do avental embolado no tapete: o chileno deslisava, a sola voltada para cima, rápido como se tivesse rodinhas ou fosse puxado por algum fio invisível. Foi a última coisa que viu porque nesse instante a casa foi sacudida nos seus alicerces. As luzes se apagaram. Então deu-se a invasão, jorrando espessa como se um saco de pedras borrachosas tivesse sido despejado em cima do telhado e agora saltasse por todos os lados na treva dura de músculos, guinchos e centelhas de olhos luzindo negríssimos. Quando a primeira dentada lhe arrancou um pedaço da calça, ele correu sobre o chão enovelado, entrou na cozinha com os ratos despencando na sua cabeça e abriu a geladeira. [...] (TELLES, 1999, p. 84).

Na obra *A caçada*, temos uma tapeçaria como elemento insólito, que nos dá a sensação de tempo e universo diferentes. Esse ser não-humano acompanha o conto da visita de um homem à uma loja de antiguidades, quando se vê interessado em uma tapeçaria antiga, quase em decomposição. Nessa história, Telles consegue nos trazer contextos que nos instigam a curiosidade e no fim certa angústia e talvez medo, sem encerrar de fato os acontecimentos, deixando em aberto o final do protagonista – característica essa marcante nos contos de Lygia. Conseguimos perceber mais o elemento insólito quando a tapeçaria nos leva a entender que não se trata somente de um simples objeto, tendo em vista que a cada ida na loja, a imagem da tapeçaria parecia mudar.

- Parece que hoje tudo está mais próximo – disse o homem em voz baixa. – É como se... Mas não está diferente?
A velha firmou mais o olhar. Tirou os óculos e voltou a pô-los.
- Não vejo diferença nenhuma.
- Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta.
- Que seta? O senhor está vendo alguma seta?
- Aquele pontinho ali no cardo...
A venha suspirou.
- Mas esse não é um buraco de traça? Olha aí, a parede já está aparecendo, essas traças dão cabo de tudo – lamentou, disfarçando um bocejo. [...] (TELLES 1999, p. 132-133).

Tanto nas obras *Seminário dos ratos* e *A caçada* conseguimos perceber o conflito temporal existente entre o tempo ocorrente no mundo real e no mundo ficcional. Daí Ricoeur (1994) nos traz o conceito de *distentio* e *intentio animi* sob perspectiva agostiniana, a saber, a da medida do tempo. Segundo ele:

Essa própria aporia se inscreve no círculo de uma aporia mais fundamental ainda, a do ser e do não-ser do tempo. Porque só se pode ser medido aquilo que, de algum modo, é. Pode-se, caso se queira, deplorar o fato: a fenomenologia do tempo nasce no meio de uma questão ontológica: “O que é, com efeito, o tempo?” (RICOEUR, 1994, p. 22).

Esse paradoxo se constitui na premissa de que se o passado não existe mais e o futuro ainda não surgiu, só o presente teria então existência” (DA LUZ, 2014). A respeito disso, Luz, segundo a visão de Agostinho, afirma que:

Se o presente existisse separadamente dos outros dois tempos verbais teriam as mesmas características da eternidade, isto é, um presente sem passado e sem futuro coincide com uma das definições de eternidade. Então, para ser tempo, ele teria necessidade de passar e, portanto, teria de deixar de ser. Assim, também não podemos falar do presente, pois a única forma de termos o presente como tempo é a não existência do mesmo (DA LUZ, 2014, p. 3)

Nos contos de Lygia Fagundes Teles, a noção de tempo aproxima-se das aporias do ser e do não ser do tempo agostinianas (RICOUER, 1994). Assim percebemos como as aporias nos contos da escritora transcendem as noções de tempo e conseguem gerar insólitos ficcionais potencializados na imaginação criadora dos atores humanos e não-humanos semeados pela autora.

Considerações finais

O insólito ficcional é um elemento marcante nos contos de Lygia Fagundes Teles, a perceber pela presença do fantástico e seus gêneros vizinhos nas tramas. Com isso, trazemos autores como Todorov, Bessière e Gama-Khalil, que vem retratar a parte conceitual do insólito ficcional dentro do gênero narrativo fantástico, e como que ocorre esse processo de estranheza e conflito no que tange ao real ou não.

Ao falar de elementos insólitos, conseguimos fazer a tecitura com teorias do imaginário trazidas por Bachelard, Durand, Eliade e outros. Aqui, vemos os elementos não apenas como simples representações, mas como símbolos com um significado muito maior dentro do seu contexto narrativo. Latour vem nos explicar sobre esses símbolos numa perspectiva mais protagonista, enquanto atores-rede, onde funcionam como as teias dentro da trama, unindo e ligando os principais pontos.

Por fim, conseguimos alcançar os conceitos das aporias, que estão ligadas diretamente ao conceito de insólito ficcional por se tratarem de conflitos e paradoxos, elementos que não concebem uma definição própria. Nessa teoria, temos autores de base filosófica como Ricouer que traz embasamento em Santo Agostinho, além de Ceia e Da Luz.

Percebemos assim que as aporias, apesar de estarem em um contexto mais filosófico, estão ligadas diretamente com o contexto literário das narrativas, onde

conseguimos encontrar elementos temporais que se constituem em um paradoxo dentro do insólito ficcional, característica marcante dos contos de Lygia Fagundes Teles.

Referências

BACHELARD, Gaston. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultura, 1979. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal.

BESSIÈRE, Irene. **El relato fantástico**: forma mixta de caso y adivinanza. David Roas, org. Teorías de lo Fantástico. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001. 83-104.

BESSIÈRE, Irène. **O relato fantástico**: forma mista do caso e da adivinha. *FronteiraZ*, n. 9, p. 305-319, 2012.

BRUSSIO, Josenildo Campos et al. **Imagens arquetípicas na relação professor-aluno na escola**: em busca de um encantamento no processo ensino-aprendizagem. 2008.

CEIA, Carlos. **Aporia**. In: CEIA, Carlos. E-Dicionários de Termos Literários. [S. l.], 30 dez. 2009. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/aporia>>. Acesso em: 28 dez. 2022.

CESARANI, Remo. **O Fantástico**. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

DA LUZ, Bruna Araújo. **A RELAÇÃO ENTRE INTENTIO E DISTENTIO – PAUL RICOEUR E O LIVRO XI DAS CONFISSÕES**. XIII Semana Acadêmica de Filosofia - Formação e condição humana, [S. l.], p. 1-9, 24 set. 2014. Disponível em: <<http://br60.teste.website/~fapas413/files/journals/5/articles/351/submission/review/351-1292-1-RV.pdf>>. Acesso em: 28 dez. 2022.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **A literatura fantástica**: gênero ou modo?. Terra roxa e outras terras: revista de estudos literários, v. 26, p. 18-31, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e os seus símbolos**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

KNAPP, Cristina. **As formigas**: uma leitura das representações insólitas nas narrativas de Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, ano 2020, v. 18, n. 2, p. 224-242, 9 set. 2022.

LATOUR, Bruno. **Como prosseguir a tarefa de delinear associações?** *Configurações*, n. 2, p. 11-27, 2006.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa (tomo 1)**. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles.** Rio de Janeiro: Presença Edições, 1985

TELLES, Lygia Fagundes. **Os melhores contos de Lygia Fagundes Telles:** seleção de Eduardo Portella. 9 ed. São Paulo: Global, 1999.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

A INTERVENÇÃO DO INSÓLITO NA NARRATIVA DISTÓPICA DE *O DOADOR DE MEMÓRIAS*, DE LOIS LOWRY

Johnathan de Lima Costa ¹

Débora Lorena Lins ²

Resumo: Esta pesquisa tem como objeto de estudo a obra literária *O Doador de Memórias*, da autora americana Lois Lowry (2014). A escritora apresenta uma sociedade distópica onde a população é controlada por um estado opressor que os priva da real vivência da liberdade de ser ou sentir. Apesar de possuir pontuais semelhanças com padrões do mundo real, a narrativa, em seu desenvolvimento, passa a apresentar acontecimentos não tão comuns à realidade, o que causa estranhamento tanto no leitor quanto nos personagens. Com isso, esse estudo tem como objetivo geral analisar a presença de elementos insólitos no livro, categorizando-os a partir das definições dos gêneros fantástico, estranho e maravilhoso, e dos gêneros de fronteira fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso, conceitos propostos por Tzvetan Todorov em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica* (1980). Os procedimentos metodológicos se caracterizam por um processo de delimitação de trechos da obra literária, que quando analisados em contexto em relação a fatos que os antecedem ou sucedem, possam retratar a presença dos gêneros supracitados. Dessa forma, os resultados alcançados apontaram a presença dos gêneros maravilhoso e fantástico-maravilhoso, evidenciando ainda a importância dos fatos investigados para a continuidade da narrativa.

Palavras-chave: *O Doador de Memórias*. Insólito. Fantástico. Maravilhoso.

Introdução

Esta pesquisa tem como foco de análise examinar as características do gênero maravilhoso presentes no romance *O Doador de Memórias*, de Lois Lowry (2014), para que se verifique a influência do insólito na narrativa.

A partir do problema geral: “Como caracteriza-se o insólito no livro *O Doador de Memórias*, de Lois Lowry (2014)?”, e do objetivo geral: “Analisar as características do insólito no livro *O Doador de Memórias*, de Lois Lowry (2014).”, busca-se investigar os momentos sobrenaturais da narrativa, qualificando-os ou não a partir da conceituação de gênero fantástico, estranho e maravilhoso proposta por Tzvetan Todorov (1980).

No livro *O Doador de Memórias*, de Lois Lowry (2014), apresenta-se uma sociedade que pode parecer perfeita e utópica. As pessoas que vivem naquela realidade não conhecem a fome, a pobreza, o medo, nem a dor, entretanto, esses também são privados da liberdade, seguem regras minuciosamente elaboradas, tem seus sentimentos reprimidos, e, além disso,

¹ Graduando em Letras Língua Inglesa. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

² Mestre em Ciências da Linguagem (PPCL - UERN). Secretaria de Estado da Educação e da Cultura do Rio Grande do Norte (SEEC/RN).

não possuem memórias do passado, nem conhecimento da infinidade de sensações e sentimentos fora do mundo que os foi imposto desde o nascimento. O universo apresentado, inicialmente, pode parecer familiar ao mundo real, entretanto, passa a evidenciar acontecimentos não tão comuns à realidade. O enredo do romance, que se desenvolve a partir do protagonista Jonas, encarregado em uma cerimônia de escolha de profissões de um papel fundamental de receber e manter as memórias de toda aquela civilização, passa a construir uma atmosfera de incerteza para com certos acontecimentos que ocorrem por toda a narrativa.

Esse trabalho teve como objetivos específicos: “Indicar as diferenciações entre fantástico, estranho e maravilhoso, a partir da teoria de Todorov (1980)” e “Investigar os acontecimentos do gênero maravilhoso reconhecidos no livro *O Doador de Memórias*”.

A presente pesquisa assume como raciocínio lógico predominante no estudo o método de abordagem dedutivo. Nas palavras de Bastos (2009, p. 84), “os pressupostos do raciocínio partem de premissas gerais para premissas particulares.”, isto é, esse tipo de pensamento parte do geral para o específico; e posto isso, busca-se desenvolver a linha de pensamento da investigação partindo dessa premissa.

Este artigo consiste em uma pesquisa bibliográfica, que é, segundo Gil (2021), um trabalho que tem como base estudos previamente realizados, e possui ainda uma abordagem qualitativa, tendo em vista que, segundo Alves (2007), essas pesquisas partem de uma observação do fenômeno em uma esfera geral, do levantamento de variáveis e suas diversas interações e do exame de cada caso de forma individual. Com isso, tomamos essas características com o objetivo de nortear e coletar os dados para apresentar seus resultados.

A definição do *corpus* desse trabalho se deu pela realização de recortes da obra literária *O Doador de Memórias* (LOWRY, 2014). Esses trechos organizam-se em recorrências de momentos sobrenaturais da narrativa, ou seja, que demonstrem acontecimentos incomuns à realidade regida pelas leis da ciência.

Os procedimentos metodológicos referentes a esse trabalho foram voltados, de forma geral, para uma análise qualitativa com o objetivo de examinar, interpretar e categorizar trechos posteriormente selecionados da obra literária.

Para que se visualiza-se a ocorrência do maravilhoso em *O Doador de Memórias*, fez-se necessária a execução de duas etapas metodológicas: identificação e análise em contexto. A etapa um, ou identificação, diz respeito ao processo de separação de trechos da obra literária. Nessa etapa, fez-se necessária a observação da conceituação de Todorov (1980) por meio de uma perspectiva de objeto de estudo, ou seja, a separação desses trechos qualifica-se pela sua pertinência ou não para com o tema geral dos estudos de Todorov. Com isso, os momentos a

serem recortados da obra precisaram categorizar-se como acontecimentos não comuns à realidade, ou sobrenaturais, e além disso, que fossem “incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” (TODOROV, 1980, p. 26).

A segunda etapa, ou a análise em contexto, diz respeito ao processo de investigação dos trechos até então somente recortados. Esses trechos foram analisados a partir da cadeia de conceitos proposta por Todorov (1980), que delimita os acontecimentos do: Estranho puro, Fantástico-estranho, Fantástico, Fantástico-maravilhoso e Maravilhoso puro.

Contudo, é importante ressaltar que os trechos indicados para análise nessa etapa não foram observados isoladamente, visto que para que a conceituação seja efetiva, há a necessidade de constatações construídas a partir do contexto da obra. Ou seja, além da análise do momento da ocorrência incomum, foi preciso observar como esse fato explica-se ou não com o desenrolar da narrativa.

A realização desse estudo justifica-se por apresentar objetivos que se diferenciam dos normalmente trabalhados a partir da obra em questão, a evidenciação e investigação dos acontecimentos do gênero maravilhoso, configuram a autenticidade desse estudo, que representa também uma ampliação das formulações teóricas a partir dessa obra literária.

Este artigo divide-se em três capítulos. No capítulo “A ruptura para com a realidade: o infinito gênero maravilhoso”, realizou-se inicialmente a explicação dos pontos teóricos necessários à conceituação de gênero maravilhoso, a partir da teoria de Todorov (1980). Posteriormente no capítulo “O maravilhoso em *O Doador de Memórias*”, foram analisados os trechos que pudessem ser constatados momentos insólitos na narrativa. Por fim, em “Conclusão”, foi verificado se os objetivos indicados inicialmente, pós análise, foram ou não alcançados.

A ruptura para com a realidade: o infinito gênero maravilhoso

Com este capítulo teórico, confere-se a conceituação básica de gênero fantástico, estranho e maravilhoso, proposta por Todorov (1980) em sua obra *Introdução à literatura fantástica* (1980). Inicialmente, propõe-se uma análise pelo autor, e, após isso, investiga-se o aparato teórico e as ramificações dos gêneros propostos anteriormente. Essas observações tem como objetivo principal a futura análise interpretativa e identificação do maravilhoso na obra literária *O Doador de Memórias*, de Lois Lowry (2014).

Em linhas gerais, Todorov (1980) explica que o fantástico acontece em narrativas onde em um mundo que aparentemente é como o mundo real, onde não existem monstros,

vampiros, nem outras criaturas irreais, se dá um acontecimento sobrenatural onde ambos personagem e leitor se encontram em um processo de vacilação que leva a duas saídas, uma delas que explica o fato sobrenatural como fator da imaginação, ou seja, que não existe, e outra que leva a conclusão de que o fato em questão seja verdadeiro e coexista com o mundo real. Em outras palavras, “O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 1980, p. 16).

Entretanto, apesar dessa conceituação básica de o que seria o fantástico ser também necessária para a efetivação dos procedimentos metodológicos desse projeto de pesquisa, os dois pontos que Todorov (1980) levanta em seguida, são os de maior relevância para esse trabalho: a conceituação dos gêneros estranho e maravilhoso.

Partindo então do preceito básico em que, segundo Todorov (1980), indica-se que o gênero fantástico consiste somente nos momentos em que a incerteza mútua dos personagens e leitores ocorre, o autor determina ainda duas vertentes de possibilidades que podem ressignificar esse gênero. Para que se possa compreender de forma mais efetiva as duas vertentes, pode-se visualizar inicialmente o livro *Alice no País das Maravilhas* (CARROLL, 2019), onde ao fim, os acontecimentos que eram até então “fantásticos” (o que se justifica pela incerteza se os fatos apresentados eram reais ou imaginários), transformam-se em “estranhos”.

O gênero estranho, como observado por Todorov (1980), acontece quando os fatos sobrenaturais da narrativa passam a ser justificados por alguma lei que rege o mundo real. Voltando ao exemplo do livro de Carroll (2019), a obra torna-se estranha ao fim pois a viagem de Alice ao país das maravilhas justifica-se por meio de um sonho. Dessa forma, a vacilação entre o que poderia ser real ou não, dá lugar a uma explicação definitiva de que os fatos eram meramente imaginativos, mais especificamente nesse exemplo: um sonho.

Já o gênero maravilhoso, por sua vez, leva um raciocínio contrário ao gênero estranho. Pode-se imaginar, por exemplo, que em um final alternativo da narrativa de Carroll (2019), o que fosse descoberto era que de fato o mundo novo conhecido por Alice existe, e que todas as criaturas inusitadas de fato coexistiam naquela realidade. Por esse motivo, realizando uma conexão à conceituação de Todorov (1980) de gênero maravilhoso, “[...] seria necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado [...]” (TODOROV, 1980, p. 24), ou seja, o gênero maravilhoso de fato acontece quando os preceitos do mundo real não são mais suficientes para que se explique logicamente algum fato, o que torna necessário o estabelecimentos de novas regras.

Em outras palavras, o gênero maravilhoso ocorre a partir de um processo de aceitação para com o fenômeno narrado, de forma que o acontecimento não é mais estranhável a partir dos olhos dos personagens e leitores, indicando que o sobrenatural passa a coexistir no mundo real. Como exemplo, pode-se observar um romance em que o protagonista se depara com uma fada (criatura que não existe no mundo real), enquanto ainda houvesse incerteza se aquilo de fato existe ou tenha sido fruto da imaginação, essa história estaria então no campo do fantástico. Caso, com o desenrolar dos fatos, fosse descoberto que o protagonista tinha alucinações por conta de um estado mental específico, essa história seria então do gênero estranho. Entretanto, se fosse descrito ao fim que a fada de fato exista no mundo real, essa história seria do gênero maravilhoso. Algumas obras que se encaixam como pertencentes ao gênero maravilhoso são, por exemplo, a coleção de livros: *As crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin (1996 – 2011), *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis (1950 – 1956) e *A saga Harry Potter*, de J. K. Rowling (1997 – 2007).

Contudo, Todorov (1980) não se detém somente na definição desses três gêneros próximos, mas estabelece ainda possibilidades que podem ocorrer entre os três. Dessa forma, cabe o estabelecimento imaginativo de uma linha em que, ao meio, estaria o gênero fantástico e, aos lados deste, estariam os gêneros estranho puro e maravilhoso puro. Dessa forma, o autor constitui que entre o gênero fantástico e o gênero estranho, haveria ainda o fantástico-estranho - que se explica por fenômenos onde, mesmo que em toda narrativa fossem rodeados pela incerteza acerca de sua veracidade, ao fim recebem uma explicação lógica (como ocorre em *Alice no País das Maravilhas* (CARROLL, 2019)). Já a outra possibilidade seria o fantástico- maravilhoso, que se verifica, segundo Todorov (1980), quando uma narrativa que era até os momentos finais fantástica, recebe por fim uma explicação que justifica a veracidade dos acontecimentos sobrenaturais.

Referente ao maravilhoso, Todorov (1980) também visualiza o fato que costumeiramente confunde-se o gênero maravilhoso com os contos de fada. Entretanto, esses são somente uma categoria do maravilhoso que representam a plena aceitabilidade para com os acontecimentos sobrenaturais como dragões, animais falantes, fadas, entre outros.

Por fim, Todorov (1980) apresenta quatro tipos de maravilhoso, que quando identificados, representam um afastamento para com o maravilhoso puro, ou seja, de certa forma fazem-se explicar os fatos a partir de outras perspectivas, configurando um afastamento para com a premissa básica do gênero maravilhoso, que é simples aceitação dos acontecimentos.

Desse modo, o autor caracteriza como maravilhoso hiperbólico acontecimentos que são idealizados com estranhamento a partir da descrição de proporções exageradas - esses fatos pouco afastam-se dos padrões, a não ser por suas dimensões, como ocorre no filme *Anaconda*, dirigido por Llosa (1997), onde se hiperboliza uma espécie de cobra para que tome proporções mais aterrorizantes no longa.

Como maravilhoso exótico, o autor configura obras em que se pode perceber um processo de teorização para o conhecimento do próprio leitor - isso se dá pelo fato de que o próprio leitor não conhece nada sobre os fatos de uma certa região, e isso implica na crença para com aquelas características ou fatos dados pelo não conhecimento prévio dos parâmetros da realidade proposta. A exemplo do livro *A Viagem ao Centro da Terra*, de Verne (1864).

Definindo o maravilhoso instrumental, Todorov (1980) designa obras que apresentam avanços tecnológicos impossíveis para o presente, mas que talvez possam se concretizar no futuro, como ocorre no livro *Jogador Nº 1*, de Cline (2011), onde, em um futuro distópico, as pessoas vivem imersas em um jogo de realidade virtual, possibilitado por um avanço científico possível.

Por fim, o autor determina como maravilhoso cientista onde “[...] o sobrenatural está explicado de maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece.” (TODOROV, 1980, p. 31). A exemplo do fungo *Cordyceps*, agente catastrófico da distopia *The Last of Us*, da HBO (2023), que de fato existe, mas nas leis científicas atuais não tomaria as mesmas proporções representadas na série.

Dessa maneira, pode-se visualizar que o autor busca especialmente recortar qualquer tipo de instrumento narrativo que consiga, de forma direta ou indireta, explicar o fato sobrenatural, ou ainda apresentar algo que de fato não seja real, mas que não cause estranhamento pelo seu desconhecimento por parte do leitor.

Marçal (2009) indica que o próprio sobrenatural, apesar de ser constantemente presente em diversos gêneros literários, não é um termo eficiente para classificar em uma perspectiva literária esses textos. Para esses fins classificatórios, indicam-se diversos gêneros como o maravilhoso, fantástico e estranho, que servem para ambientar e classificar a narrativa a partir de relações textuais dos personagens e leitor para com os eventos incomuns.

Retomando a conceituação apresentada por Todorov (1980), Marçal (2009) acrescenta que no âmbito do maravilhoso, o enfoque não deve estar nas conexões entre o mundo apresentado e o mundo real, de forma que as próprias características atípicas, como é o caso dos contos maravilhosos, excluam em sua própria existência qualquer similaridade com o mundo real, processo que dificulta conexões entre o maravilhoso apresentado e o concreto,

negando diretamente para os eventos sobrenaturais “sua probabilidade de realizar-se no mundo concreto e material” (MARÇAL, 2009, p. 2). Desse modo, a autora reforça ainda que o maravilhoso, nas barreiras de seu próprio universal fechado, busca essencialmente tumultuar, ou até mesmo revolucionar, qualquer indício de comodismo do mundo real.

É importante identificar, entretanto, que o processo comum de separação para com o mundo real não impossibilita a existência de momentos em que se visualize o mundo real na narrativa, entretanto, esses nunca são o foco ou tem importância superior às maravilhosas da ficção. Pode-se exemplificar, por exemplo, obras como *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien (1954), onde não há qualquer conexão dos fatos ao mundo real e a história se constrói sem qualquer influência aparente que leve a conexões diretas para com o concreto, ou ainda *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, de Rowling (1997), onde em alguns momentos ainda se apresentam certas ocorrências do real, entretanto, mesmo que apresentem alguma relevância, não se sobrepõem à riqueza imaginativa da obra.

O maravilhoso em *O Doador de Memórias*

As ocorrências maravilhosas que se configuram na narrativa de “O Doador de Memórias” apresentam-se de forma gradativa por todo o texto e servem como um artifício significativo para a progressão da obra. Nesse capítulo, a partir da teoria proposta por Todorov (1980), buscou-se qualificar trechos sobrenaturais específicos do livro a partir de um panorama geral e consequências dos fatos em acontecimento futuros da narrativa.

Como descrito na metodologia, as passagens podem ser qualificadas como pertencentes aos gêneros estranho, fantástico ou maravilhoso, a partir do processo metodológico de identificação, análise em contexto, e confirmação.

Lowry (2014), utiliza-se de um processo gradativo que leva ao enquadramento da obra em um patamar de não similaridade ao mundo real. Os fatos, que demonstram inicialmente uma sociedade que se distancia da realidade, ainda se aparenta significativamente ao mundo real, pois, mesmo que em outras dinâmicas, ainda se tratam de seres humanos, não de criaturas irreais como fadas ou duendes, comuns a obras do gênero maravilhoso, como aponta Todorov (1980).

A primeira situação em que se pode notar certo estranhamento por parte do leitor e também do próprio protagonista ocorre em um momento de descontração entre Jonas e seu amigo Asher pega uma maçã do chão e a arremessa; o acontecimento se sucede no seguinte trecho:

Mas Jonas de repente percebeu, acompanhando com os olhos o percurso da maçã pelo ar, que a fruta – bem, esta foi a parte que ele não conseguiu entender direito –, que a maçã tinha se *transformado*. Só por um instante: em pleno ar, no meio do caminho, de acordo com o que se lembrava. Em seguida, ele a pegou nas mãos e examinou-a com atenção, mas era a mesma maçã. Inalterada. Do mesmo tamanho e da mesma forma: uma esfera perfeita. Da mesma cor indefinível, mais ou menos da mesma cor que a túnica de seu uniforme. Não havia absolutamente nada de extraordinário naquela maçã. Ele a passou de uma à outra mão algumas vezes, depois a lançou outra vez para Asher. E novamente – no ar, por um instante apenas – ela se transformou. (LOWRY, 2014, p. 28)

O que aconteceu, por hora, não causa um estranhamento tão significativo ou leva a um grande impacto nos fatos. Apenas por essa passagem e pelos fatos que se desenvolvem logo em seguida, esse momento melhor enquadra-se, na teoria de Todorov (1980), como pertencente ao gênero fantástico, visto que o insólito apresentado traz, em ambos o leitor e personagem, a criação de um sentimento de dúvida, baseando-se no fato de que o que aconteceu poderia ter sido somente uma impressão por parte de Jonas, e a maçã não teria realmente transformando-se.

Simbolicamente, pode-se estabelecer uma associação de sentido entre a maçã que Jonas viu transformar-se com a representação da maçã como o fruto proibido do paraíso, como se idealiza na Bíblia. No regime estabelecido no romance, qualquer fuga das regras era potencialmente perigosa, e, assim como na bíblia, a maçã foi o instrumento possibilitador que representou a tentação e o pecado, visto que, a partir desse primeiro sinal, o protagonista passa a desvendar os problemas que inevitavelmente o levaram a deixar o projeto utópico, assim com Adão e Eva tiveram que deixar o paraíso.

Entretanto, a então “transformação” presenciada por Jonas repete-se mais duas vezes em outros momentos do livro. No dia da cerimônia de doze, Jonas, “[...] quando olhou para a multidão, para o mar de rostos, a coisa aconteceu outra vez. A mesma coisa que acontecera com a maçã. Eles mudaram” (LOWRY, 2014, p. 67), e outra vez, em uma passagem do livro em que o protagonista se encontra com uma colega: “Ao acompanhá-la com o olhar enquanto subia e entrava pela porta, aconteceu; ela mudou.” (LOWRY, 2014, p. 94). Essas situações, como aponta a teoria de Todorov (1980), enquadram-se como sendo fantásticas pois funcionam efetivamente como um causador de estranhamento e dúvida (real ou imaginação?), mas que por si só não são maravilhosas.

Nesse momento da narrativa, Jonas já nomeava essa habilidade de ver essa transformação como “ver além”, visto que no dia da cerimônia, a Anciã-Chefe o avisou que o

mesmo a possuía. Porém, mesmo já a nomeando, o leitor só passa a descobrir do que de fato se trata esse acontecimento misterioso em uma conversa do protagonista com O Doador, onde ele explica que:

[...] Antigamente, na época das lembranças, tudo possuía uma forma e um tamanho, como todas as coisas ainda têm hoje, mas também possuíam mais uma qualidade chamada cor. Havia uma porção de cores, e uma delas se chamava vermelho. É a que você está começando a ver. Sua amiga Fiona tem cabelo vermelho – e bem característico, na verdade; eu já havia notado. Quando você mencionou o cabelo dela, foi um indício para mim de que provavelmente estaria começando a distinguir a cor vermelha. (LOWRY, 2014, p. 98)

A partir desse momento, em conclusão, pode-se definir que a maçã, os rostos, e o cabelo de Fiona, estavam realmente mudando, e que isso não era somente uma ilusão por parte de Jonas. O acontecimento deixa de ser somente fantástico, por agora distanciar-se do patamar da hesitação, e configura-se como fantástico-maravilhoso, pois, dessa forma, Todorov (1980) configura os trechos em que inicialmente um evento apresenta-se como fantástico, mas, com o desenrolar do texto, efetivamente configura-se como maravilhoso, visto que o fato não se enquadra nas leis da natureza do mundo como conhecemos.

O acontecimento que será visualizado em seguida, diferente do que foi observado anteriormente, não apresenta uma conexão direta com alguma outra passagem futura na narrativa que o possa explicar de alguma forma. Trata-se da primeira memória recebida por Jonas, no primeiro dia de treinamento com O Doador. Esse fato marca a primeira ruptura significativa da obra com os padrões e leis do mundo real. Nesse momento, pós cerimônia de doze, o seguinte é descrito:

Então sentiu um calafrio. Percebeu que as mãos do velho de repente tinham ficado frias. Ao mesmo tempo, ao inalar, sentiu o ar mudar, sua própria respiração esfriou. Umedeceu os lábios com a língua, e, ao fazê-lo, a língua ficou exposta ao ar subitamente gelado. Era muito impressionante, mas agora não sentia medo algum. Estava cheio de energia e respirou de novo, o ar frio e cortante entrando em seus pulmões. Sentia, também, o ar frio rodopiar em torno de seu corpo todo, soprando em suas mãos, estendidas ao lado do corpo, e nas costas. O toque das mãos do homem parecia ter desaparecido. Agora estava consciente de uma sensação inteiramente nova: alfinetadas? (LOWRY, 2014, p. 84)

Esse primeiro e importante contato de Jonas, com o que se pode observar como o elemento mais maravilhoso da narrativa, mistifica diretamente os conceitos de mundo real que ainda poderiam restar na obra. O processo de compartilhamento das memórias a partir do toque, leva ambos o leitor e o protagonista para um plano completamente misterioso, nebuloso, e, acima de tudo, fora da realidade. A viagem que acontece na própria mente de

Jonas o possibilita a experimentação de sensações que ele jamais teve, transportando-o a uma infinidade de lugares que só se limita na própria mente Do Doador.

O processo observado anteriormente pode ser comparado ao mundo literário, visto que Jonas pôde vivenciar novas experiências a partir da transferência das memórias (e consequentemente das emoções e sensações). Nessa metalinguagem, paralelamente, o leitor, a partir da “doação” dos autores, no processo de leitura de qualquer obra literária, é transportado a vivência de novas realidades, assim como a descoberta de novas sensações (e também de lugares). Essas podem ser felizes ao ler uma comédia ou um bom final de um história, tristes em uma história romântica ou dramática, ou ainda amedrontadora em um livro de terror.

Tendo em vista os fatos discutidos, assim como a própria passagem do livro, segundo Todorov (1980), esse acontecimento está diretamente ligado ao gênero maravilhoso, visto que não há no decorrer da narrativa nenhuma tentativa de explicação do insólito, e, além disso, não há hesitação do personagem para com a veracidade do que estava acontecendo no processo de compartilhamento da memória.

Em continuidade na narrativa, o compartilhamento de memórias do Doador para Jonas repete-se inúmeras vezes, entretanto, as memórias continuamente, por escolha Do Doador, tornam-se um fardo cada vez mais pesado para o protagonista, que aos poucos passa a enxergar os diversos sentimentos humanos, como o amor, a solidão, a tristeza e a fome. Em um trecho, O Doador se encontra em um momento de sofrimento e pede que possa compartilhar uma memória que o assombrava desde que a recebeu, para que se livre assim do peso da dor de lembrar esse fato. Esse fragmento do texto expõe o momento ocorrido:

As mãos vieram e a dor veio com elas e através delas. Jonas se encheu de coragem e mergulhou na lembrança que estava torturando o Doador. Encontrou-se num lugar confuso, barulhento, fétido. Era dia claro, de manhã cedo, e o ar estava denso, impregnado de uma fumaça amarelada e escura que pairava, baixa. Por toda parte, em torno dele, muito além da extensão do que parecia ser um campo, havia homens gemendo. Um cavalo de olhar esgazeadado, com os arreios arrebentados balançando, trotava frenético em meio aos homens amontoados, sacudindo a cabeça, relinchando, em pânico. Tropeçou, por fim, caiu e não se levantou mais. (LOWRY, 2014, p 123)

Diferente das lembranças que havia recebido até então (como a felicidade de um aniversário ou o momento de natal de uma família), presenciar a guerra, um evento jamais conhecido por nenhum dos moradores da comunidade, com exceção do Doador, foi um experiência avassaladora para o protagonista, em um só momento, ele pode presenciar a dor da perda, a humilhação humana, e também a dor física, como é relatado no trecho que ocorre

ainda no momento de recebimento da memória: “Um dos braços de Jonas estava imobilizado pela dor; através da manga rasgada enxergava o que parecia ser sua carne despedaçada e um osso quebrado.” (LOWRY, 2014, p.124).

Por meio da experiência da guerra, Lowry (2014) aponta que apesar de serem privados mais significativamente das coisas boas da real liberdade, o que havia além dos limites da comunidade também escondia os aspectos ruins da humanidade, como as desigualdades, a pobreza, a fome, a dor da perda, entre outros. Com isso ela produz o seguinte questionamento: Seriam as memórias e sensações que os moradores daquele local eram privados mais relevantes do que sua própria libertação de não viver momentos como os de dor, solidão e guerra?

Entretanto, mesmo que a memória tenha afetado Jonas por certo tempo, os acontecimentos bons que já havia recebido, quando colocados em uma balança como as dificuldades da vida real de um ser humano, não justificavam a desumanidade do regime da comunidade que os era imposto.

Outro aspecto maravilhoso que é adicionado pela autora como uma particularidade coexistente no mundo descrito, é o de que quando algum dos membros envolvidos no processo de recebimento e doação das memórias, por algum motivo foge daquele convívio, ou até mesmo é “dispensado”, as memórias que aquele possuía misticamente compartilhavam-se na comunidade, que passava a ter conhecimento daqueles fatos.

Essa condição maravilhosa, que acontece quando O Doador apresenta a Jonas a história de Rosemary, uma recebedora que pediu por sua própria dispensa por não mais suportar o peso das memórias recebidas é mostrado no seguinte trecho:

[...] quando ela se foi, as lembranças voltaram para as pessoas [...]. As lembranças existem para sempre. Rosemary teve apenas as que recebeu naquelas cinco semanas, e a maioria delas era boa. Mas havia aquelas poucas terríveis, as que a mortificaram. E, durante um certo tempo, essas lembranças mortificaram a comunidade. Todos aqueles sentimentos! Eles nunca tinham vivenciado nada igual antes. (LOWRY, 2014, p. 149)

Rosemary, mesmo não tendo nenhuma participação direta no livro, é peça fundamental para a realização do plano de devolver à comunidade as memórias e sensações que Jonas havia recebido. Só então ele soube que precisaria deixar tudo para trás para que as pessoas finalmente pudessem ter de volta seu passado e conseqüentemente sua liberdade. Dessa forma, a morte de Rosemary não teria sido em vão, mas sim a chave para a mudança.

O artefato maravilhoso que era até então desconhecido na, torna-se necessário para o desfecho de toda a construção do livro. O plano de fuga de Jonas que possibilitaria que toda a

comunidade voltasse a ter suas memórias, apoia-se diretamente na premissa de que essas de fato voltariam aos moradores do grupo. Desse modo, o insólito apresentado inclina-se significativamente como pertencente ao gênero maravilhoso. Mesmo que no livro não tenha se explicado que as memórias efetivamente foram distribuídas, o acontecimento prévio com Rosemary pode confirmar a repetição da ocorrência, fazendo com que, para esse, não houvesse nenhum vestígio de explicação conectadas às leis do mundo real.

Conclusão

Esta pesquisa teve como objetivo geral o diagnóstico e análise de acontecimentos do gênero maravilhoso e sua influência na obra literária. Para isso, foi necessária a utilização da teoria de Todorov (1980), que propõe uma diferenciação entre os gênero fantástico, estranho e maravilhoso, assim como os subgêneros fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso. Esse objetivo, por sua vez, justifica-se na constante ocorrência de situações sobrenaturais na narrativa, que, inicialmente mostravam-se como pequenos sinais, e crescentemente tomavam maior proporção e importância na obra.

Com isso, partindo da hipótese de que esses acontecimentos pertencem ao gênero maravilhoso, realizou-se a investigação de trechos da narrativa que, de maneira geral, indicou de fato a recorrência desse fenômeno. A exemplo das inúmeras passagens que visualizam a transmissão das memórias, processo substancialmente maravilhoso, visto que se distancia em qualquer aspecto dos paradigmas da realidade.

Entretanto, foi também possível visualizar a aparição do subgênero fantástico-maravilhoso. Esses foram mais comuns nos eventos insólitos do início do livro (como a visualização da cor vermelha da maçã), e podem ser classificados como fantástico-maravilhosos, pois inicialmente a vacilação entre o real e o sobrenatural (para ambos o leitor e Jonas) foi presente, o que indica o fantástico. Não obstante, a concretização de que o que ocorreu de fato era maravilhoso, transforma o então fantástico em fantástico-maravilhoso

De forma geral, as conclusões tomadas por meio da análise dos trechos foram satisfatórias aos objetivos específicos pré-estabelecidos. No que se refere à investigação do gênero maravilhoso, a junção entre a teoria base de Todorov (1980) (fantástico, estranho e maravilhoso) e separação dos trechos interessantes ao estudo, por fim, possibilitaram o reconhecimento do maravilhoso como um dos pilares de sustentação da narrativa. Por outro ponto de vista, sem a existência do maravilhoso, que nessa obra se materializa mais

especificamente como o processo de compartilhamento das memórias, dificilmente haveria uma saída plausível que levaria ao desmonte da sociedade totalitária.

Referências

ALVES, Magda. **Como escrever teses e monografias: um roteiro passo a passo**. 1. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

BASTOS, Rogério. **Ciências humanas e complexidades: projetos, métodos e técnicas de pesquisa: o caos, a nova ciência**. 2.ed. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. 2. ed. Jandira – SP: Ciranda Cultural, 2019.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2021.

LOWRY, Lois. **O Doador de Memórias**. São Paulo: Arqueiro, 2014.

MARÇAL, Marcia Romero. **A tensão entre o fantástico e o maravilhoso**. *Fronteiraz*, São Paulo, v. 3, p. 1-8, jun. 2009. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/issue/view/875>. Acesso em: 12 mai. 2023.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 1 ed. México: Premia editora de livros SA, 1980.

O MUNDO EM PANEM: UM ESTUDO DAS NUANCES DISTÓPICAS NA TRILOGIA JOGOS VORAZES

Luanda Dantas Sampaio³

Linda Maria de Jesus Bertolino⁴

Resumo: Distopia é um gênero de literatura que retrata uma sociedade fictícia caracterizada por extremo controle, desigualdade, alienação e tecnologia em detrimento da humanidade. É um gênero cujos acontecimentos versam sobre governos totalitários ou sobre um possível futuro catastrófico. Assim, as sociedades distópicas são marcadas pela pobreza, divisões de classe, liberdades pessoais limitadas e acesso restrito à informação. Sob essa perspectiva, a proposta sugere objetivamente analisar de que forma pode ser articulada na trilogia *Jogos Vorazes* (2010- 2011), escritos de Suzanne Collins, questões distópicas; elementos que demarcam esse universo e que, nas narrativas, serão pensados a partir da noção de mecanismos de controle. O referencial teórico ancora-se nas discussões suscitadas por Berriel (2005), Claeys (2017), Freire (2020), dentre outros que dialogam sobre literatura distópica. Como metodologia, adotam-se instrumentos da pesquisa qualitativa e bibliográfica, uma vez que o *corpus* literário é composto por três obras: *Jogos Vorazes* (2010), *Em chamas* (2011) e *A Esperança* (2011). Desse modo, expressa-se que esse trio de narrativas constitui um conjunto insigne no qual se pode debater a relação entre totalitarismo e resistência; termos que convergem para a noção de um mundo caracterizado pela ideia do distópico.

Palavras-chave: Jogos Vorazes. Distopia. Alienação. Tecnologia.

Introdução

A República (séc. IV a.C.), de Platão, apresenta os primeiros rascunhos sistemáticos da ideia que seria titulada, apenas, dois milênios mais tarde. Ao principiar a reflexão nominal sobre o conceito de Utopia (do grego *tópos* com acréscimo do prefixo negativo “u”, que significa “não lugar” ou “lugar nenhum”), no século XVI, Thomas More inaugurou uma discussão que se perpetua em interpretações distintas, do governo ideal à inspiração em Atlântida como arquétipo da ilha de Utopia. Fato é que o filósofo, considerado santo pela Igreja Católica, postula sobre uma sociedade em que o mundo é, idealmente, bom e justo.

Versado, assim, o conceito de Utopia, desenvolvido há mais de cinco séculos, observa-se um novo termo derivado daquele, a distopia (formado pelo prefixo grego *dis*, isto é, “ruim”, e a palavra grega *tópos*, implicando, pois, na noção de ‘lugar ruim’). Os aspectos desta, por sua

³Graduanda em Letras Licenciatura em Língua Portuguesa, Língua Inglesa e Literaturas (UEMA). Componente do Grupo de Pesquisa FICÇA (Bacabal).

⁴Doutora em Literatura e Práticas Sociais (UnB). Professora adjunta da Universidade Estadual do Maranhão.

vez, são, primordialmente, esboçados na obra *As Viagens de Gulliver* (1729), em que Jonathan Swift descreve satiricamente sobre quatro países e suas realidades, tanto excêntricas quanto relacionáveis.

Posteriormente, este esboço discutido por Swift é descortinado na sociedade, fazendo com que, assim, a literatura cumpra mais uma vez seu papel de espelho da realidade. O uso acadêmico deste termo, por sua vez, ocorreu já no século XX, conforme Fortunato: “O uso acadêmico mais antigo de distopia ocorreu apenas na década de 1950, no estudo *The Quest For Utopia* (1952), de Glenn Negley e J. Max Patrick, para descrever a já citada *Mundus Alter et Idem* (1605), do bispo inglês Joseph Hall” (2022, p. 61).

Quatro séculos depois da obra de More (1516), a distopia se disseminou em múltiplos âmbitos, como no político e no filosófico. Sua perpetuação, ainda assim, foi na literatura: “O substantivo distopia é frequentemente usado como sinônimo de literatura distópica.” (CLAEYS, 2017, p. 5, tradução nossa)⁵. Neste sentido, suas ideias são baseadas numa realidade de estrutura social mais deteriorada do que a esperada para o período em questão.

“O adjetivo distópico implica em futuros temerosos onde prevalecem o caos e a ruína. Portanto, há usos não literários e empíricos do termo” (CLAEYS, 2017, p. 5, tradução nossa).⁶ Comprova-se, portanto, que os incidentes distópicos surgem não somente na ficção, bem como no plano não-fictício, ao ver as bombas de Hiroshima e Nagasaki em 1945 e o acidente nuclear Chernobyl em 1986.

Este viés literário ganhou destaque sobretudo no século XX, tempo-espaço responsável por guerras, transformações e revoluções ideológicas, como a I e II Guerras Mundiais (1914-1917 e 1939-1945) que convergiram para a insatisfação da sociedade da época. É, pois, neste contexto, que o conceito de distopia se fez necessário, como afirma Claeys: “A maior parte do que associamos à ‘distopia’ é, portanto, um fenômeno moderno, associado ao pessimismo secular.” (2017, p. 4, tradução nossa).⁷

Os atributos distópicos perceptíveis no âmago da literatura são verificados nos “[...] processos de indiferenciação subjetiva, massificação cultural, vigilância total dos indivíduos,

⁵ “The noun dystopia is often used synonymously with dystopian literature.” (CLAEYS, 2017, p. 5).

⁶ “The adjective dystopian implies fearful futures where chaos and ruin prevail. So there are non-literary, empirical usages of the term.” (CLAEYS, 2017, p. 5)

⁷ “Most of what we associate with ‘dystopia’ is thus a modern phenomenon, wedded to secular pessimism.” (CLAEYS, 2017, p. 4) características, entre outras, vão de encontro a autores e obras como *Fahrenheit 451* (1953) por Ray Bradbury, *Admirável Mundo Novo* (1932) por Aldous Huxley e *1984* (1949) por George Orwell. Nestas narrativas, observa-se como a distopia é, via de regra, situada em um tempo futuro pós-apocalíptico e como, a princípio, o seu público-alvo de leitores eram adultos, por haver um entendimento prévio sobre as mazelas sociais citadas acima.

controle da subjetividade a partir de dispositivos de saber etc.” (HILÁRIO, 2013, p. 206).

Entretanto, ao invés de repelir e alarmar, a discussão gerada por obras que reiteram ideias distópicas se mostrou atraente para a geração posterior. Caracterizadas pelo termo *Young Adults*, esta literatura juvenil já presenciava a ideia de distopia em obras como *O Doador de Memórias* (1993). No entanto, devido a fatores como adaptações cinematográficas ulteriores, ganhou maior espaço no século XXI, em obras como *A Seleção* (2012) de Kiera Cass, *Divergente* (2011) por Veronica Roth, *A Rainha Vermelha* (2015) de Victoria Aveyard, *Maze Runner* (2009) por James Dashner e o objeto de estudo desse artigo, a trilogia *Jogos Vorazes* (2008-2011), escrita por Suzane Collins.

O mundo em Panem

Em um futuro pós-apocalíptico, no território que hoje é denominado Estados Unidos da América, a nação intitulada Panem é dividida em 13 distritos e uma Capital, o governo que subjuga a população inteira, exceto os seus próprios cidadãos, através do controle dos meios de comunicação, da distribuição desigual de alimentos, da exploração infindável de recursos produzidos pelos próprios distritos e, por fim, do seu mais imponente artifício de domínio: os Jogos Vorazes.

Este foi criado após a tentativa de uma sangrenta rebelião dos distritos contra a Capital. Tal revolta foi suprida pelas suas forças armadas e resultou nos Jogos, que consistiam em “Levar as crianças de nossos distritos, forçá-las a se matar umas às outras enquanto todos nós assistimos pela televisão. Essa é a maneira encontrada pela Capital de nos lembrar de como estamos totalmente subjugados a ela” (COLLINS, 2008, p. 12). O objetivo, segundo a Capital, era fundamentado na quantidade de mortes que foi acometida a seus cidadãos durante a guerra. Todo este mecanismo foi estabelecido no denominado Tratado da Traição.

A narrativa da trilogia inicia 74 anos após esses eventos, centralizando-se na personagem Katniss Everdeen, habitante do distrito 12, o mais renegado. Ao se voluntariar por sua irmã mais nova na Colheita, evento no qual são sorteados os nomes dos jovens a serem levados aos Jogos, Katniss inicia um processo que desconstruirá o universo distópico imperado pela Capital. Após sua entrada nos Jogos, mesmo sem total consciência de suas ações, a jovem do distrito 12 fomenta resquícios da insatisfação já existente nos outros territórios, como ao enterrar sua aliada Rue e ao ir contra às regras estabelecidas pelos idealizadores da competição, fazendo com que a 74ª edição dos Jogos Vorazes apresentasse, pela primeira vez, dois

vencedores.

Apesar de não ter intencionado tais atitudes com uma perspectiva de revolta, Katniss se torna esperança para os distritos e, paradoxalmente, ameaça para a Capital. Por este motivo, ao início de *Em Chamas* (2009) - segundo livro da trilogia -, a personagem recebe a visita do presidente de Panem, Coriolanus Snow. Ele, por sua vez, a adverte das consequências de suas ações, descrevendo o que irá acontecer com seus familiares e com a nação em geral se Katniss não conter a faísca de rebelião que gerou: “Katniss Everdeen, a garota em chamas, você acendeu uma fagulha que, se não for contida, pode crescer e se transformar num inferno que destruirá Panem – diz ele.” (COLLINS, 2009, p. 15)

Deste modo, os idealizadores dos Jogos do ano seguinte modificam a regra que postula a exclusão dos tributos vencedores de futuras edições dos Jogos e, assim, convocam somente estes para serem sorteados para o Massacre Quaternário. Por ser a única vencedora de seu distrito do sexo feminino, Katniss é automaticamente recrutada para o evento novamente. No entanto, sem o seu conhecimento, um plano que intencionava o seu resgate da arena estava sendo traçado pelos rebeldes.

O terceiro livro da trilogia, *A Esperança* (2010), deste modo, apresenta o Distrito 13, o qual todos acreditavam ter sido obliterado pela Capital no passado. É neste ambiente que, concomitante a planos rebeldes sendo formados para tomar a Capital, Katniss observa como este distrito e sua governante, Alma Coin, exibem sinais de autoritarismo e alienação, análogos à Capital. Em detrimento disto, a personagem principal da obra, ao fim, enviada para assassinar Snow, acaba por matar Coin, aniquilando a possibilidade de uma revolução em vão para Panem.

Isto posto, analisar-se-á a seguir características que comprovam como a trilogia *Jogos Vorazes* (2008-2011) se constitui no universo distópico e como este é articulado na obra. Ao desenvolver a escrita da narrativa, Collins direcionou foco a peculiaridades aqui comentadas previamente, como a fome e pobreza em massa, as consequências do mau uso da tecnologia, a alienação social, o controle total dos meios de comunicação, a propaganda e a viva possibilidade da coexistência de dois governos distópicos que, apesar de serem êmulos, são convergentes em determinados pontos.

A realidade distópica de Panem

A priori, a obra literária em estudo apresenta já no primeiro livro o cenário do distrito 12, onde reside a personagem principal, como mencionado anteriormente. Este distrito é considerado o mais inferior em diversas esferas, seja em sua quantidade populacional ou mesmo

em sua relevância para Capital. Sua maior contribuição para indústria do país se centraliza na mineração de carvão.

A parte em que vivemos no Distrito 12, apelidada de Costura, nesta hora do dia está normalmente apinhada de mineiros se dirigindo ao turno matinal. Homens e mulheres com os ombros caídos e as juntas inchadas, muitos dos quais há tempo desistiram de limpar a fuligem negra de suas unhas quebradas e de apagar as profundas rugas de seus rostos. (COLLINS, 2008, p. 5)

Ao discorrer sobre os campos de concentração em Auschwitz, Claeys comenta: “Até o sono era um tormento, o constante sonho diurno de comida impulsionado pela fome e sede sempre presentes transmutado em um pesadelo coletivo de comida não totalmente possuída [...]” (2017, p. 126, tradução nossa)⁸. Análogo a este espaço, observa-se no território carbonoso do Distrito 12 a ausência de alimentos para satisfazer as necessidades dos habitantes, ou seja, “Morrer de fome não é um destino incomum no Distrito 12”. (COLLINS, 2008, p. 7).

Custos exorbitantes e renda irrisória tornam a aquisição de alimentos inviável para os cidadãos do distrito, especialmente os que habitavam no setor mais pobre daquele território, a Costura. A posição da Capital diante esse contexto era nula. Para mascararem um falso suporte, ofereciam tésseas, fichas no valor de um ano de grãos e óleo, a crianças de 12 a 18 anos. Em troca, estas deveriam adicionar seu nome à Colheita correspondente à quantidade de tésseas que adquiriam. A insatisfação diante disso foi manifestada por Gale, companheiro de Katniss:

Outras vezes, no meio da floresta, eu o ouvi discursando sobre como as tésseas não passam de mais um instrumento para aumentar a miséria em nosso distrito. Uma maneira de plantar ódio entre os trabalhadores esfomeados da Costura e aqueles que podem normalmente contar com uma ceia, e assim garantir que jamais confiaremos uns nos outros. (COLLINS, 2008, p. 10)

Em contrapartida, os residentes da Capital eram alheios às adversidades dos distritos. Observa-se a fome como elemento distópico a partir da repulsa da personagem Effie Trinket à etiqueta dos tributos do ano interior, enquanto conversava com Peeta e Katniss no trem, a caminho da Capital: “O par do ano passado eram dois adolescentes da Costura que jamais, em nenhum dia de suas vidas, tiveram comida suficiente em suas mesas [...] odeio tanto o comentário de Effie Trinket que decido comer o restante de minha comida com os dedos” (COLLINS, 2008, p. 26).

É oportuno apontar também o costume dos habitantes desta região de ingerir uma substância líquida que os induziam à êmese, permitindo que comessem mais. Tal fato gera revolta em Katniss, ao recordar da situação de seu distrito.

⁸ “Even sleep was a torment, the constant daytime dream of food driven by ever-present hunger and thirst transmuted into a collective nightmare of food not quite possessed [...]” (CLAEYS, 2017, p. 126).

A única coisa em que consigo pensar é nos corpos fúlicos de nossas crianças em nossa mesa de cozinha, enquanto minha mãe receita o que os pais não têm condições de dar a elas. Mais comida [...] E aqui na Capital eles vomitam pelo prazer de encher seus corpos ininterruptamente. Não por causa de alguma enfermidade do corpo ou da mente, nem por causa de alguma comida estragada. É o que todo mundo faz numa festa. É o que é esperado. Faz parte da diversão. (COLLINS, 2009, p. 45)

“No século XX, a distopia passa a ser dominada por [...] a dominação da ciência e da tecnologia sobre a humanidade, ambos aqui e na modernidade em geral”. (CLAEYS, 2017, p. 271, tradução nossa)⁹. Por conseguinte, o seguinte aspecto distópico a ser esboçado na trilogia é o uso impróprio da tecnologia e como esta pode funcionar em detrimento da humanidade. Ao analisar a obra, é possível destacar dois artifícios que exemplificam o fenômeno mencionado: *mutts* e *Pods*.

O primeiro é um termo que designa todas as mutações genéticas produzidas pela Capital para servirem como instrumentos de morte aos tributos nos Jogos, ao ver os que assassinaram Cato, último jogador a competir com Peeta e Katniss no primeiro livro: “Bestantes [...] Por um instante, ela fica lá parada, e, neste momento, percebo o que mais me havia desconcertado em relação às bestas. [...] Eles são eminentemente humanos. – ‘São eles. São todos eles. Os outros. Rue e Cara de Raposa e... todos os outros tributos.’” (COLLINS, 2008, p. 179-180).

Esses bestantes, em especial, possuíam características físicas dos tributos que haviam sido dizimados anteriormente, acentuando a capacidade da Capital de desumanizar os indivíduos através da ciência: “Nas distopias mais voltadas para a ciência, a tecnologia geralmente desempenha um papel central na desumanização dos indivíduos e na degradação de sua sociabilidade.” (CLAEYS, 2017, p. 290, tradução nossa)¹⁰.

Seres criados em laboratórios, entre outros mecanismos tecnológicos, são apresentados novamente em *Em Chamas* (2009). Ao serem convocados para a arena, Katniss e seus aliados presenciam a atroz ciência desenvolvida pelos idealizadores dos Jogos em diversos momentos da narrativa. Identifica-se um destes funcionando como instrumento de tortura quando a personagem principal e Finnick Odair, vitorioso do Distrito 4, são atacados por *jabberjays*, um espécime de pássaros que produz os sons aos quais é exposto.

É um gaio tagarela. Não há nada no pássaro que indique que ele seja um bestante. Nada, exceto os sons horrivelmente semelhantes à voz de Prim que escapam de sua boca [...] “Era ela. Em algum lugar. O gaio tagarela apenas gravou a voz dela” – digo.

⁹ “In the twentieth century, dystopia then becomes dominated by [...] the domination of science and technology over humanity both here and in modernity generally.” (CLAEYS, 2017, p. 271).

¹⁰

– “Não, isso é o que eles querem que a gente pense [...] E aquela não era a voz de Prim [...] Aquilo foi um truque, Katniss. Um truque horrível. Mas somos as únicas pessoas que podem sofrer com ele.” (COLLINS, 2009, p. 182)

“As distopias, por sua vez, buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade” (HILÁRIO, 2013, p. 205 *apud* JACOBY, 2007, p. 40). Neste sentido, observam-se também, ainda na arena do Massacre Quaternário, fenômenos meteorológicos artificiais. Um deles é apresentado como uma neblina capaz de produzir queimaduras em alto grau naquele que a tocasse. A névoa atingiu seu objetivo e assassinou Mags, a vitoriosa do Distrito 4, uma idosa de 80 anos.

À medida que observo, sinto os pelos do meu pescoço se eriçando. Há algo errado com essa névoa. Gás venenoso. Elas queimam, mas não como fogo. É menos uma sensação de calor e mais uma sensação de dor intensa à medida que o produto químico encosta em nossa pele, gruda -se a ela e penetra suas camadas como se fosse uma broca. Mags [...] cambaleia diretamente para a névoa. Imediatamente, seu corpo é tomado por contorções selvagens e ela cai no chão numa dança horrível. (COLLINS, 2009, p. 158)

Ademais, há também um fragmento da narrativa no qual Johanna Mason, vitoriosa do Distrito 7, e outros tributos são atingidos por uma chuva de sangue, outro artifício dos idealizadores dos Jogos: “A gente pensou que se tratava de chuva [...] Mas quando ela começou a descer, a gente viu que na verdade era sangue. Sangue espesso e quente. Não dava para ver, não dava para dizer se era ou não sem beber um pouco” (COLLINS, 2009, p. 167).

É perceptível como a mão de ferro da Capital se apropria dos meios científicos aliados à tecnologia para ameaçar e exterminar a liberdade individual e, majoritariamente, a própria vida. Observa-se, pois, que “No entanto, a maioria dos comentaristas concorda que os estados totalitários são distintos de outros despotismos por sete características: [...] o uso da tecnologia para auxiliar o exercício do poder do regime [...]” (CLAEYS, 2017, p. 116, tradução nossa)¹¹.

A partir do personagem Peeta Melark, um dos pares românticos de Katniss e tributo masculino Distrito 12, é possível observar meticulosamente o elemento distópico-literário discutido acima. Ao ser capturado pela Capital em *A Esperança* (2010), ele sofre inúmeros tipos de tortura por não revelar os segredos dos rebeldes. Deste modo, percebe-se que “[monstros] são reinventados, ou redescobertos como monstruosidade interior, ou [...] da recriação de nós mesmos à imagem de nossas máquinas e de seu eventual domínio sobre

¹¹ “In the more science-oriented dystopias, technology often plays a central role in dehumanizing individuals and degrading their sociability.” (CLAEYS, 2017, p. 290).

nós. Mas o medo permanece constante, embora flutuante, mesmo que seus objetos variem” (CLAEYS, 2017, p. 9, tradução nossa).¹²

Tal monstruosidade é demonstrada na obra através da submissão de Peeta a um processo denominado *hijacking*. O tributo masculino Distrito 12, assim, cede ao monstro psíquico- interior instaurado pelos seus torturadores e tem sua humanidade afetada.

[...] acreditamos que algo mais estava acontecendo. Que a Capital o tem sujeitado a uma técnica bastante incomum conhecida como telessequestro [...] é um tipo de condicionamento ao medo. O termo telessequestro vem de uma junção de palavras do grego antigo cujo significado, adaptado aos nossos dias, é “capturar a mente”, ou melhor ainda, “tomar posse da mente”. Acreditamos que o termo tenha recebido esse nome porque a técnica envolve o uso de veneno de teleguiadas, de onde vem o prefixo. (COLLINS, 2010, p. 101)

Em adição a modificarem comportamentos humanos, a Capital vilipendia os cidadãos de Panem através de artefatos posicionados em locais estratégicos no seu próprio território, os *pod*s. Tais artefatos consistem em “casulos” que, se ativados, liberam *mutts* ou armas mortais. A funcionalidade deles, conforme os estatutos da Capital, consiste em proteger a população dos inimigos. Plutarch Heavensbee, ex-idealizador e rebelde infiltrado, explica o procedimento dos *pod*s e confessa que ele mesmo já produziu alguns deles.

Cada luz dessas é chamada de casulo. Elas representam obstáculos diferentes, a natureza deles poderia ser qualquer coisa, desde uma bomba até um bando de bestantes. Fiquem atentos, seja lá o que contenham, são projetados ou para prender ou para matar vocês. Alguns estão lá desde os Dias Escuros, outros foram desenvolvidos ao longo dos anos. Para ser sincero, eu mesmo criei um razoável número deles. (COLLINS, 2010, p. 138).

Deste modo, é contundente afirmar que, ao deturpar a utilização da tecnologia, a Capital levou uma quantidade copiosa de seus cidadãos à morte e, portanto, falhou em defender seus residentes e atingir o progresso científico almejado: “[...] e finalmente, a distopia tecnológica, onde a ciência e a tecnologia acabam por ameaçar dominar ou destruir a humanidade” (CLAEYS, 2017, p. 5, tradução nossa).¹³

Partindo para o próximo elemento, a alienação como interferência na capacidade dos indivíduos de formularem seus próprios pensamentos é, substancialmente, distópica. Em Panem, ela é exercida como medida para acobertar os defeitos e mentiras da sociedade

¹² “[monsters] are reinvented, or rediscovered as inner monstrosity, or [...] of the recreation of ourselves in the image of our machines, and of their eventual domination over us. But the fear remains constant, if fluctuating, even if its objects vary.” (CLAEYS, 2017, p. 9)

¹³ “[...] and finally, the technological dystopia, where science and technology ultimately threaten to dominate or destroy humanity.” (CLAEYS, 2017, p. 5).

através dos Jogos Vorazes, como exemplifica Plutarch: “Panem et Circenses se traduz por ‘pão e circo’ [...] é para isso que servem os distritos. Para fornecer o pão e o circo. [...] E enquanto isso perdurasse, a Capital poderia continuar controlando seu pequeno império.” (COLLINS, 2010, p. 124). Abaixo, portanto, vê-se o estado que o país se encontrava antes da revolução principiada por Katniss:

Contudo, curiosamente, em nenhuma dessas obras – todas ficcionais, cabe ressaltar – os sujeitos parecem estar insatisfeitos, ao contrário, a massa parece devidamente organizada e feliz. Os dissidentes, no caso os personagens principais ou de destaque nestes livros, são rapidamente identificados pelo poder central, sendo eliminados ou exilados e, com isso, permitindo que a coletividade sobreviva harmonicamente. (FIGUEIREDO, 2009, p. 356)

O horror é, portanto, parte da diversão. Por este motivo, a desumanização é caracterizada fortemente na obra pela população dos distritos, que devem demonstrar respeito e reverência à Capital como forma de punição ao ocorrido durante a rebelião. Com isto, a Capital consegue impor medo nos distritos enquanto os mesmos buscam os seus “favoritos” a cada ano, sendo estes o menino e a menina escolhidos durante a colheita.

Os Jogos, bem como o governo da Capital, dispõem de uma propaganda intensa. Esta impera uma ditadura midática. Em paralelo a isto, o Distrito 13, refúgio para rebeldes insurgentes, apresenta igualmente uma campanha ferrenha que permite levantar o seguinte questionamento: “É aqui que se encontra uma das fragilidades do mundo utópico e uma brecha para sua corrupção: a liberdade individual é suprimida para que a liberdade comunitária possa vingar, mas até que ponto essa supressão pode ocorrer sem configurar tirania do estado?” (RODRIGUES, DE LIMA TEIXEIRA, 2022, p. 89).

Aliado a estas peculiaridades, o controle dos meios de comunicação recebe destaque na obra. A Capital apresenta somente o que é de interesse governamental, excluindo todo o acesso à liberdade de expressão e crítica ao sistema como um todo. É possível observar isso durante um diálogo de Katniss e Rue, sua aliada, no 74º Jogos Vorazes: “Na verdade, imagino se os Idealizadores dos Jogos não estão bloqueando nossa conversa porque, mesmo que a informação pareça inofensiva, não querem que as pessoas de distritos diferentes saibam das vidas umas das outras.” (COLLINS, 2008, p. 111)

Ademais, há um domínio da Capital através de áudio e câmeras instaladas por todo o país. Os cidadãos temem manifestar sua genuína opinião mesmo em lugares afastados: “[...] murmuro. Então, olho de relance por cima de meu ombro. Mesmo aqui, no meio do nada, você fica preocupado de alguém estar te ouvindo.” (COLLINS, 2008, p. 6).

Distopias e Utopias

Como exposto anteriormente, acreditava-se que o Distrito 13, produtor de minas de grafite e energia nuclear, havia sido destruído pela Capital após os Dias Escuros: “Então, vieramos Dias Escuros, o levante dos distritos contra a Capital. Doze foram derrotados, o décimo terceiro foi obliterado” (COLLINS, 2008, p. 12).

Ao decorrer da narrativa, contudo, Katniss encontra indícios da sua existência, especialmente em um encontro com duas fugitivas do Distrito 8. Tal possibilidade incita na personagem principal fagulhas de esperança, como “Se existe uma comunidade no Distrito 13, não seria melhor ir para lá, onde talvez eu seja capaz de conseguir alguma coisa, em vez de ficar aqui esperando a minha morte?” (COLLINS, 2009, p. 79). É neste espaço, contudo, que se encontra o cenário descrito por Berriel:

É bem sabido que a distopia nasceu da utopia, e que ambas expressões são estreitamente ligadas. Há em toda utopia um elemento distópico, expresso ou tácito, e vice-versa. A utopia pode ser distópica se não forem compartilhados os pressupostos essenciais, ou utópica a distopia, se a deformação caricatural da realidade não for aceita. (2005, p. 4).

Isto é, a existência do Distrito 13 implica em um horizonte utópico para os rebeldes de Panem. A exasperação de estar inserido em um universo distópico conduz à incessante busca por um mundo ideal: “Essa ideia que o 13, de alguma maneira, teria ressurgido das cinzas e que a Capital estaria ignorando tudo isso me soa como o tipo de boato que as pessoas desesperadas adoram abraçar” (COLLINS, 2009, p. 90). As expectativas deste enalço, por sua vez, podem ou não ser atendidas, à medida em que a utopia é revelada.

Se este sistema ideal estabelecido for inalcançável, o resultado é catastrófico: “[...] ‘a distopia comunista’, é definida como: ‘A antítese da utopia. Um estado infernal provocado por tentativas de construir sistemas ideais irrealizáveis.’” (CLAEYS, 2017, p. 5, tradução nossa¹⁴). À vista disso, considera-se o Distrito 13 como uma distopia própria, presente no então governodistópico exercido pela Capital.

A segurança, moradia e alimentação provida pelo Distrito 13 após o bombardeio do 12, seu território de origem, leva Katniss, narrador-personagem, a enaltecer a administração daquele local: “O simples fato de ter um novo lar é visto como uma maravilha já que, até

¹⁴ “[...] ‘the communist dystopia’, is defined as: ‘The antithesis of Utopia. A hellish state brought about by attempts to construct unrealizable ideal systems.’” (CLAEYS, 2017, p. 5).

pouco tempo atrás, nem imaginávamos que o Distrito 13 ainda existia.” (COLLINS, 2010, p. 7).

Em contraposição, a presença de vívidos sinais de controle e totalitarismo - “Em algumas coisas, o Distrito 13 é ainda mais controlador do que a Capital.” (COLLINS, 2010, p. 23) - a faz repensar a validade desses subsídios. Deste modo, pode-se levantar o questionamento proposto por Claeys: “A utopia oferece segurança: mas a que preço? Tanto em suas relações externas quanto internas, de fato, parece perigosamente distópico” (2017, p. 6, tradução nossa)¹⁵.

O autor acima afirma que “A palavra 'distopia' evoca imagens perturbadoras” (CLAEYS, 2017, p. 3, tradução nossa)¹⁶. Esta perturbação pode ser gerada pelo excesso trivial ou pela sobriedade ameaçadora. Neste sentido, é possível estabelecer uma relação de pontos convergentes entre a Capital e o Distrito 13. A verossimilhança entre ambos os governos se dá desde fatores ínfimos, como a equivalente aparência física dos governantes, Coriolanus Snow e Alma Coin. Além da aparência, ambos compartilham um passado tortuoso.

É oportuno, neste sentido, designar um contraste entre outras intrínsecas questões existentes nos dois regimes. No que tange à alimentação, a posição da Capital já foi discorrida acima e pode ser observada novamente no trecho a seguir: “Mas a verdadeira estrela do evento é a comida. Mesas decoradas com as mais finas iguarias estão alinhadas nas paredes. Tudo o que se pode imaginar, e coisas com que ninguém jamais sonharia, estão à disposição dos convidados.” (COLLINS, 2009, p. 44).

Não obstante, o Distrito 13 aplicava severas regras para a distribuição de comida entre os seus habitantes. Regras estas que, se desobedecidas, poderiam gerar punições, o que exemplifica o rígido controle sob o comportamento de sua população.

Nutrição para eles é quase uma ciência. Você sai com calorias suficientes para se manter até a próxima refeição, nem mais nem menos. O tamanho da porção é baseado em sua idade, altura, tipo físico, estado de saúde e quantidade de trabalho físico requerido para realizar sua programação diária [...] eles têm regras bastante rígidas com relação à comida. (COLLINS, 2010, p. 23)

Sob a mesma perspectiva, pode-se analisar a dimensão das moradias na trilogia. Enquanto a Capital exhibe estruturas arquitetônicas imponentes, o Distrito 13 abriga seus

¹⁵ “Utopia provides security: but at what price? In both its external and internal relations, indeed, it seems perilously dystopian.” (CLAEYS, 2017, p. 6).

¹⁶ “The word ‘dystopia’ evokes disturbing images” (CLAEYS, 2017, p. 3)

habitantes em compartimentos monocromáticos e idênticos. Ademais, o vestuário é também um ponto de divergência entre as regências.

As roupas extravagantes e diversificadas do centro do país, ao ver “– Eles estão fantasiados? – Quem poderia dizer? – responde Peeta. – Com essas roupas loucas que eles usam aqui!” (COLLINS, 2008, p. 78), contrastam ostensivamente o uniforme homogêneo utilizado pelo território detentor de energia nuclear: “Todo mundo usa as mesmas calças e camisas na cor cinza, a camisa enfiada na cintura.” (COLLINS, 2010, p. 21).

O uso da arte por um governo pode ser considerado como fator distópico, ao depender do contexto. A Capital, como já discutido previamente, beneficia-se dos Jogos Vorazes como elemento de alienação para a população. Como descrito por Claeys, a supressão de tal arte também é associada à distopia: “Devemos usar as mesmas roupas comuns. Devemos trocar nossas casas a cada dez anos. Nós não podemos evitar o trabalho. Todos nós vamos para a cama no mesmo horário (20h).” (2017, p. 6, tradução nossa)¹⁷. O Distrito 13, neste sentido, controla as atividades diárias de seus habitantes, através de uma agenda:

Você não pode descumprir sua programação diária. Todas as manhãs, você é obrigado enfiar seu braço direito num dispositivo na parede. Ele faz uma tatuagem na parte interna de seu antebraço [...] 7:00 – Café da manhã. 7:30 – Tarefas de Cozinha. 8:30

– Centro Educacional, Sala 17. E assim por diante. A tinta não pode ser removida até as 22:00 – Banho. É nesse momento que seja lá o que for que faz com que a tinta seja resistente a água pare de funcionar, e a programação inteira escorre pelo ralo. A luz que se apaga às 22:30 sinaliza que qualquer pessoa não designada para exercer alguma função no turno da noite deve estar na cama. (COLLINS, 2010, p. 13)

O estopim da crueldade do Distrito 13 se dá na morte de Primrose Everdeen, irmã de Katniss. Ao tentar socorrer crianças que tinham sido bombeadas por um aerodeslizador – este com insigne da Capital, mas enviado pelo 13 -, ela é executada por explosões subsequentes. A desumanidade deste ato é sonora: “Explosões violentas intercaladas por gritos de terror nos ensurdecem e abalam a terra: este é o som da distopia [...] Voltamos à selvageria, à animalidade, à monstrosidade” (CLAEYS, 2017, p. 5, tradução nossa)¹⁸.

“[...] é a distopia política totalitária que está principalmente associada ao fracasso das aspirações utópicas e que recebeu a maior atenção histórica.” (CLAEYS, 2017, p. 5, tradução nossa)¹⁹. Comprova-se, deste modo, o Distrito 13 como uma distopia inserida no regime da

¹⁷ “We must wear the same plain clothes. We must exchange our houses every ten years. We cannot avoid labour. We all go to bed at the same time (8 p.m.) [...] (CLAEYS, 2017, p. 6).

¹⁸ “Violent explosions interspersed by screams of terror deafen us and rock the earth: this is the sound of dystopia [...] We have reverted to savagery, animality, monstrosity.” (CLAEYS, 2017, p. 5).

¹⁹ “[...] it is the totalitarian political dystopia which is chiefly associated with the failure of utopian aspirations, and which has received the greatest historical attention.” (CLAEYS, 2017, p. 5).

Capital através da sugestão da presidenta Alma Coin aos vitoriosos remanescentes: “– O que foi proposto é que em vez de eliminar toda a população da Capital, nós tenhamos uma edição final e simbólica dos Jogos Vorazes, usando as crianças relacionadas diretamente àqueles que tinham mais poder” (COLLINS, 2010, p. 202). Isto é, Coin deseja expandir o totalitarismo falho empregado em seu distrito para toda Panem.

Para evitar que o governo distópico dê lugar a aspirações utópicas fracassadas, Katniss concorda com a sugestão da presidenta, não levantando suspeitas sobre seus planos futuros. Ao chegar a hora de assassinar o Presidente Snow, a tributo do Distrito 12 reajusta a mira: “A ponta da minha flecha move-se para cima. Solto a corda. E a presidenta Coin desaba na lateral da varanda, mergulhando no chão. Morta” (COLLINS, 2010, p. 203). Através da coloração produzida pelo assassinato, isto é, “[...] a distopia é vermelho-sangue.” (CLAEYS, 2017, p. 4, tradução nossa)²⁰, constata-se, enfim, o universo distópico presente na trilogia.

Considerações finais

Ao longo deste estudo, exploram-se as nuances distópicas presentes na trilogia *Jogos Vorazes* (2008-2010), de Suzanne Collins, e analisou-se como essa obra retrata Panem, país fictício que muito se assemelha ao mundo real. Através dessa análise, foi possível compreender como a autora utiliza a narrativa distópica para refletir sobre alienação, controle da comunicação e das mídias, desigualdade social e como a tecnologia funciona em detrimento da humanidade.

A literatura distópica é profética e oferece um caminho para entender a contemporaneidade. Isto é, ao explorar essas nuances distópicas, Collins propõe um esforço para construir um futuro mais justo, igualitário e integralmente livre. Portanto, a trilogia *Jogos Vorazes* permanecerá como um marco na literatura distópica, que, apesar de fictício, nos força a confrontar questões reais e atuais.

Referências

AVEYARD, Victoria. *A rainha vermelha*. 1 São Paulo: Seguinte, 2015, 419 p.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Utopia, distopia e história*. Editorial da MORUS: Utopiae Renascimento, Campinas, v. 1, n. 2, p. 4-10, 2005.

²⁰ “[...] dystopia’s is blood-red.” (CLAEYS, 2017, p. 4).

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima*. São Paulo: Globo, 2003. 215 p.

CASS, Kiera. *A Seleção*. 1º. ed. [S. l.]: Seguinte, 2012.

CLAEYS, Gregory. *Dystopia: A Natural History: Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. 1º. ed. Oxford: Oxford University Press, 2017. 569 p. ISBN 978-0-19-878568-2.

COLLINS, S. *Jogos vorazes*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 2008.

_____. *Em chamas*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 2009.

_____. *A esperança*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda, 2010.

DASHNER, James. *Maze Runner: Correr ou morrer*. Tradução de: Henrique Monteiro. Cotia: Vergara & Riba Editora, 2010 [2009]. E-Book. ISBN 978-8576832478. Disponível em: < https://www.amazon.com/MAZE-RUNNER-Correr-morrer-Portuguese/dp/857683247X/ref=sr_1_2?s=books&ie=UTF8&qid=1472499046&sr=1-2&keywords=correr+ou+morrer >. Acesso em: 20 Junho 2023

FIGUEIREDO, Carolina Dantas de. *Da utopia à distopia: política e liberdade*. Eutomia: Revista de Literatura e Linguística, Recife, v. 1, n. 03, 2009.

Gulliver's Travels. Oxford/New York, Oxford University Press. VERISSIMO, J. (1985).

HILÁRIO, . C. *Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade*. Anuário de Literatura, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 201–215, 2013. DOI: 10.5007/2175-7917.2013v18n2p201. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>. Acesso em: 20 jun. 2023.

LOWRY, Lois. *O doador de memórias*. Rio de Janeiro: Arqueiro, 2014.

MORE, Thomas. *A Utopia* [De Optimo Publicae Statu Deque Nova Insula Utopia] . 2º ed. São Paulo-SP: Martins Claret, 2000.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 414 p.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fortunato de. *A distopia na literatura brasileira do século XX*. 2022. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Alagoas, 2022.

PLATÃO. *República*. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002. Tradução de EnricoCorvisieri.

RODRIGUES, Thamiris; DE LIMA TEIXEIRA, Ricardo José. *A Desumanização do indivíduo nas distopias de literatura de língua inglesa no século XX*. IPOTESI-REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS, v. 26, n. 2, p. 86-100, 2022.

ROTH, Veronica. *Divergente*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2012 [2011]. São Paulo, 1995. HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Editora Globo.

O FAZER ESTÉTICO DE ALAN MOORE DENTRO DA DISTOPIA V DE VINGANÇA: a construção dialógica como processo retórico-literário

Luiz Eduardo Rodrigues Amaro¹

Resumo: O escritor e roteirista britânico Alan Moore é um dos maiores expoentes da indústria mundial de história em quadrinhos. V, de Vingança é um dos trabalhos que levou Alan Moore à fama, após sua contribuição em 5 histórias da revista *Doctor Who*, nas quais observamos uma forma peculiar de representar os elementos clássicos do seriado, como os Cybermen e a gênese dos Time Lords. A história do anti-herói V, em uma Inglaterra alternativa, pós-apocalíptica e distópica, governada por uma figura fascista e autoritária, cujo poder o protagonista tenta destruir por meio de ações anarquistas, está repleta de significações e de intertextualidade. Utilizando-nos principalmente dos ensinamentos de Kristeva, Fiorin e Bakhtin, explicitamos a intertextualidade e o dialogismo da obra, ou seja, a influência de um texto em outro a fim de criar uma significação terceira e a condição de existência de um enunciado com sentido outro, significativo para além da referência inicial, para que possamos compreendê-la no contexto e sugerir as devidas significações. Esta é uma forma de escrever comum ao romancista, pois ele traz proposital e abertamente um leque de influências em todas as histórias que escreve, que vão desde William S. Burroughs, Thomas Pynchon, New Wave, Michael Moorcock, até mesmo escritores de horror como Clive Barker ou ainda oriundas do mundo das histórias em quadrinhos, como Jack Kirby, Will Eisner e Bryan Talbot. O processo de construção desta história está calcado nos processos dialógicos e na mistura de gêneros literários, levando o leitor a uma experiência que vai além da simples história em si. Esta obra não existiria sem a intertextualidade e o dialogismo, pois ela foi construída pautada neles. Neste artigo, por meio de exemplos e de explicações mediadas, mostramos que a intertextualidade não é apenas um recurso estilístico e sim uma forma composicional essencial para a significação da obra, cujo sentido está na enunciação, no ponto de contato entre os sujeitos dialógicos que interagem na construção do discurso.

Palavras-chave: Alan Moore. Distopia. Intertextualidade. V de Vingança. Literatura.

Introdução

Alan Moore começou a escrever histórias em quadrinhos em 1980. Ele foi o responsável pelas edições de *Doctor Who* (KHOUREY, 2003, p. 212), uma série clássica da cultura inglesa. Em 1983, sua fama expandiu-se para fora da Europa, por causa do seu trabalho na editora *DC Comics* com o personagem Monstro do Pântano (KHOUREY, 2003, p. 217). Depois deste trabalho, emplacou vários outros e seus roteiros transformaram-se em inspirações para filmes: *A Liga Extraordinária* (NORRINGTON, 2003), *Do Inferno* (HUGHES BROTHERS, 1999), *Watchmen* (SNYDER, 2009) e *V de Vingança* (MCTEIGUE, 2006). Este último, objeto do nosso estudo na forma de *Graphic Novel*. Entendemos a

¹ Doutor em Letras, Literatura e Vida Social. UNESP. Professor de Língua e Literatura Latina, Filologia e Linguística na UFRR. Membro do Grupo de Estudos Narrativas Estrangeiras Modernas (UNESP), ao qual este artigo vincula-se. Membro do Círculo Fluminense de Estudos Linguísticos e Filológicos. Membro da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos.

Graphic Novel como um meio termo entre a HQ (História em Quadrinhos) e o romance, sendo uma espécie de romance gráfico, em outras palavras, uma história produzida em quadrinhos com características dos romances literários.

O enredo acontece em uma Inglaterra futurística, distópica (do grego “lugar ruim” – *dys*: mau, ruim; *topos*: lugar) e alternativa, criada por Moore para representar a opressão dos cidadãos e, ao mesmo tempo, expressar o seu pessimismo em relação aos rumos políticos do país real. V apresenta uma visão pessimista do futuro, visão pautada no momento histórico em que a Inglaterra real vivia: os anos 80.

Entrei no ritmo da minha carreira de escritor no início dos anos 80, um período politicamente muito sobrecarregado. A maior parte do mundo liberal assistia horrorizada a ascensão inexorável da merda de coligação de direita entre Reagan e Thatcher. Ao mesmo tempo, tínhamos elementos de fascismo começando a se fazer ouvir nas ruas da Grã-Bretanha com a ascensão da Frente Nacional e mais e mais as coisas pareciam bastante sombrias. Eu decidi que, se eu queria escrever sobre este triste presente, a melhor maneira de fazê-lo era com uma história ambientada no futuro, o que não é, de forma alguma, um novo recurso. A maior parte da ficção científica distópica não é realmente sobre o futuro, mas sobre o tempo em que foi escrita. E o roteiro que eu fiz para V de Vingança não foi exceção. Ele se ambientava no que, naquela época, parecia um ponto inatingível no futuro: 1997. No qual a Grã-Bretanha tinha sido dominada por uma coalizão de grupos fascistas e com um aventureiro anarquista muito romântico que se opõe a tudo. Para comunicar a ideia do fascismo, precisava de um símbolo para persuadir os leitores de que estavam diante de um estado policial fascista. A coisa que eu finalmente decidi foi a de câmeras de segurança instaladas em cada esquina, vigiando a todos os movimentos. Eu imaginei que isso realmente se parecia com “Fascismo em Ação”, e os leitores ficaram igualmente impressionados e, aparentemente, também as figuras do governo, que devem ter lido aquilo na época e decidiram que aquelas câmeras de segurança em cada esquina eram exatamente o que precisávamos para o final dos anos 90. (VYLENZ, 2005, *The Mindscape of Alan Moore*, documentário televisivo)

A obra divide-se em três partes: A Europa depois do Reino (Tomo Um) ; Este cabaré depravado ou: Este Vil Cabaré (Tomo Dois) e A terra do faça-o-que-quiser (Tomo Três).

O período no qual a primeira parte se inspirou foi o começo dos anos 80, famoso pelo ministério da Dama de Ferro, Margareth Thatcher. Esse episódio histórico influenciou Moore a conceber a sociedade distópica que versa, aparentemente perfeita, pois é uma superfície, uma máscara, em essência, ela é desigual, preconceituosa e fascista, em que a protagonista percebe esse quadro alienante e tenta modifica-lo. A ameaça nuclear, oriunda da Guerra Fria, era real. Esse contexto afetava todos os europeus, principalmente os ingleses. É dessa época a famosa música *God Save the Queen* da banda *Sex Pistols*, a qual ironiza as políticas da Rainha: “*God save the Queen, her fascist regime, it made you a moron, a potential H bomb*”. Esse é o ambiente utilizado por Alan Moore e é justamente o que se explora no primeiro capítulo: os motivos que levaram a Inglaterra àquele estado fascista.

O segundo capítulo focaliza na personagem Evey Hammond, uma jovem operária, homossexual, filha de um notório esquerdista daquela realidade, que é salva justamente por um anarquista arquetípico.

O terceiro capítulo é destinado a V. A Terra do faça-o-que-quiser remete-nos a Aleister Crowley (Lei do Telema, 1904), famoso ocultista maçônico da Mão Esquerda. Tal pensamento do faça-o-que-quiser, pois a lei tudo permite, foi passado em psicografia por Seth. Esse intertexto funciona exemplarmente, pois Seth é o deus egípcio da violência e da desordem, exatamente o que V promoverá nesse capítulo, além disso, os mitólogos o consideram, apesar de sua natureza desordeira, um deus bom, pois ele auxilia Rá, o deus-sol, a trazer o barco solar, vencendo Apófis (o caos, a treva) e assim promover o nascimento de um novo dia (o que a protagonista também faz no final do último tomo, como veremos posteriormente, ao analisarmos o significado do funeral viking do anti-herói).

Observemos agora a própria significação de V. O primeiro sentido, e mais explícito, refere-se ao título original V for Vendetta. Alan Moore não ficou preso apenas a uma conotação, tal qual em um hipertexto, ele ramificou os caminhos interpretativos, somando significados. V também significa, no contexto da obra, o quarto em que a personagem residia, quando fora violada por pesquisas científicas, como também o 5 de novembro (pois V é 5 em algarismo romano), notadamente o dia da Revolução da Pólvora, com a qual o personagem se liga visualmente por meio da máscara de Guy Fawkes. Além disso, aparece também na narrativa a Quinta Sinfonia de Beethoven e na frase *Vi VeniVersum Vivus Vici* (V.V.V.V.V.), fechando a significação.

Atentemos para o fato de que toda essa multiplicação de sentidos, que tem por mote letra V, não é ao acaso. Facilmente comprovamos isso, ao verificarmos que todos os capítulos, sem exceção, possuem a letra V em suas composições. Tomo 1 – A Europa depois do Reino. Capítulos: O Vilão; A Voz; Vítimas; Vaudeville; Visões; A Visão; Virtude; O Vale; Violência; Veneno; Tomo 2 – Este Vil Cabaré. Capítulos: Vai-da-valsas; O Véu; Vídeo; Vertente Vocacional; A Viagem; Variedade; Visitas; Vingança; Vicissitude; Vermes; Valerie; Veredicto; Valores; Vinhetas; Tomo três – A terra do faça-o-que-quiser. Capítulos: *Vox Populi*; *Verwirrung*; Vários Namorados; Vestígios; Véspera do adeus; Vetores; Vingança; Velório; Vulcão; *Valhalla*; Vertigem; Vincent.

Por meio desta breve introdução, percebemos como a estrutura da obra está peculiarmente construída em base dialógica, uma vez que até os sentidos, expressos pelos capítulos da *Graphic Novel*, revelam relações para além de si mesmos.

Dialogismo e Intertextualidade

Segundo Leyla Perrone-Moises, uma característica da transformação literária, a partir do século XIX, é a multiplicação dos significados, o que implica em possibilidades de leitura (MOISÉS, 1978, p. 58). Percebemos isto muito bem na obra em análise, uma vez que ela se torna plurissignificativa ao incorporar o interdiscurso, (literatura, cinema, linguagem imagética) até mesmo uma partitura musical (MOORE, 2012, p. 91). As vozes, que manifestam-se, são independentes e, muitas vezes, opositoras, como é o caso da voz de V, anarquista, em relação à do Líder, fascista.

Prestemos particular atenção às palavras de Perrone-Moises :

O escritor nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente “palavras ocupadas”, “palavras habitadas por outras vozes”. Esta observação de Bakhtine torna patentes os limites da semântica, tal como ela é praticada habitualmente. O estabelecimento de eixos sêmicos, bifurcando-se em lexemas marcados pela presença ou ausência de um sema (unidade de sentido), pressupõe a determinação dos semas em estado puro, em grau zero, inteiramente denotativo, o que, evidentemente, é uma ilusão desmentida por qualquer enunciado real, isto é, inserido num contexto, desde o mais simples (discurso da comunicação corrente) até o mais complexo (discurso poético). (PERRONE-MOISES, 1978, p. 60-1)

Tal pensamento aplica-se com perfeição na obra em estudo: as mensagens, as palavras que chegam até o leitor, sobretudo as intertextuais, estão carregadas de palavras ocupadas por outras vozes e por aspectos ideológicos. Principalmente as falas da protagonista.

Essas vozes, que constroem o enunciado de *V de Vingança*, são incorporadas na narrativa de diferentes modos. Como ensina-nos Fiorin, baseando-se no pensamento de Bakhtin, há duas formas para que isto aconteça: a primeira, por meio de citações, aspas, discurso direto e indireto, ou seja, o discurso do outro é abertamente citado e separado; a segunda é por formas composicionais, como a paródia e o discurso indireto livre.

Há duas maneiras básicas de incorporar distintas vozes no enunciado : a) aquela em que o discurso do outro é « abertamente citado e nitidamente separado » (Idem, p. 318) ; b) aquela em que o enunciado é bivocal, ou seja, internamente dialogizado (Idem, p. 348 e pp. 337-8 ; 1970, pp. 248-58). Na primeira categoria, entram formas composicionais como o discurso direto e o discurso indireto (Bakhtin, 1979, pp 141-59), as aspas (Bakhtin, 1992, p. 349), a negação (Bakhtin, 1970, pp. 240-1) ; na segunda, aparecem formas composicionais como a paródia, a estilização, a polêmica velada ou clara (Idem, pp. 259-60) ; o discursos indireto livre (Bakhtin, 1979, pp. 160-82). (BRAIT, 2006, p. 174).

Na passagem que segue, há dois discursos, um literário, Macbeth, e outro histórico, Guy Fawkes, já inseridos no discurso do V, sem aspas, sem referência explícita, citando, inclusive, a famosa estrofe que caracteriza a Conspiração da Pólvora, ligada a Fawkes, na fala de V: “eu sou o rei do século XX, o bicho-papão, a ovelha negra da família [...] Não se lembra da trova ?” (MOORE, 2012, p.15), que, no caso, é justamente a icônica mensagem popular da famosa *Conspiração da Pólvora*: “Lembrem, lembrem do V de novembro. Que traição, que artimanha. Por isso, não há porque esquecer uma traição tamanha”. (MOORE, 2012, p. 16)

Imagem 1



MOORE, 2012, p. 15

V alude a Fausto, como em “Sim, acho que podemos fazer um pacto” (MOORE, 2012, p. 46), cita Henrique VIII de Shakespeare, como em “Ó beldade, até hoje eu te desconhecia” (MOORE, 2012, p. 43) e utiliza outros artifícios para transformar a narração em uma colcha de retalhos, sem permitir que isto comprometa o discurso, pelo contrário, sem esse trabalho do narrador-personagem, a costura do texto não aconteceria.

Outra característica importante desta obra é o espelhamento. Há um espelhamento entre Evey e V (Evey), que o autor trabalha desde a primeira página. A disposição de dois

frames (4 e 5) da história na página 12 comprova a ideia. Evey está maquiando-se em frente a um espelho, enquanto V aproxima-se de uma penteadeira, em que existe um espelho. (MOORE, 2012, p.12). Este móvel é icônico em narrativas assim. Lembremo-nos do clássico de James O’Barr, *O Corvo* (PROYAS, 1994), em que Eric Draven se vê frente a frente com o seu outro renascido. A aproximação do conceito dá-se pela metaforização da passagem : tanto Eric, quanto V, foram vítimas da sociedade, usam máscaras representativas (a de Draven é maquiada) e ambos buscam a mesma coisa : vingança.

Imagem 2



MOORE, 2012, p. 12

Na estante de V em seu covil, há algumas obras interessantes que ligam-se à trama de forma dialógica. *Utopia – Optimo Reipublicae Statu Deque Nova Insula Utopia* (1516) é uma obra de Tomás Moro, em que ele discute várias questões europeias, como as guerras, a censura e a pobreza. Inclusive, uma das personagens, Rafael, uma pessoa de sabedoria invejável, nega-se a trabalhar para aqueles que estão no poder, infectados pela corrupção nociva à sociedade. Para ele, suas opiniões são demasiadamente radicais. Lembremo-nos que exatamente assim são as próprias ideias de V, um anarquista. *O Capital* (1867) é a obra de referência para o pensamento marxista, que V leva ao extremo, cujo conteúdo é abrangente e denso. *Mein Kampf* (1925) funciona como um contraponto e sua expressão nazifascista vai de

encontro ao ambiente da história em quadrinhos, pois é onde Hitler revela as suas ideias antissemitas, racistas, apertistas, nacional-socialistas e anticomunistas. Não é à toa que, no enredo de Alan Moore, há perseguições de prostitutas, homossexuais e pessoas com ideologias de Esquerda, como é o caso do pai de Evey (MOORE, 2012, p. 30). Em vários momentos da narração, esta expressão nazifascista de *Mein Kampf* (1925) ajuda na construção do texto, como na passagem de Valerie (MOORE, 2012, p. 151-163).

Em 21 de abril de 1925, o Manifesto dos Intelectuais Fascistas (*Il manifesto dei fasci italiani di combattimento*) foi publicado nos principais jornais da Itália. Ele foi o primeiro documento ideológico do regime fascista. Escrito por Giovanni Gentile, o manifesto foi assinado por importantes pensadores italianos, como Filippo Tommaso Marinetti e Gabriele d'Annunzio. O ideário fascista foi mais que uma forma de administrar uma nação, ele desejava remodelar o homem, reconstruir o seu caráter e sua fé.

Por intermédio dessa fé inabalável e irascível que nasceu o *squadrismo* que aqui, na presente distopia, equivale aos « Homens-Dedo ». Homens determinados, armados, usando camisas negras, ordenados militarmente, foram contra a lei vigente para estabelecer uma nova lei, a força armada contra o Estado para fundar um novo Estado.

Imagem 3



MOORE, 2012, p. 13

“Força através da pureza, pureza através da fé”, foi assim que Moore sintetizou a essência fascista em sua obra. A busca por um ser humano mais forte e perfeito, por uma pureza racial absurdamente errática, aliada a uma fé, uma força invisível que consegue modificar o comportamento das pessoas com facilidade, fazendo-as perder o senso crítico, dando origem a uma nova sociedade pautada na autoridade, na disciplina e na fé. Faz-nos lembrar o pensamento nazista da *pureza* da raça ariana que, aliada ao Cristianismo (Igreja Católica) e contra o Judaísmo, transformaram a ideologia racista em algo também religioso (de fé). Duas ideias amalgamadas e dialógicas. Para ajudar nessa cosmovisão, Moore alia imagens, como a saudação nazista, e frases expressivas, como “Inglaterra triunfa !”,

modernamente equiparada a “America first” de Trump, além de dedicar uma página inteira para revelar a face do opressor . (MOORE, 2012, p.39)

Imagem 4



MOORE, 2012, p. 39

Na passagem em que Evey, em uma tentativa desesperada de conseguir a subsistência, tenta se prostituir, seus primeiros “clientes” são os homens-dedo (alusão ao governo nazista, um organismo com cabeça, voz, dedos etc) e eles veem-se legalmente permitidos a punir a moça : estuprá-la e depois executá-la. (MOORE, 2012, p.12-14) Nisso, aparece V, que estava em vigília e vem “fazer justiça”. Teatralmente, ele profere a fala do Sargento do Ato I, cena II, da peça *Macbeth* de Shakespeare, enquanto mata as “autoridades” responsáveis pela proteção do cidadão.

De vilanias tão cumulado pela natureza (...) A fortuna sorria-lhe à diabólica empreitada como rameira de soldado (...) Tudo de balde, pois Macbeth (merece o nome) zombando da fortuna e com brandida espada... Fumegante da sangrenta carnificina... Abre passagem como o favorito do valor e enfrenta o miserável. Sei lhe dar bons dias... Descose-o de um só golpe. (MOORE, 2012, p. 13-4)

Além da óbvia aproximação entre a rameira de soldado com Evey, notamos como Moore usa um episódio literário, já notoriamente conhecido, que podemos interpretar como a índole ruim, desonesta, desprovida de humanidade, intrínseca a muitos seres humanos, inclusive, aos homens-dedo, que protegida pelo poder e pela autoridade concedida pela própria sociedade e suas leis, mesmo que naturais, é perniciososa. V repagina as palavras do clássico. Este “regicídio”, que há em *Macbeth*, é transportado para aquela sociedade, ressignificando-o. V não age, ele reage. Lembrando que, tal qual *Macbeth*, V também morre no fim da história. É uma outra antecipação disfarçada que, metodicamente, foi adicionada à saga.

Imagem 5



MOORE, 2012, p. 14

Eis outra passagem importante para mostrar o fazer estético de Moore pelo viés dialógico. Um sentido profano é percebido, quando o mascarado V apresenta-se ao sacerdote pedófilo para assassiná-lo. (MOORE, 2012, p. 56) Antes disso, porém, há uma intersecção de duas narrções, uma mostrando Evey, disfarçada de adolescente enviada para satisfazer a fornicção do religioso e outra com V nas imediações da mansão do clérigo.

A primeira começa com Dennis, uma espécie de « padre auxiliar » trazendo a menina para a « Sua Graça ». Ali já recebemos a informação de que o alto funcionário da Igreja não possui graça nenhuma, pois, ao ser informado que houve um problema « na agência » e que a menina que chegou era um pouco mais velha que as de costume, ele exclama : « —Santo Deus, Dennis, não muito, eu espero ! » (MOORE, 2012, p. 49) Ele é informado que a jovem é muito bem recomendada e que ela possui 15 anos, o que não agrada o pedófilo, exprimindo o seu descontentamento com o seguinte pensamento, pautado na bíblia : « — Paciência ! Se Jó tolerou seus desapontamentos, suponho que eu também deva arcar com os meus. Mande a menina entrar ». (MOORE, 2012, p. 49) Logo ele fica encantando com Evey, descrevendo-a como angelical. Um aspecto interessante nesta parte da HQ é a cumplicidade que existe entre os religiosos. Mesmo sabendo que haverá um ato de pedofilia ali, o padre Dennis, ao invés de denunciar, ainda ajuda o seu superior.

A narrativa é cortada pela cena a seguir :

Imagem 6



MOORE, 2012, p. 50

V está citando uma passagem de William Blake, trecho da poesia *Jerusalem*, em que há a exortação dos cristãos para combater o paganismo, em outras palavras, condenar os clássicos pagãos (como Ovídio, Cícero e Virgílio). Os versos conclamam a guerra, utilizando imperativos com semântica apropriada para tanto. Um nacionalismo exacerbado, ironicamente criticado, que percebemos por meio da expressão « Carruagens de Fogo », a qual nos remete ao filme, cuja história narra uma das maiores vitórias esportivas da Grã-Bretanha nas Olimpíadas de 1924, onde Liddell, um dos protagonistas, é um missionário escocês que « corre por Deus » e nas « terras verdes e aprazíveis da Inglaterra », verso exortativo que resume uma Inglaterra perfeita. Percebam como o intertexto agirá sobre a narrativa: a poesia é recitada antes de V, um ser não religioso, combater o sacerdote pedófilo, o ser religioso. Revela-se aqui uma ironia singular que vincula a obra de William Blake com o nacionalismo fascista presente nesta distopia, invertendo os atores da guerra: é o pagão quem purificará o mundo do pecado. Observem que a intertextualidade é utilizada como uma ferramenta

constitutiva do fazer-estético da obra: ele poderia utilizar outras citações, mas escolheu justamente aquela que trazia consigo o sentido das ações que V tomaria em sequência.

Imagem 7



MOORE, 2012, p. 53

Equanto V invade a mansão, o pedófilo tenta persuadir a menina, que reage, esbofetando-o. Ao fazer isso, ele revela sua verdadeira face, proferindo xingamentos depravados e ameaçando-a de morte.

Imagem 8



MOORE, 2012, p. 56

Trata-se de uma pessoa de aparências, que humilha e destrói as almas das meninas, as quais ele abusa. A música dos *Rolling Stones*, *Sympathy for the Devil*, que está dialogicamente implícita aqui, será intertextualmente revelada logo mais. Ao entendermos que o trecho « *I've been around for a long, long year, stole many a man's soul and faith* » é exatamente o que faz o religioso pedófilo, que rouba as almas das vítimas e vive em pecado, nós percebemos que a composição está intrinsecamente relacionada ao fazer-estético da passagem. A ironia maior reside no fato de que é o próprio diabo quem vem fazer a « purificação ». Podemos afirmar isto, pois V está com chifres, que aludem ao ser das trevas, ao mesmo tempo que nos remetem ao nome da música. Apesar de sabermos que o assassinato não é a solução para nenhum conflito, não há como negar que sentimos simpatia pelo V e não pelo sacerdote pedófilo. *Sympathy for the Devil*. Há, portanto, uma subversão, uma desconstrução da ideia religiosa.

Imagem 9



MOORE, 2012, p. 56

Perceba a ironia no uso do profano para purificar a santidade, representada na figura do clérigo. Eis o trecho agora citado: “*Please allow me to introduce myself, I’m a man of wealth and taste*”. Aqui temos a intertextualidade em sua definição mais clássica: uma relação entre textos, entre materialidades. Ela é um tipo específico de dialogismo. Observe como a passagem é primorosamente construída: ele está apresentando-se ao sacerdote (*Please allow me to introduce myself*) e, em uma espécie de espelhamento, reflete o que o sacerdote é, um homem de riqueza e bom gosto, pois quando Evey entrou no quarto dele, percebeu a decoração exemplar e todo o requinte do ambiente.

Como toda boa história sobre Revolução, ela não estaria completa sem um mártir. E, para reiterar a ideia histórica de ciclo e de continuidade, Evey assume seu papel. Um último pedido do moribundo é realizado : um funeral *viking*. (MOORE, 2012, p. 262)

No capítulo *Valhalla*, que é o mundo nórdico para onde vão os guerreiros nobres, que sucumbiram em batalha, é criada uma nova metáforização. Assim como o barco *viking*, o trem, em que está o cadáver de V, navega, para depois ser consumido pelo fogo (o vagão explode e as chamas purificam a derradeira representação do poder usurpado pelo Estado fascista: o Parlamento). Neste momento, Moore faz seu herói triunfar onde o Fawkes inspirador fracassou. O renascimento daquela Inglaterra fictícia aconteceu. (MOORE, 2012, p. 262-267) A imagem de V (Evey) carregando V é icônica. O duplo materializa-se à nossa frente com toda a carga semântica e conteúdo imagético oferecido pela história pregressa dos personagens. O trem, o qual carrega o corpo de V, como o barco em chamas que carrega os

fim, um novo começo resplandece, o barco solar de Rá volta a iluminar o mundo, por meio da explosão. (MOORE, 2012, p. 264)

Neste artigo, apresentamos alguns exemplos de como o escritor britânico utilizou a intertextualidade e o dialogismo como ferramentas composicionais, ou seja, não são uma simples característica da obra, eles orientam a narrativa e ajudam a construir o sentido dela. A todo instante, quase em todas as páginas, percebemos vozes e intertextos ajudando na tessitura do texto.

Esta obra é capaz de ser lida de várias maneiras. Todas as leituras serão muito produtivas, devido a sua composição intertextual basilar. « *It's land fall, life from death, combat rests. Heralds peace for the slain. Valhalla, you are calling. Valhalla, you are calling me home. Valhalla, new day dawning. Valhalla, this is where I belong. I belong !* » (PRIEST, J.)

Referências

- ARENDDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: *Bakhtin: outros conceitos-chave*. Beth Brait (org). 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012. pp. 191-200.
- BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- DISCINI, Norma. Carnavalização. In: *Bakhtin: outros conceitos-chave*. Beth Brait (org). 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012. pp. 53-93.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: WWF, 2010.
- FIORIN, José Luiz. Intertextualidade e Interdiscurso. In: *Bakhtin: outros conceitos-chave*. Beth
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HALFORD, R. ; FAULKNER, R. ; TIPTON, G. Halls of Valhalla. In : *Redeemer of Souls* (PRIEST, Judas). 14 jul. 2014.
- LLOYD, David; MOORE, Alan. *V de Vingança*. Barueri: Panini Books, 2012.
- PERRONE-MOISES, Leyla. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

V de Vingança. Direção de James McTeigue. Produção de Silver Pictures. Warner Bros Entertainment em associação com Virtual Studios. 2006. DVD.

THE ROLLING STONES. *Sympathy for the Devil*. Londres: Olympic, 1968. VINIL. 6:18.

VILENZ, Dez (dir). *The Mindscape of Alan Moore*. Flashstar. 2005. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4Uh2jaFPM-E> Consulta em 15. set. 2014.

O PÓS-MODERNO E A DISTOPIA EM *JOGOS VORAZES*

Paula Mildemberger¹

Resumo: Neste trabalho pretende-se analisar como a sociedade pós-moderna é representada no romance distópico *Jogos vorazes* (2010), de Suzanne Collins. Assim, em primeiro lugar busca-se identificar de forma teórica esse subgênero do romance, em seguida caracterizar a sociedade pós-moderna, para poder examinar, por fim, as questões pós-modernas na narrativa. Para isso, a fundamentação teórica deste trabalho conta, principalmente, com as concepções de Kopp (2011) sobre distopia, e Fernandes (2009) sobre a sociedade pós-moderna. Os resultados da pesquisa incluem indicações de forte aspecto representativo da pós-modernidade na sociedade distópica da obra, como em representações das inovações tecnológicas, da sociedade de vigilância, do consumismo e da desigualdade, bem como do poder de manipulação efetuada pela mídia. As conclusões alcançadas apontam a grande presença e identificação da sociedade do século XXI no enredo social distópico e futurista de Panem.

Palavras-chave: Pós-modernidade. Romance Distópico. Suzanne Collins.

Introdução

Embora as histórias sejam fruto da imaginação dos autores, a literatura tem o poder de representar aquilo que nem sempre é visto sobre a realidade. Como afirma Candido (2006), ela é um produto social que reflete o contexto em que cada população se encontra. Por isso, de um jeito ou de outro, os livros conversam com os leitores e os fazem refletir sobre diversos temas, como, por exemplo, as questões sociais. É assim também com um dos subgêneros do romance, o romance distópico.

As obras desse subgênero têm como característica mais marcante um cenário retratado no futuro. Com questões sociais negativamente exageradas, geralmente apresentam uma realidade catastrófica, com um governo totalitário que oprime a população e nega liberdades.

De início vistas apenas como histórias pessimistas, as obras distópicas costumam escolher fenômenos do cenário político e social, piorando-os para criar um distanciamento do presente, para que seus leitores percebam situações ruins da sociedade em que vivem e entendam como a realidade poderá degradar-se muito caso tais fenômenos continuem nesse ritmo ou, ainda pior, saiam do controle.

No entanto, as distopias não servem só para criticar e advertir, mas também, segundo Rodrigues (2015), como uma vazão dos medos e das preocupações que surgem em certos momentos históricos. E há muitas obras desse subgênero do romance, algumas até

¹ Graduada em Letras – Português/Inglês. PUCPR.

consideradas clássicas, como Fahrenheit 451 (1953), de Ray Bradbury; 1984 (1949), de George Orwell; Admirável mundo novo (1932), de Aldous Huxley etc.

Com essa variedade de livros, há de se considerar, então, que estudos sobre distopias foram e continuam sendo feitos, mas ainda faltam outros que abordem mais especificamente obras literárias distópicas recentes. Com isso, surge o problema desta pesquisa: como questões da sociedade pós-moderna são representadas no romance distópico *Jogos vorazes*?

A escolha do tema se dá, além da predileção da pesquisadora pela obra, pelo interesse de trabalhar com um romance distópico que não faz parte dos clássicos já conhecidos. E, ainda, poder identificar, em um texto escrito no século XXI, representações sociais e críticas voltadas ao tempo presente, assim como analisar se/como essa obra se mantém atual no cenário mundial e nacional, mesmo tendo sido publicada há mais de uma década (2008).

Então, ao escolher um exemplar mais recente como objeto de estudo, tem-se como objetivo analisar como a sociedade pós-moderna se encontra representada na obra. Além da vantagem de ter sido escrita em uma realidade mais próxima do tempo presente, possibilita-se uma maior compreensão dos leitores sobre algumas questões sociais, principalmente sobre a desigualdade social nos Estados Unidos, país de origem da narrativa.

A base teórica deste trabalho, para o romance distópico, é principalmente Kopp (2011) e para a sociedade pós-moderna, Fernandes (2009), havendo também um diálogo com outros autores da área de literatura distópica e sociedade pós-moderna.

O artigo organiza-se da seguinte forma: primeiro, identifica-se teoricamente o gênero romance distópico, depois caracteriza-se a sociedade pós-moderna, em seguida faz-se a identificação de questões da sociedade pós-moderna em *Jogos vorazes*, e finaliza-se com as considerações finais.

Romance Distópico

Para que se possa compreender bem o romance distópico, é preciso iniciar a sua definição com o termo utopia e seu contexto histórico de origem. Em seguida, apresentar o contexto histórico e o termo distopia, para então entender como o gênero literário surgiu e se consolidou, tornando-se o que é atualmente.

Utopia

O nome e a noção moderna de utopia advêm da obra homônima de Thomas More, de 1516. Em Utopia de More, há a idealização de um lugar – uma ilha – em que tudo é perfeito. Essa Ilha de Utopia não só é vista como um lugar bom na opinião de todos, mas também, de acordo com a visão do autor, o que seria uma vida melhor em relação à realidade da época. Assim criou-se um lugar melhor do que a Europa dos séculos XV e XVI. (KOPP, 2011).

A partir disso, surge o termo utopia, que nomeia os textos, ficcionais ou não, que retratam lugares e tempos ideais, perfeitos, ou, pelo menos, melhores. Essa palavra é de origem grega, composta por *ou* (sentido de negação) + *topos* (do grego lugar), significa “lugar nenhum” ou “não lugar”.

A produção literária de textos utópicos surge de uma percepção do que a realidade realmente deveria ser, buscando consertar as falhas do presente. Para as obras desse gênero, Kopp (2011) comenta que as ansiedades e as aflições dos autores são respondidas de forma positiva e otimista, mostrando que no futuro tudo irá se ajustar. Kopp (2011) acrescenta que no século XVII havia muita fé na ciência, na razão e na bondade do ser humano, sendo ele, assim, capaz de criar coisas boas para todos, produzindo uma vida ideal para o futuro.

O sonho de evolução e de uma sociedade melhor sempre existiu, mas engrandeceu-se com o desenvolvimento da tecnologia. Kopp (2011) comenta que já na época de Francis Bacon o conhecimento científico estava se expandindo, e ele via tal fenômeno como um motivo para acreditar que o homem poderia controlar a natureza e melhorar toda a vida na Terra. Muito do que se sonhou no século XVII passou a acontecer no século XIX, o que influiu ainda mais os sonhos e as esperanças dos homens da época de que o mundo perfeito estava para acontecer graças à evolução científica e tecnológica. Portanto, o século XIX foi o solo fértil para as sementes da utopia conseguirem crescer e se expandir na mente da humanidade.

Kopp (2011) afirma que era típico do século XIX acreditar que a razão seria a resposta e a solução para todos os problemas da sociedade. Neste sentido, a racionalidade faria com que o homem percebesse as falhas sociais e descobrisse um modo de consertá-las, para que assim nada fosse falho e nenhuma injustiça ocorresse.

O progresso tecnológico e científico dos séculos XIX e XX traz ansiedades e esperanças para as pessoas, principalmente entre os mais informados. As opiniões de intelectuais da época eram divididas entre apoiar esses avanços ou condená-los, com medo do grande impacto que teriam na sociedade como a conheciam e de quanto isso iria prejudicar, muito mais do que ajudar, a vida de todos.

Com efeito, criou-se um grande apoio e interesse popular à tecnologia, talvez acidentalmente, a partir de Karl Marx, que buscou tranquilizar os operários de indústrias contrários às inovações. Marx afirmava que a luta do proletariado não deveria ser contra as máquinas, já que elas poderiam beneficiá-los, libertando-os daquele tipo de trabalho em que estavam presos. (KOPP, 2011).

Como consequência, o século XX começa com uma humanidade muito otimista devido aos avanços alcançados no fim do século anterior. Mas, em menos de 20 anos, a população acabou vendo seus medos, antes esquecidos e cobertos por camadas de esperança, vindo à tona e se tornando realidade. Intelectuais do século XIX, que temiam as mudanças tecnológicas e seus impactos negativos, nunca imaginaram que a civilização chegaria a um ponto tão tenebroso.

Foram as duas guerras mundiais e os diversos regimes totalitários que tiraram a democracia e as liberdades individuais de milhares de pessoas – às vezes com a ajuda das novas tecnologias –, e marcaram a primeira metade do novo século. A população fica tão desiludida e assustada que transforma “o termo progresso em uma ‘má palavra’”. (KOPP, 2011, p. 51).

Distopia

Com o desenvolvimento de tais acontecimentos, questionava-se “como poderia a utopia erguer-se ainda em face ao nazismo, Stalinismo, genocídio, desemprego em massa e a segunda guerra mundial?”. (KUMAR, 1987, p. 381 apud KOPP, 2011, p. 52). Pois é com essa mentalidade que a primeira metade do século XX vê a ascensão, a consolidação, a presença e a importância do romance distópico.

Já o termo distopia acabou por ser creditado a John Stuart Mill, depois de tê-lo criado e usado em um debate parlamentar em 1868, com o intuito de significar o oposto de utopia, isto é, um lugar ruim. Enquanto a nova denominação para o gênero ficou pouco utilizada no começo do século XX, as produções seguiram surgindo. O autor J. Max Patrick usa o termo mais uma vez em 1952 para falar sobre a diferença entre as narrativas que representam o futuro como um lugar bom, e aquelas que o narram como um lugar ruim – distopia. (KOPP, 2011).

O imaginário da humanidade da época se voltava para a ideia de que a tecnologia, por ter facilitado muito a vida cotidiana, faria isso de modo ainda melhor, dando tranquilidade e conforto a todos. No entanto, o espanto deve ter sido enorme quando as pessoas perceberam

que mesmo as sociedades que estavam bem avançadas tecnologicamente acabaram voltando-se para guerras e conflitos assustadores. Com isso, cria-se um medo gigante das pessoas em relação às inovações tecnológicas. Como deveriam confiar nos avanços da ciência e torcer por eles, se tudo o que viram até então foi o uso das tecnologias para coisas terríveis?

Muitos dos cenários distópicos criados pelos autores no período entre e pós-Guerras foram baseados nesse temor. Portanto, não eram incomuns questionamentos de ordem inversa: Por que querer avanços tecnológicos? Para a humanidade caminhar para outra guerra? Para haver mais destruição? Para acabar sendo enganado ou controlado e perder a liberdade?

Ao se aprofundar no contexto histórico dessa primeira metade do século XX, é possível entender o motivo do tema “destruição” ser tão recorrente nas obras distópicas. Pois trata-se de uma época de preponderância da irracionalidade humana. Kopp (2011) cita dois trechos de Alexander (1994) que tratam do período entre e pós-Guerras, mas que parecem se referir a momentos atuais, no século XXI. Quando este diz que: “talvez nunca como no presente tenha sido tão absoluto o predomínio das forças irracionais na personalidade humana” (ALEXANDER, 1944, p. 21 apud KOPP, 2011, p.19); e que na “época de máxima divulgação científica e do mais prodigioso desenvolvimento técnico, que, se fosse feito a partir de um uso inteligente, poderia fazer a vida de todos os habitantes da Terra mais fácil e agradável do que nunca”. (ALEXANDER, 1944, p. 21 apud KOPP, 2011, p. 19).

O medo, a angústia e a insegurança se tornaram sentimentos muito comuns entre as pessoas da época, deixando-as cada vez mais desanimadas e temerosas do futuro e do poder do homem, da ciência e da tecnologia.

Assim, o romance distópico se caracteriza por criar cenários piores do que os tempos atuais. Costuma ser ambientado em um futuro longínquo, criando uma distância de sua época, ao passo que as realidades de seus autores estão sempre bem presentes também.

Esses textos acabam conhecidos pelo seu pessimismo, com cenários catastróficos (comumente ambientados após grandes ruínas, seja uma guerra ou desastre natural), em que a quantidade de coisas boas não chega nem perto das ruins, e, muitas vezes, a tecnologia utilizada para ajudar a reconstruir a sociedade torna-se vilã. James (2009) faz uma boa reflexão observando que “embora essas ficções se passem no futuro, elas não são sobre o

‘amanhã’, mas sim sobre o ‘hoje’, porque são efetivamente uma afirmação a respeito do momento histórico que as produziu”. (JAMES, 2009, p. 154, tradução minha).²

Ademais, obras distópicas nada mais são do que tentativas de seus autores de alertar e abrir os olhos de seus contemporâneos para aquilo que pode vir a acontecer no futuro como consequência de certas situações. Hilário (2013) se refere à distopia como um “aviso de incêndio”, como um pedido para que certa situação perigosa seja controlada e seus efeitos minimizados. Neste sentido, Kopp (2011) ainda reitera que elas são também resultados dos medos e das ansiedades dos autores após os acontecimentos do século XX. Portanto, obras distópicas servem para criticar, através de exageros, os modelos vigentes na época do autor. E Candido (2006) afirma bem ao mencionar que “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la”. (CANDIDO, 2006, p. 13).

Com governos totalitários, com inovações tecnológicas, e com vigilância da população, é assim que as sociedades distópicas costumam se constituir. Outra característica é verificar nessas histórias como quem está no poder costuma justificar suas ações afirmando que tudo é feito para o bem de todos. Entretanto, Kopp afirma que “[...] já se constituiu num verdadeiro truísmo: a utopia de um é a distopia de outro”. (KOPP, 2011, p. 53). Ou seja, propositalmente ou não, o que pode parecer uma boa escolha de governo para quem está no poder, para outros representa o fim de suas liberdades e individualidades.

Sociedade Pós-Moderna

A sociedade pós-moderna está inserida no ambiente específico, onde há um processo de mudanças sociais, culturais e científicas, que se opõe de certa forma ao movimento modernista, e surge depois da II Guerra Mundial. O termo chegou a ser mencionado antes, mas ganhou mais espaço e relevância em 1972, com a criação do periódico *Journal of Postmodern Literature and Culture – the review boundary 2*. (FERNANDES, 2009).

As manifestações pós-modernas são diversas e sem padrão exato. É complexa qualquer tentativa de classificá-las com precisão, pois trata-se de um fenômeno que está em processo contínuo de desenvolvimento, ou seja, ainda acontece no momento presente, em constante inovação e mudança, porém é possível perceber algumas características. Barbosa (2021) afirma que:

² “While these fictions may be set in the future, they are therefore not really about ‘tomorrow’, but rather about ‘today’ because they are effectively a statement regarding the particular historical moment that produced them.”. (JAMES, 2009, p. 154).

o cenário pós-moderno é essencialmente cibernético-informático e informacional. [...] Incrementam-se também os estudos sobre a ‘inteligência artificial’ e o esforço sistemático no sentido de conhecer a estrutura e o funcionamento do cérebro bem como o mecanismo da vida. (BARBOSA, 2021, p. 10).

Pensando nesse cenário apresentado por Barbosa (2021), com o relacionamento entre a informática e a informação, percebe-se que uma das características da pós-modernidade é essa mudança e inovação das tecnologias. Fernandes (2009) define esse período como um momento de mudanças sociais e econômicas, com uma ruptura no que era considerado cultura de massa e alta cultura. Além dessas transformações, há também uma alteração no espaço em que as pessoas vivem e circulam, criando-se até o que Augé (2012) chama de “não-lugares”. Ele afirma que esse espaço pós-moderno acaba por não criar singularidade, mas na verdade, indivíduos muito parecidos e sós.

Adicionalmente, Hall (2006) comenta muito sobre a identidade na pós-modernidade, explicando que costuma haver uma sensação de perda do “sentido de si”, que ocorre quando a pessoa sente que perdeu o seu centro. A exemplo disso, se tal acontecimento se dá entre o sujeito e o seu local no mundo, torna-se uma “crise de identidade”. Segundo o autor, é comum isso ocorrer em situações em que os indivíduos têm dificuldade de saber quem são, dessa forma perdem as referências de suas personalidades. Além dessa crise, a pós-modernidade também proporciona às pessoas uma identidade que oscila conforme a época e o momento.

Concomitantemente, a fragmentação das identidades, das culturas e do conhecimento, é outra característica da pós-modernidade, tanto que é discutida e criticada por Lyotard (2021). Ele argumenta que a pós-modernidade caminha para uma fragmentação de tudo, das identidades, das verdades, do mundo. Ainda, afirma que a sociedade caminha para o fim das grandes narrativas, das visões únicas e totalizantes da história, que ditam as regras, a ética e a conduta da sociedade.

Pensando um pouco nas produções literárias, Fernandes (2009, p. 303) afirma que a temática das histórias de autores pós-modernos costuma incluir pelo menos um desses pontos: “conspiração, tecnologia, poder da mídia, poder da imagem, televisão, cultura popular, multiculturalismo, retorno crítico à História, consumismo, sociedade de vigilância, tragédia nuclear, poder do capital, terrorismo, paranoia, religião, morte”. Alguns dos autores que cresceram ao decorrer do século XX falam dessas mudanças com uma certa tristeza ao ver o caminho que a pós-modernidade toma. Augé (2012) conta que a tecnologia é tratada como espetáculo e se acelera com o tempo. Segundo o autor, só há tempo de envelhecer um pouco e o passado já virou item da história, as décadas vêm, vão e logo mais se tornam parte do

antigo. Não há tempo para nostalgia, para respirar ou para fugir, a história segue todos como sombra.

É possível perceber, então, que a identidade, o espaço, o tempo, as questões sociais, econômicas, culturais e tecnológicas são itens característicos do movimento pós-moderno. Porém, talvez, uma das maiores características da pós-modernidade seja a globalização, que conecta culturas de vários lugares do mundo, com a ajuda do consumo, tornando as culturas nacionais em uma mistura nova ao juntá-las às culturas externas. Hall (2006) explica que a globalização é esse processo que cruza todas as fronteiras, conectando diversos grupos de um modo novo, permitindo contatos e trocas, no qual as distâncias e o tempo se encurtam. Só que nem tudo é positivo, pois o efeito da globalização escancara as desigualdades sociais. Observa-se, por exemplo, pessoas de lugares mais necessitados, tendo acesso a outras realidades via rádio, TV ou internet, migrando para o lugar de onde vem todas as riquezas, fugindo da pobreza, em busca dessa vida melhor que lhes é mostrada, e que parece aos seus alcances. Lyotard (2021) reitera que assim a distância entre países desenvolvidos e em desenvolvimento aumenta muito mais.

Fernandes (2009) complementa essa perspectiva apontando mais uma consequência: o consumismo; um fenômeno caracterizado, em linhas gerais, por pessoas que compram impulsivamente, adquirindo até coisas que não precisam. Parte desse processo é um reflexo das novas tecnologias, que, além de inovações, trouxeram vigilância constante e uma falsa sensação de segurança. Neste sentido, Hall (2006) afirma que a sociedade acaba ficando mais vigiada, isolada e individual conforme se torna mais coletiva e melhor organizada.

Quando se fala em sociedade pós-moderna, Castells (2016) e Fernandes (2009) têm avaliações muito parecidas sobre um item popular: a televisão. Fernandes (2009) afirma que um traço importante da sociedade pós-moderna é seu contato com telas, seja da TV ou do computador, o que cria um encantamento imediato por parte do usuário. Já Castells (2016) revela que a TV se encaixou muito bem entre as pessoas, pois virou uma forma de entretenimento e diversão, sendo até um modo de fazer com que elas se esqueçam de suas jornadas de trabalho difíceis e cansativas, somente focando nas imagens passando rapidamente na tela. O autor ainda afirma que “[...] informação e entretenimento, educação e propaganda, relaxamento e hipnose, tudo está misturado na linguagem televisiva”. (CASTELLS, 2016, p. 421). Augé (2012) também comenta a respeito de as imagens transmitidas na televisão serem misturadas, variando entre informação, ficção e propaganda, sendo que as suas finalidades não são iguais. O autor revela ainda que assistir sempre à

mesma programação ou canal acaba criando uma falsa sensação de familiaridade entre os espectadores e quem está na tela.

Augé (2012) reforça a importância da televisão, pois indica um outro papel que este aparelho tem nessa sociedade pós-moderna: a transmissão de propagandas e promoções. Esses dois itens são grandes contribuidores da manutenção do sistema de consumo, incentivando todos a participarem, como um lembrete constante, porque aparecem sempre durante a programação na TV. Todo esse sistema consumista que a televisão ajuda a manter acaba criando uma relação curiosa, como se dissesse ‘faça como todos os outros fazem e assim poderá ser você mesmo’.

Essa mesma televisão cativante e que contribui com o consumismo exacerbado ajuda na alienação da população, corroborando com a visão de Fernandes (2009) sobre o fim da primeira década dos anos 2000. Percebe-se que, desde a década passada, outras telas estão em constante contato com a sociedade, em processo de dominância, sendo elas, essencialmente, as telas dos smartphones e tablets. Com essas outras telas presentes no dia a dia das pessoas, influenciando-as, aumenta o consumo pelo e-comércio.

Voltando para as discussões a respeito das televisões, é possível perceber a quantidade de informações transmitidas em um curto tempo, sejam em programas ou propagandas. Estas são apresentadas ao telespectador de forma tão rápida e constante que acabam fazendo com que as pessoas também as esqueçam rapidamente e com facilidade. (FERNANDES, 2009). Quantas vezes é possível perceber que o telespectador já não se lembra do que assistiu há poucos minutos? Ou ainda, se as televisões não estão contribuindo para o esquecimento e o consumo exagerado, estão transmitindo imagens de catástrofes exaustivamente, forçando sua audiência a reassisti-las inúmeras vezes, sentindo as mesmas emoções todos ao mesmo tempo. Fernandes (2009) e Castells (2016) criticam muito isso, com o último repudiando uma certa normalização de transmissão de imagens cruéis de guerra. Castells (2016) ainda comenta que tais cenas são apresentadas como se não fossem parte da realidade, mas sim de uma cena de um filme de ação.

Em suma, é preciso afirmar que a sociedade pós-moderna também apresenta avanços e inovações tecnológicas que melhoraram a vida da humanidade, mas que ainda assim não conseguiram diminuir desigualdades sociais. Muito pelo contrário, os menos favorecidos acabaram ficando ainda mais distantes e excluídos do resto, justamente por não terem condições de acompanhar as inovações.

« E que a sorte esteja *sempre* a seu favor »

A obra *Jogos vorazes*, do original em inglês *The hunger games*, foi lançada em 2008, chegando ao Brasil pela editora Rocco, e traduzida por Alexandre D'Elia, em 2010. A autora, Suzanne Collins, começou sua carreira escrevendo roteiros para programas infantis em um canal pago, até que, no começo dos anos 2000, escreveu sua primeira série de livros infantojuvenis. O romance distópico de Collins, o primeiro de uma trilogia, conta a história de Katniss Everdeen, uma garota de 16 anos que vive no Distrito 12, o mais pobre do seu país. O cenário da história acontece em Panem, que surgiu das ruínas da região da América do Norte após passar por desastres, secas, tempestades, aumento do nível do mar, incêndios, e uma guerra brutal pelo que restou de regiões habitáveis.

Todo o enredo do livro se passa no que sobreviveu disso, um lugar que se tornou um país com uma capital e 13 distritos unidos, com prosperidade e paz. Entretanto, esses mesmos distritos se rebelaram contra a Capital, no período conhecido como Dias Escuros. O resultado foi a derrota de 12 distritos e a obliteração do décimo terceiro. Como consequência e punição, foi criado o Tratado da Traição, que implementou novas leis de modo a garantir a paz. E para lembrar os distritos de que os Dias Escuros não deveriam mais se repetir, criaram-se os *Jogos Vorazes*.

O modo como a Capital lembra constantemente de que os distritos estão subjogados a ela é com um evento anual, que seleciona um menino e uma menina de cada distrito, com idades entre 12 e 18 anos. Esses 24 jovens, conhecidos como tributos, são levados à Capital, onde em uma arena se enfrentarão até que reste apenas um sobrevivente, que se tornará o vencedor dos Jogos. Por sua conquista, o campeão recebe prêmios para si e para seu distrito. Esses prêmios vão de itens básicos à sobrevivência (como comida, cota extra de grãos e óleo), até mesmo regalias (como doces, guloseimas e açúcar).

A protagonista e narradora do romance, Katniss, é uma adolescente responsável por alimentar a mãe e a irmã desde que o pai faleceu quando a menina tinha 11 anos. Com isso, ela aperfeiçoou suas habilidades com arco e flecha, aprendidas na infância com o pai, e caça na floresta, fora das cercas de proteção que delimitam a área de seu distrito. A grande tensão dramática ocorre com a Colheita (nome dado ao processo de sorteio dos tributos feminino e masculino). No ano em que se passa a narrativa, o tributo feminino selecionado é Prim, a irmã de apenas 12 anos da protagonista; a solução e o desenrolar da história se dão quando Katniss se oferece como tributo no lugar da irmã.

A autora de *Jogos vorazes* contou em uma entrevista para o jornal *The New York Times* (2018) que sua inspiração para a história se deu em uma noite em que, ao passar pelos

canais de TV, viu cenas da guerra do Afeganistão em um momento e, em outro, cenas de uma competição em um reality show. Segundo Collins, a ideia surgiu dessas imagens se misturando em sua mente e criando uma visão assustadora.

Jogos vorazes se tornou um best-seller mundial, proporcionando prêmios à Suzanne Collins por seu papel no incentivo à leitura de jovens e adolescentes. A obra distópica foi publicada em um momento em que esse subgênero começou a se tornar cada vez mais atual e relevante. Com os aprimoramentos constantes das tecnologias e demonstrações violentas e irracionais de governos poderosos, que poderiam utilizar todo seu conhecimento tecnológico para algo melhor, a narrativa encontrou um público que aproveitou as críticas sociais características das distopias para olhar de outra maneira para o futuro dos Estados Unidos.

Consumismo e desigualdade

Logo no começo da narrativa, é possível perceber que a realidade da protagonista não é das mais confortáveis ou favoráveis. Ainda no primeiro capítulo, a obra fornece indícios das desigualdades a que os personagens estão sujeitos, pois Katniss menciona, de uma forma casual, ao mesmo tempo em que faz uma crítica, que em seu distrito as pessoas morrem de fome, mas em segurança, por conta das cercas que delimitam o espaço do Distrito 12 (método utilizado pela Capital para saber exatamente onde cada um dos moradores dos seus distritos estão, vivem e circulam).

Em seguida, observa-se que a desigualdade não é algo exclusivamente externo à comunidade da protagonista (como Capital versus Distritos, ou Distrito 12 contra os demais Distritos), mas está presente na realidade do próprio Distrito 12. A organização social diegética se distingue por haver a parte mais rica, onde fica a prefeitura, o comércio e as casas dos comerciantes, e a região mais pobre, chamada de Costura. Essa é a região onde vive Katniss, assim como toda a população que mais sofre de insegurança alimentar. O povo da Costura acaba se arriscando ainda mais a ser convocado como tributo, pois participa do sistema das tésseiras. Elas são um suprimento extra de óleo e grãos, que acaba sendo a base alimentar da população do Distrito 12. Como efeito de bônus e ônus, para conseguir essa porção extra, basta ter pelo menos 12 anos e colocar o seu nome mais vezes na lista da colheita.

Por exemplo, Katniss, ao fazer 12 anos, teve seu nome adicionado uma vez obrigatoriamente, e em seguida mais três vezes, para garantir a porção mensal de óleo e grãos para ela, a mãe e a irmã. Tal situação gera uma tensão no ambiente das personagens, pois cria

um certo ressentimento entre a população do 12 que precisa das tésseas e aqueles que não, como Katniss comenta: “E muito embora as regras tenham sido estabelecidas pela Capital, [...] é difícil não ficar ressentido com as pessoas que não precisam ir atrás das tésseas”. (COLLINS, 2010, p.20).

Além disso, o texto também apresenta a discriminação e a intolerância com os mais pobres dentro do Distrito 12. Em uma passagem do livro, a protagonista relembra um episódio que marca a desigualdade no mundo da narrativa, em que, logo após perder o pai, ela passava muita fome e apelou para olhar as latas de lixo das lojas do distrito em busca de algo que a pudesse alimentar, bem como a família. Então, a mãe de Peeta (um rapaz do Distrito 12, que acaba sendo selecionado como o tributo masculino e vai aos Jogos com Katniss) fica brava quando a vê e ameaça chamar os pacificadores (guarda local) pois, segundo a personagem, Katniss está tentando roubar seu lixo, e roubo, dentro desse mundo ficcional, é punível com morte. A mulher ainda relata já estar cansada das crianças da Costura fazendo isso, o que reitera que tal acontecimento é antigo e recorrente. Neste sentido, observa-se que há uma insensibilidade imensa por parte da mãe de Peeta. As crianças reviram o lixo pois estão morrendo de fome, mas ela prefere ameaçá-las ao invés de se compadecer delas e lhes oferecer algo para comer, visto que a família dela é dona da padaria.

O principal sinal de desigualdade dentro do texto é claramente a insegurança alimentar, como mencionado até aqui, e muito bem colocado por Katniss: “Morrer de fome não é um destino incomum no Distrito 12. [...] A fome nunca é a causa oficial da morte. É sempre a gripe, o abandono ou a pneumonia. Mas isso não engana ninguém”. (COLLINS, 2010, p. 35). Ao se oferecer como tributo e ir à Capital em preparação para os Jogos, é possível observar, pela situação e pelos eventos do enredo, que esse tema é apenas a ponta do iceberg de uma dinâmica social muito complexa, com relações de poder desequilibradas.

No desenvolver do enredo, assim que seu trem começa a chegar na estação, Katniss tem a primeira visão de como é a Capital. Em seu relato, são mencionadas as luzes muito brilhantes, ruas com calçadas largas, prédios muito altos e bem cuidados, até mesmo a cor da roupa das pessoas, e como, com aquele estilo de vida, os habitantes daquela localidade nunca devem ter ficado sem comida (notadamente o tópico mais sensível para Katniss).

Ao longo de sua estada-prisão na Capital, fica cada vez mais evidente para Katniss a discrepância da realidade dos moradores daquele lugar em relação à sua. Inúmeras praticidades, diversos serviços que se realizam ao tocar um botão ou sussurrar por um bocal. Lyotard (2021) menciona muito essa relação diretamente proporcional, pois, segundo o autor, quanto maior o desenvolvimento da tecnologia maior a desigualdade. Pela primeira vez na

narrativa, evidencia-se a possibilidade de traçar um paralelo entre o mundo ficcional e a realidade. Na obra, a Capital procura sempre ser muito avançada e tecnológica, providenciando uma vida de luxo e conforto para seus cidadãos locais, mas para os povos dos Distritos periféricos, quanto maior o seu número (e conseqüentemente mais longe da Capital) menor a possibilidade de usufruir dessa realidade. A simples constatação disso se dá quando Katniss menciona que na sua comunidade há poucas horas de eletricidade por dia, muitas noites são passadas à luz de velas, e as televisões só funcionam durante os Jogos e em pronunciamentos oficiais da Capital. No entanto, ali, na sede do governo, as luzes brilham e funcionam constantemente, sem nenhum blecaute.

Um outro ponto da sociedade pós-moderna, mencionado por Fernandes (2009), que pode ser encontrado na história, é o consumo exacerbado, muitas vezes sem necessidade ou sentido, muito bem representado por uma fala de Katniss, ao narrar que o apresentador dos Jogos e entrevistador dos tributos, Caesar Flickerman, tem a mesma aparência há anos, sem nenhuma amostra de envelhecimento. Então a protagonista comenta que na Capital o objetivo é parecer novo e ter um corpo magro sempre, enquanto no Distrito 12 sinais de envelhecimento são comemorados e até almejados, e uma barriga pronunciada é sinal claro de que a pessoa não passa por dificuldades alimentares como os outros.

Há um ponto do conceito de alienação mencionado por Fernandes (2009), quando esta faz essa relação do consumo com a televisão. Ao sair dos Jogos, Katniss está sendo preparada por sua equipe para ser entrevistada, quando nota que os três moradores da Capital falam muito sobre os Jogos, mas nunca sobre os jovens que se arriscaram na arena. A narradora nota a ausência de relatos sobre os que foram assassinados, ao invés de o que estavam fazendo na hora em que certo fato ocorreu, como se sentiram com tal acontecimento, ou onde assistiram a isso na TV. É possível até interpretar e relacionar essa realidade consumista do povo da Capital como um grupo alheio à realidade, focado somente no seu bem-estar e no que acontece na sua pequena bolha.

É possível perceber então, a partir dos fragmentos da obra, e com apoio de Lyotard (2021) e Fernandes (2009) que há uma grande desigualdade social em Panem, assim como uma alienação por parte da população mais rica e consumista, com acesso indiscriminado às telas. Características essas, encontradas na narrativa, que estão entre aquelas que são geralmente associadas à sociedade pós-moderna.

Inovações tecnológicas

Os autores mencionados no referencial teórico, tanto sobre a distopia quanto sobre a pós-modernidade, como Castells (2016), Kopp (2011), Augé (2012) e Fernandes (2009), discorrem diversas vezes sobre as inovações tecnológicas, o quanto essas novidades vieram com a promessa e esperança de melhorar a vida de todos, mas acabaram mais atrapalhando, prejudicando e assustando a humanidade. Assim, todas essas inovações são, de certa forma, o cerne da criação das distopias, além de uma das características principais da sociedade pós-moderna. Posto isso, vale ressaltar que a obra *Jogos vorazes* faz essa relação muito bem ao tratar da tecnologia inovadora presente em Panem, principalmente na Capital, e o conjunto de desigualdades que marcam a sociedade da ficção.

No que diz respeito à praticidade e conforto, os meios de transporte da Capital são inovadores. Katniss menciona que o trem que a levará à Capital é um modelo de alta velocidade, chegando a quase 400 km/h, o que faz com que a viagem não leve nem um dia inteiro (para compreender melhor, a garota conta que seu distrito fica onde antes eram os Montes Apalaches – costa leste dos Estados Unidos –, e a Capital está localizada para além das Montanhas Rochosas – costa oeste –; uma distância de aproximadamente 4000 km). Além dos trens de alta velocidade, há os aerodeslizadores, que são parecidos com aviões, porém mais espaçosos, confortáveis, rápidos e silenciosos, conseguindo até se camuflar no céu.

O conforto também se faz presente na cidade. A narradora conta sobre um chuveiro que tem mais de 100 botões, com jatos variados, além de um capacho que a seca quando pisa nele, e um aparelho que seca e desembaraça o cabelo pela personagem. As descrições revelam um closet programável, uma janela que possibilita dar zoom em certas regiões da cidade, e um bocal onde se pede comida de um menu vastíssimo e que em menos de um minuto chega quentinha.

Barbosa (2021) argumenta como a sociedade pós-moderna é informática e informacional, com Fernandes (2009) apontando um outro lado, a falsa sensação de segurança com toda essa tecnologia criada. E isso é ilustrado perfeitamente ao analisar a dinâmica de funcionamento da Capital, sendo um bom exemplo da pós-modernidade. À vista disso, os tributos têm um rastreador inserido em seus braços antes de entrar na arena, para que os Idealizadores dos Jogos consigam rastrear sua localização durante todo o tempo da competição.

Também afirma Barbosa (2021) que há um esforço grande na sociedade pós-moderna de conseguir compreender o cérebro humano. Isso pode ser bem exemplificado numa situação mais ao fim do livro. No capítulo 25, a protagonista Katniss e os personagens Peeta e Cato, são perseguidos por bestas, animais criados pelos Idealizadores dos Jogos. Deixando de

lado as descrições feitas pela narradora, em linhas gerais, neste episódio tais animais são lobos gigantescos, que, além de todos os traços típicos de criaturas horrendas e bestiais, assustam os três jovens, principalmente pela particularidade de os monstros possuírem olhos humanos, cada um representando um tributo morto na edição dos Jogos. Os personagens diante da cena não sabem dizer se são realmente os olhos dos competidores, ou se são os seus cérebros nos corpos dos animais, ou se memórias foram implantadas nos cérebros dos bestantes para que se lembrassem dos ex-competidores e buscassem vingança por suas mortes. Nenhum dos jovens descarta qualquer uma dessas possibilidades, sabendo muito bem que não há limites para as criações dos Idealizadores dos Jogos.

Como se toda essa criação e manipulação não fosse suficiente, a capacidade tecnológica da Capital vai além. É criada uma espécie modificada de vespa, chamadas de teleguiadas, que, ao picarem alguém, deixam um grande calombo no local e seu veneno produz alucinações (veneno que foi especialmente criado para atingir a área do cérebro responsável pelos medos). São produzidas, também, amoras-cadeado, um tipo de amora que mata com rapidez a pessoa que a ingerir, nem dando tempo de chegar ao estômago.

Talvez a criação mais elaborada da Capital seja a da época dos Dias Escuros. Durante a guerra, outro bestante foi criado e ficou conhecido como gaio tagarela, no entanto, ao contrário da fera citada anteriormente, esse era um pássaro que tinha a capacidade de, por comando, gravar tudo que escutasse. Assim, a Capital conseguia saber os planos dos rebeldes para interceptá-los, até mesmo descobrir quem eram os seus líderes. O povo dos distritos, porém, compreendeu o que a invenção fazia e começou a passar informações falsas, como resultado, a Capital abandonou os gaios tagarelas para morrerem, visto que eram todos machos e não se reproduziam. Mas a natureza reagiu a essa interferência, pois as fêmeas dos tordos (do inglês, mockingbirds) se reproduziram com os gaios tagarelas (em inglês, jabberjays), produzindo então os novos tordos (mockingjays), que conseguem reproduzir sons de músicas cantadas pelos humanos.

Assim, é possível identificar que a sociedade de Panem dispõe de uma tecnologia muito avançada, sem limites para experimentos e inovações. Como mencionado no início deste subitem, Castells (2016), Augé (2012) e Fernandes (2009) tratam diversas vezes sobre as invenções e inovações tecnológicas na pós-modernidade, e seu impacto social, algo perceptível aos leitores de *Jogos vorazes*, uma vez que o mundo apresentado joga com a reprodução e exagero de aspectos da sociedade contemporânea. Neste sentido, Kopp (2011) menciona outro ponto importante da narrativa que é a tecnologia para os mundos distópicos,

muitas vezes apresentado como mola da tensão dramática no enredo. Pode-se assim perceber mais uma representação acurada das sociedades pós-modernas na presente obra.

Poder da mídia e a história como espetáculo

Talvez o assunto mais presente na narrativa dessa obra, pelo menos o mais presente no corpus desta pesquisa, seja o poder da mídia e tudo o que se relaciona a ela, assim como a história como espetáculo. Esses dois temas permitem diversas associações, como uma possível relação com *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord (1967), e até mesmo o nome do país dessa história. Panem remete à panem et circenses, a política de pão e circo no Império Romano. E esse poder da mídia e manipulação dos espectadores é muito debatido pelos autores apresentados no referencial teórico deste artigo.

Já no primeiro capítulo da obra, Katniss apresenta de maneira precisa como é a realidade do país em relação aos Jogos, afirmando que os habitantes “[...] poderão assistir ao evento nos telões, já que tudo é transmitido ao vivo para todo o país”. (COLLINS, 2010, p. 23). E não é só a Colheita, evento ao qual ela se refere no trecho, que tem esse tipo de transmissão, mas também as saídas dos distritos, as chegadas dos tributos à estação de trem, suas apresentações oficiais para toda a Capital, suas entrevistas pré-Jogos, além de toda a duração dos Jogos, tendo edições de melhores momentos de cada dia e entrevistas com o vitorioso ao fim da competição.

Toda essa transmissão em excesso tem possivelmente dois propósitos: primeiro, criar uma atmosfera de alienação para o povo da Capital, isto é, criar uma espécie de familiaridade entre quem irá participar dos Jogos e quem vive na Capital, já que para estes o evento nada mais é do que um reality show. Neste quesito, é possível relacionar muito bem a falsa familiaridade que é criada entre os telespectadores e aqueles que são apresentados na tela, fenômeno que Augé (2012) comenta como característico da realidade social pós-moderna e a manipulação efetuada pela mídia. O segundo propósito para o excesso de transmissão, — e a que Katniss afirma ser o pior —, é o de forçar os distritos a assistir às mortes de seus cidadãos, tratando aquilo tudo como se fosse um evento esportivo ou uma festa. Tal lógica da competição acaba jogando um distrito contra o outro, pois, segundo as regras do embate, o vitorioso-sobrevivente ganha prêmios, assim como seu distrito. Além disso, a narradora pontua o que pode ser o maior intento da Capital para com os distritos: “Levar as crianças de nossos distritos, forçá-las a se matar umas às outras enquanto todos nós assistimos pela

televisão. Essa é a maneira encontrada pela Capital de nos lembrar de como estamos totalmente subjugados a ela”. (COLLINS, 2010, p. 25).

Essa familiaridade mencionada por Augé (2012) chega a ser tanta dentro da ficção, que o povo da Capital vai recepcionar os tributos tanto na estação de trem quanto nas apresentações oficiais. Tornou-se prática, segundo a narrativa, que os habitantes joguem flores e gritem seus nomes, como os romanos faziam com os gladiadores. Verifica-se, no entanto, que para o povo da Capital, tudo não passa de um espetáculo, tanto é que os tributos, ao fim dos treinamentos, recebem notas para mostrar o quanto são promissores, e assim dar informações mais precisas para as pessoas que irão às casas de apostas colocar seu dinheiro em um vencedor.

A história relata toda uma preocupação da equipe de Katniss e Peeta em fazer com que o público goste deles, apegue-se a eles e os apoiem, para assim terem mais apoio e chances de ajuda externa, conseqüentemente, mais chances de sobreviver. Porém, a protagonista fica com raiva por isso, chega a protestar que não tem que agradá-los ou fazê-los gostar dela, o povo da Capital não merece ter nada dela pois “eles já estão roubando o meu futuro”. (COLLINS, 2010, p. 130). Conforme o drama se aprofunda, nota-se uma raiva ainda maior da narradora ao saber que a outra alternativa para conseguir a simpatia do público é a bajulação, elogiando-os e o lugar onde moram, dizendo que tudo que lhe foi proporcionado naqueles dias na Capital foi ótimo e que ela é uma garota de sorte. Ainda há uma consciência grande por parte dos tributos do Distrito 12 de que os Idealizadores dos Jogos e a Capital “organizam um show” (COLLINS, 2010, p. 120), e que tudo é um grande espetáculo, sendo eles apenas peças nesse entretenimento para o povo da Capital.

Em complementação a isso, Fernandes (2009) comenta que nessa sociedade pós-moderna há uma relação de contato constante com as telas e que um tipo de programa que faz muito sucesso são os reality shows. Porém, por mais que o nome diga se tratar de programas que abordam a realidade, são compostos por situações elaboradas para gerar entretenimento, e muitas vezes até mesmo os participantes criam um personagem para vender melhor sua imagem. Com efeito, é possível ver, em muitas situações, que os *Jogos Vorazes* são um belo exemplo disso na sociedade de Panem.

Parece ser um fato de comum conhecimento que os Idealizadores dos Jogos manipulam situações para que o evento seja mais atrativo e interessante para o público da Capital, porque o evento não pode se tornar chato ou entediante para eles.

Por exemplo, é possível perceber essa prática de manipulação no evento em que árvores começam a soltar bolas de fogo e fazer uma queimada na floresta, para que os tributos

tenham que fugir e se reúnam, criando combates e situações que podem levar a morte de participantes, já que, para o povo da Capital, “o verdadeiro esporte dos *Jogos Vorazes* é assistir aos tributos matando uns aos outros”. (COLLINS, 2010, p. 193). Ou então o surgimento dos bestantes quando restam apenas três tributos na disputa, e até mesmo o ágape mais ao fim da obra (evento em que os Idealizadores dos Jogos deram uma dádiva que cada tributo precisava, mas tudo estava disponível perto da Cornucópia, no centro da arena, para que os jovens se encontrassem e desencadeassem lutas, e conseqüentemente mortes).

Possivelmente o melhor exemplo de manipulação nos Jogos e que se relaciona com o afirmado por Fernandes (2009) é a mudança nas regras dos Jogos para criar movimentação. Como exemplo, cita-se o episódio em que restam apenas seis tributos, quando é anunciado que há a possibilidade de dois deles ganharem a edição, desde que sejam do mesmo distrito, ampliando a possibilidade de vitória para Katniss e Peeta. Logo, quando sobram apenas os dois ao final, surge uma nova movimentação no jogo, pois estabelece-se que as regras dos Jogos foram revistas e não há como dois serem coroados. Então o suposto casal (artifício de manipulação que foi mais alimentado por Katniss para influenciar os telespectadores da Capital) deve lutar entre si até que um seja o vencedor. Diante de tal impasse, quando percebe ser vítima de uma manipulação fria e bem calculada, a protagonista age com força e firmeza, e afirma que “eles jamais tiveram a intenção de permitir que nós dois vivêssemos. Tudo foi articulado pelos Idealizadores dos Jogos para garantir a mais dramática disputa final da história”. (COLLINS, 2010, p. 365). Assim como a criação dos novos tordos (*mockingjays*), esse é o outro momento em que as maquinações da Capital se voltam contra ela mesma. Neste interim, Katniss convence Peeta de que ou os dois ganham ou os dois morrem (por suicídio), e não haverá um vencedor – mas ela acredita que os dois vencerão, já que é necessário ter um ganhador em cada edição dos Jogos. É a partir dessa decisão da protagonista que haverá o desenrolar do enredo dos dois outros livros da trilogia.

Assim como no primeiro subitem foi apontada a possibilidade de o povo da Capital ser alheio à real crueldade dos Jogos pelo seu ritmo consumista, pode-se pensar em outra possibilidade a partir dos teóricos anteriormente mencionados. Katniss conta que as arenas de edições anteriores são mantidas como sítios históricos, para que o povo da Capital possa visitar nas férias. Augé (2012) declara que a supermodernidade faz isso com a história, transforma-a em um mero espetáculo.

Castells (2016) e Fernandes (2009) são ainda mais incisivos, com aquele afirmando que “essa normalização de mensagens em que imagens atrozes de guerra real quase podem ser absorvidas como parte de filmes de ação [...]”. (CASTELLS, 2016, p. 421) acabam fazendo

com que as pessoas parem de perceber a real gravidade das situações. Fernandes (2009) reforça muito um ponto bem parecido, de que imagens cruéis, sensíveis e sérias são reproduzidas exaustivamente, e que têm o intuito de manipular os sentimentos dos telespectadores, mas acabam também por insensibilizá-los.

Os *Jogos Vorazes* podem não ser uma guerra, mas são claramente uma transmissão de imagens agressivas e sensíveis, de assassinato de jovens por um motivo tão fútil, tratado como diversão, entretenimento e festa. Essa falta de sensibilidade de quem produz e transmite tal evento cria um efeito de anestesiamento dos telespectadores da Capital, tornando-os alienados e muito longe de perceber a realidade ao seu redor, sendo a massa perfeita de ser controlada pelas forças centrais. Ao mesmo tempo, a Capital reforça seu poder anualmente, forçando os distritos a assistirem a tudo como se fosse um lembrete: tentem se voltar contra quem os controla e esse será seu fim, outra vez.

Sociedade de vigilância e governo totalitário

Como mencionado anteriormente no subitem sobre as inovações tecnológicas, este tópico também se encaixa tanto como característica da sociedade pós-moderna como das distopias. É a parte em que há mais sobreposição e mistura entre esses assuntos.

Na sociedade moderna/pós-moderna a possibilidade e a realidade de governos totalitários se tornaram mais frequentes, evidentes e até mesmo recorrentes. Isso parece apresentar uma relação muito forte entre a modernidade/pós-modernidade e as distopias totalitárias. Um exemplo claro dessa realidade social em *Jogos vorazes* está logo no primeiro capítulo quando Katniss sussurra e depois complementa em pensamento: “Distrito 12, onde você pode morrer de fome em segurança. [...] Mesmo aqui, no meio do nada, você fica preocupado de alguém estar ouvindo”. (COLLINS, 2010, p. 12). Fica evidente que há um receio de quem está no comando estar vigiando as opiniões dos personagens. E não é só um receio de que isso deixe o Presidente contrariado, mas um receio genuíno do que poderia acontecer caso alguém escutasse, denunciasse ou prendesse.

Em relação a essa possível punição por “mau comportamento” em Panem, há um outro momento em que Katniss conta que seu pai construía arcos e flechas para caçar na floresta. A narradora fala que ele não podia nem pensar em vender suas armas, pois seria executado em praça pública por incitar uma possível rebelião. Além do mais, a ideia de armar o povo da Costura era completamente inaceitável.

A protagonista ainda conta sobre uma punição que existe em Panem. Se não for assassinado ou chicoteado em praça pública, o cidadão pode ser punido sendo transformado em um avox. Avox é o nome dado a alguém que cometeu um crime contra a Capital, provavelmente traição, e teve sua língua cortada como punição, e fica trabalhando como serviçal pelo resto da vida.

Essa disposição de poder que a Capital exerce sobre a população pode até ser relacionado com a realidade que Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (2012), apresenta sobre os corpos dóceis, que são mais fáceis de manipular e controlar. Foucault (2012) também afirma sobre dividir a população em grupos e em locais bem definidos e determinados, para sempre saber onde estão, o que fazem, e assim ter como administrar tudo e todos.

Segundo a história, a Capital promove tais atos nos dias da Colheita. Katniss conta que “a presença [na Colheita] é obrigatória, a menos que você esteja à beira da morte. À noite, os funcionários aparecerão para verificar se esse é mesmo o caso. E, se não for, você será preso”. (COLLINS, 2010, p. 22). Essa ocasião aparenta ser um bom jeito para a Capital vigiar todos os seus habitantes, fazendo uma lista de quem compareceu ou não, e buscando saber o porquê da ausência.

Ainda um exemplo que parece confirmar ainda mais essa realidade de governo totalitário em Panem é o fato de que os alunos têm aula na escola, mas com temas bem curiosos. Eles têm aulas de matemática e leitura básica, várias aulas sobre carvão, material produzido no distrito, e semanalmente uma palestra sobre a história de Panem. A respeito disso, Katniss afirma que é “conversa mole sobre o que devemos à Capital”. (COLLINS, 2010, p. 49). A Capital controla o conhecimento que a população dos distritos adquire ao longo da vida. Porque quanto menos eles souberem, além do estritamente necessário para viverem e produzirem o que a Capital pede, melhor para o governo, já que sujeitos ignorantes são ideais para serem controlados.

Fernandes (2009) menciona a vigilância constante como característica marcante da sociedade pós-moderna, sendo até consequência das inovações tecnológicas. E Kopp (2011) afirma que as sociedades distópicas apresentam muita vigilância da população por parte do governo. Por fim, um exemplo que fornece evidências claras do que os teóricos afirmam e do que é possível encontrar em *Jogos vorazes* é o que se encontra a partir deste trecho:

assim que saí da arena, assim que os trompetes soaram, deveria estar a salvo. Daquele momento em diante. Pelo resto da vida. [...] É muito pior do que ser caçada na arena. Lá, o máximo que poderia acontecer era eu morrer. Fim de papo. Mas aqui, Prim e minha mãe, Gale, o povo do Distrito 12, todas as pessoas de quem

gosto podem ser punidas [...]. Mas os *Jogos Vorazes* são sua arma [da Capital] e ninguém pode se sentir capaz de derrotá-los. (COLLINS, 2010, p. 380-381).

Os excertos parecem confirmar que o governo de Panem, comandado pelo Presidente Snow, é totalitário, busca ser o símbolo, dominar todas as esferas da vida pública e privada da população, enquanto tenta alienar alguns e coagir outros que possam vir a ser uma ameaça para a manutenção do poder como ele é. Usa e abusa da vigilância para buscar se manter sempre à frente e bem-informado, controlando o povo e garantindo que as “sementes” da revolução não consigam se espalhar.

Considerações finais

Este artigo teve como objetivo principal analisar como a sociedade pós-moderna se encontra representada no romance distópico *Jogos vorazes*. E, para isso, buscou-se identificar de forma teórica esse subgênero do romance, além de caracterizar a sociedade pós-moderna, para, enfim, poder identificar as questões pós-modernas na narrativa da obra. Com isso, foram selecionados quatro tópicos que poderiam melhor exemplificar a representação da pós-modernidade no mundo fictício de Panem, com amostras de trechos do livro.

Assim, os trechos apresentados e localizados entre os subitens selecionados cumpriram com o objetivo proposto. Como, por exemplo, o poder da mídia em alienar e influenciar os espectadores, manipulando-os desde o modo de se vestir até a forma de agir e o que consumir. Ou até mesmo as inovações tecnológicas avançadas que oferecem conforto e comodidade para uns, mas são meios de exacerbar a desigualdade social, como afirma Lyotard (2021).

Concluiu-se que a representação da sociedade pós-moderna está muito presente no enredo de *Jogos vorazes*, retratando muito bem a realidade vivida no século XXI. Como atualmente é possível ter o controle preciso da localização de determinada pessoa através de aplicativos como o GPS ou o Google Maps, além de existir parcerias conhecidas entre redes sociais e governos, com o intuito de controlar as preferências dos usuários, como ficou evidente pela revelação do WikiLeaks, a organização que publicou documentos confidenciais do governo dos Estados Unidos. Desse modo, pode-se até pensar em levar essa obra literária para sala de aula, a fim de ser trabalhada com adolescentes e jovens, a partir de uma história que é pensada para essa faixa etária, e criar discussões diversas sobre a representação do mundo a partir da literatura.

Dito isso, vale ressaltar que esses resultados foram alcançados nessa pesquisa, com esse recorte em específico, mas que seria interessante que outras investigações fossem feitas para analisar as outras duas obras que compõem a trilogia. Também seria interessante realizar uma análise formal, que não foi possível de ser feita neste trabalho, e até mesmo trabalhar com outros tópicos da sociedade pós-moderna, visto que nem todos os assuntos recorrentes da obra foram abordados.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012. 111 p.
- BARBOSA, Wilmar do Valle. Prefácio: Tempos pós-modernos. In: LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021. p. 9 – 16.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 199 p.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. 17. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016. 629 p.
- COLLINS, Suzanne. *Jogos vorazes*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010. 397 p.
- FERNANDES, Giséle Manganelli. O Pós-modernismo. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 301 – 315.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 40. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. 291 p.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 104 p.
- HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, [S.L.], v. 18, n. 2, p. 201-215, 7 out. 2013. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p201>.
- JAMES, Kathryn. *Death, gender, and sexuality in contemporary adolescent literature*. New York: Routledge, 2009. 208 p.
- KOPP, Rudinei. *Quando o futuro morreu?: Mídia e sociedade na literatura distópica de Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury*. 1. ed. Santa Cruz do Sul: EDUNISC e Editora Gazeta, 2011. 320 p.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021. 174 p.

RODRIGUES, Paula Martins. *A narrativa distópica juvenil: um estudo sobre jogos vorazes e divergente*. 2015. 93 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6105>. Acesso em: 21 out. 2021.

SUZANNE Collins Talks About 'The Hunger Games', the Books and the Movies. *The New York Times*, New York City, 18 out. 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/10/18/books/suzanne-collins-talks-about-the-hunger-games-the-books-and-the-movies.html>. Acesso em: 28 ago. 2022.

FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO: O AFETO COMO RAZÃO DE SER DA PERSONAGEM

Roman Lopes¹

FRAGMENTO AO QUADRADO OU RESUMO: A redundância da regra traz a repetição da recusa... A aliteração imprevista... Sonhos resumidos seriam espasmos de devaneios? Seriam relevantes a ponto de serem revelados?... A aliteração resiste... Afeta... Mas este afeto não representa, nem deveria existir... O afeto desejado é transformador, aquele que nasce na travessia do rio literário... Este afeto é o princípio gerador do que se convencionou chamar personagem. E o que é a personagem neste rio a ser atravessado? As perguntas atravessam a leitura das linhas vindouras para mostrar, a quem se arrisca nelas, que a personagem é puramente ação. Ente de corpo etéreo e voz veleidosa, a personagem é a água que escorre da narrativa e, em seu movimento, convida à travessia, temerária e atraente. Partimos da não humanidade da personagem, na sua ausência de história, para representar sua constituição como um conjunto fragmentário de ações que se concatenam apenas no devir da narrativa. Ora turva, ora límpida... Às vezes calma, às vezes caudalosa... A água que tudo carrega, pressionando margens e rompendo diques, no limiar do campo ficcional e daquilo que se convencionou realidade. A personagem nos leva, em seu curso rizomático, para um mergulho abissal, do qual não saímos incólumes. Pois cada movimento-fragmento da personagem umedece, encharca, afoga. E, ao chegarmos à outra margem, se chegarmos, nunca mais seremos iguais. Pessoas que filosofam, pessoas que escrevem, pessoas que refletem... Todas essas pessoas auxiliam na construção de um discurso que busca renomear a personagem, partindo da sua condição de ente-ação e chegando à sua categoria de ente-afeto.

HASHTAGS COM ROUPA DE GALA OU PALAVRAS-CHAVE: Personagem. Fragmento de ação. Curso narrativo. Ente-afeto.

PRIMEIRO FRAGMENTO: SOU?

Vão dizer que não existo propriamente dito.

Que sou um ente de sílabas.

(Manoel de Barros)

Continuamos fluviais!

O fenômeno literário é um rio, ou um emaranhado rizomático de afluentes...

Não importa!

O importante é que a literatura é um curso d'água a ser atravessado, com todo o seu entorno exuberante de natureza viva; todo o seu mistério de dinâmica perene; todo o seu enigmático convite ao perigo e ao prazer!

Nesse cenário paradisíaco existe uma² ente que queremos destacar, por ser ente imprescindível nesse devir incontestado da experiência literária: a personagem...

¹ Graduado em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes e em Pedagogia pela Uninove; Especialista em Estudos da Linguagem pela Universidade da Grande Dourados (UNIGRAN) e em Literatura Contemporânea pela Faculdade São Luís; Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Orientador do Polo Guarulhos da Universidade Virtual do Estado de São Paulo (UNIVESP). Pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura (GEPHEMADEC), vinculado à Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

Ente de inexorável fidalguia, a personagem foi agraciada com diversos *estudamentos*, desde aqueles que atendem aos requisitos máximos da polidez e do decoro, em camadas de profundidades especiais, até aqueles carentes de especificações minimamente catalogadas, frutos de provável diletantismo, muitas vezes inevitável...

E o que está por vir, uma vez que este pretense pensante pulsional, responsável pelas escrituras pretéritas e futuras, ao mesmo tempo em que caminha por trilhas acadêmicas, na sede de compartilhamento pareado, assume-se sempre como um orgulhoso diletante?

Mais uma vez, não importa!

Seja como relato intelectualmente sustentável, seja como mero documento de paixão, o que se pretende, a seguir, é mergulhar no rio e de lá sacar, sem interromper qualquer fluxo, reflexões impudicas para desvelar respeitosamente a personagem, em suas condições precípuas, uma vez que ela ocupa uma categoria manancial nas análises acerca do fenômeno literário...

Um paradoxo pretensioso para iniciar, a afirmação vinda da negação que se apresenta como a base conceitual pretendida: a personagem não é um ser humano. Ela fala e cala, ama e odeia, divaga e ensina, anda e espera, nasce e morre em cada instante da sua existência na narrativa, mas não é alguém...

O nascimento da personagem é um fluxo curioso, que sai do impalpável universo criativo para o concreto mundo das letras, retornando ao inefável da fruição livre. Essa dinâmica de ângulos quase perpendiculares não pertence à personagem em si, mas desenha a sua trajetória ontológica, tornando a personagem sujeito de impossibilidade ensimesmada, já que o fluir não permite a fixação de marcos de espécie alguma...

O sujeito se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo. O que se desenvolve é sujeito. Aí está o único conteúdo que se pode dar à ideia de subjetividade: a mediação, a transcendência. Porém, cabe observar que é duplo o movimento de desenvolver-se a si mesmo ou o de devir outro: o sujeito se ultrapassa, o sujeito se reflete (DELEUZE, 2012, p. 99).

Ultrapassar tênues fronteiras de convicção dissimulada, sejam fronteiras formais, limitadas por uma literalidade incompreensível; sejam fronteiras fermentadas por pudores estigmatizantes, controladas por sistemas de coação. A personagem é ente que não cabe, que não para e que não se oculta. “A noção de personagem não acolhe mais qualquer definição de fixidez, de unidade social ou moral ou de coerência psíquica ou axiológica” (BORDINI, 2006, p. 141).

² A discordância proposital está relacionada a algo que deve ser compreendido no decorrer da leitura... Assim espero!

O delírio libertário acima desvendado pode transparecer uma contradita ao categórico afirmativo da ausência de alguém na personagem, pois estimula a ideia de uma existência marcante. Entretanto, semelhante delirante é a dita própria de uma existência volátil, abaixo confirmada por tópicos irreverentes...

O corpo da personagem carrega a multiplicidade de todas as imaginações que a criam. É um corpo que renasce a cada leitura, para se perder depois nas marcas da memória desvanecente, num movimento perene de conjuração imagética proveniente do discurso. “O corpo sem órgãos não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização [...] O corpo pleno sem órgãos é um corpo povoado de multiplicidades” (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p. 42).

Não humanizado e não humanizante, o corpo da personagem é um prodígio incorpóreo, tal o *Á Bao A Qu* de Borges e Guerrero³, que se faz na potência da leitura, se desfaz no lamento sedoso do abandono e se refaz em novos olhos ávidos. O corpo da personagem, enfim, é produto das inúmeras imaginações, imortal na constante experiência do renascimento, que sempre traz uma transfiguração espontânea. “O corpo que então emerge nas malhas do tecido discursivo é um corpo mágico, poderoso exorcismo contra a morte e o temor da descontinuidade absoluta” (PADILHA, 2007, p. 54).

A voz da personagem é de polifonia muda, uma vez que ela se projeta na significância da leitura. Uma voz dita por quem ouve no instante e que se desmancha no eco silencioso da lembrança. Um som inaudito, de reverberação centrípeta, o timbre da voz da personagem é colorido, contornado por traços sempre obsoletos, pois evocam o que já não é mais, porém sempre revigorantes, pois projetam uma iminência surpreendente. E não é só a melodia da voz da personagem que carrega uma ressonância plural. O conteúdo discursivo também incide diversidade de tons, que visitam outros pensamentos. “A lógica interna e a intencionalidade mais recôndita da enunciação do discurso (e da narrativa) envolvem uma projecção sobre o outro” (REIS, 2006, p. 32).

Além do corpo fluido e da voz de sussurro aveludado, a personagem enquanto pessoa inexequível assenta-se também em sua inexistência histórica. As pessoas vivem no galope ilusório de um devir linear, olhando para trás, na tentativa da retenção saudosista, bem como apontando para frente, na tentativa insana de dominar o porvir.

³ Na obra *O Livro dos Seres Imaginários*, Jorge Luís Borges e Margarita Guerrero descrevem o *Á Bao A Qu*, criatura da mitologia hindu, da seguinte maneira: “Vai se tornando visível conforme sobe os degraus da Torre da Vitória. Se a pessoa for pura, chega à sua forma definitiva, que irradia uma luz muito brilhante. Se a pessoa não for pura, não consegue formar-se totalmente e sua queixa é um rumor semelhante ao roçar da seda”.

O homem do porvir, e nisto consiste seu caráter negativo, porque voltado para o porvir, não dá conta do presente. Não dá conta do presente, do atual, isto é, da única coisa que é efetivamente real. Por quê? Pois bem, porque voltado para o porvir, não atenta àquilo que se passa no presente e considera que, por ser imediatamente sorvido no passado, o presente não é verdadeiramente importante. Por conseguinte, o homem do porvir é aquele que, não pensando no passado, não pode pensar no presente e encontra-se, assim, voltado para um porvir que só é nada e inexistência (FOUCAULT, 2006, p. 565).

A personagem não experimenta esse galopar. Ela acomoda-se em uma experiência delimitada, onde os pontos de partida e de chegada são visíveis a olho nu. Ainda que a mesma personagem seja colocada em narrativas diversas, em cada uma delas a sua existência se torna outra, fazendo-a outra também, uma vez que essas experiências não possuem nenhuma espécie de encadeamento. Ente *a-histórica*, a personagem existe apenas na urdidura rizomática da narrativa que, enquanto a sustenta, depende de sua força para se manter verossímil.

É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo (CÂNDIDO, 2002, p. 53).

O pretérito é mera evocação, para entorpecer ações presentes. O futuro é vaga citação, para decorar canções do agora. A experiência existencial da personagem não sofre ação do tempo. Ela age sobre um tempo multidirecional e incontável, que representa a eternidade do instante. O ali é mera divagação retórica, uma tentativa de reminiscência absurda. O acolá é sonho discursivo, um agenciamento obtuso. O espaço de vida da personagem é continente demarcado por um aqui pleno, ainda que haja deslocamentos resolutos.

Um mundo de agências labirínticas, onde circulam ações em sentidos diversos; de espirais cronológicas que explodem eras paralelas; de conta ações puramente presenciais, sem resquíio ou lampejo. Essa é a morada de essência rizomática da personagem. “O rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados” (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p. 32).

Um corpo possível, uma voz inefável, uma história circunscrita no momento. Qualquer personagem é ente libertada de suportes identitários, para o manar de empresas encadeadas, que suportam sua existência transitória, até o novo florescer de novas vistas.

SEGUNDO FRAGMENTO: FAÇO?

Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.

E começou a fazer peraltagens.

(Manoel de Barros)

Diante da impossibilidade corporal e histórica para a legitimação existencial da personagem, resta buscar outro caminho que comprove a sua realidade. Na geografia emoldurada da narrativa, esta ente burilada confirma-se por seus feitios. Consegue-se enxergá-la através das atitudes que recorrem no devir das linhas discursivas, costurando *dramações*⁴ sintéticas, em um conjunto de transfigurações eventuais. “Cada produto da fantasia, cada criação da arte deve, para existir, levar em si seu próprio drama, isto é, o drama do qual e pelo qual é personagem. O drama é a razão de ser da personagem. É sua função vital, necessária para que ela possa existir” (PIRANDELLO, 1977, p. 13).

A personagem vai tecendo sua vida com ações parcialmente imaginadas na anterioridade da escrita, que se completam no devir leitor. O fechar da capa mata essa majestosa vida que emanava seu brilho diante de olhos ávidos. Um novo abrir sôfrego devolve outros fulgores para uma nova tessitura. E assim, como na esperança de Penélope⁵, a personagem reexiste a cada leitura, com a novidade repetida de suas ações, trazendo em seu âmago a confirmação de que realmente vive. “Assim, a personagem de um romance (e ainda de um poema ou de uma peça teatral) é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como indivíduo real, totalmente determinado” (ROSENFELD, 2022, p. 33).

A senhora quase nonagenária nos aparece apenas no momento de sua cusparada em meio à atônita família. Sua filha Zilda é apenas a sua raiva e vergonha traduzidas nas tarefas de servir a todos da forma mais convincente possível.⁶ Toda a dor, a humilhação e o sentimento de vingança de Claire Zachanassian só existem nas suas ações de remover sua perna mecânica, tratar os ex-maridos de forma violenta e comprar a vida de Alfred com sua fortuna.⁷

Como nas tradicionais procissões sobre tapetes de mosaicos, poderíamos desfilar, aqui, um rosário de ações confirmadoras dos caracteres das mais diversas personagens, que só existem, em verdade, na possibilidade do seu vislumbre nelas.

⁴ Neologismo petulante pleonástico.

⁵ Penélope, esposa de Ulisses, que aparece no primeiro canto da Odisseia, de Homero. Esperando o retorno de seu marido, que foi lutar na Guerra de Troia, à vista da insistência de seu pai em se casar novamente, devido à falta de informações, Penélope promete, então, que se casará assim que terminar de tecer uma tapeçaria. Durante o dia ela tece e à noite ela desmancha o trabalho feito, na esperança pelo retorno de Ulisses.

⁶ Referência às personagens do conto Feliz Aniversário, de Clarice Lispector.

⁷ Referência às personagens do texto teatral A Visita da Velha Senhora, de Friedrich Dürrenmatt.

Doravante, o caráter reassume seu velho papel de sinal visível despontando em direção a uma profundidade escondida; mas o que ele indica não é um texto secreto, uma palavra encoberta ou uma semelhança demasiado preciosa para ser exposta; é o conjunto coerente de uma organização que retoma na trama única de sua soberania Tanto o visível como o invisível (FOUCAULT, 1999, p. 315).

A personagem é o que ela faz! Apenas isso! Uma ente-ação⁸. É no seu agir que a personagem revela, não só a si mesma, como também a todas e todos que compartilham essa existência através da leitura. “Na personagem unem-se representação mental e objeto linguístico às forças sociais e políticas que engendram as marcas identitárias responsáveis por sua aparência e figurabilidade” (BORDINI, 2006, p. 142).

Estupefato pela simplicidade da confirmação pelas ações, este escrevinhador sente-se impelido a apagar as luzes reflexivas ainda fulgurantes e, talvez, ir à caça de outras postulações. A ente-ação poderia encerrar essa exploração reflexiva de maneira satisfatória, pois contempla, nos seus espasmos de alusões ideárias, a essência primordial da vida de qualquer personagem. Entretanto, algumas martelações insistem em se apresentar sob a forma de devaneios inquiridores, atravessando os campos maculados da pesquisa, para repousarem frenéticas nas eclusas da insatisfação.

Romeu é arrebatado pelo amor por Julieta, morre por isso. Ao ressuscitar em nova leitura, ele ainda sofre por Rosalina⁹... O ciclo de enlevo apaixonado se repete? A morte é sempre a mesma? Algum dos atos de Romeu poderia ser diferente ou mudar de lugar? Rosalina é somente o ato inócua de Romeu ir à festa dos Capuletos. Então ela é desnecessária?

Esses retalhos de demandas nos levam de volta aos interruptores, pois simplesmente dizer que a personagem é ação suporta um grau de incompletude mineral. Cada ação da personagem evidencia um aspecto lacunar, que será rareado paulatinamente pelo encaixe às outras ações, formando um fluxo fragmentário, esse sim o carimbo identitário. E mesmo esse carimbo apresenta suas *borrações* difusas, pois apesar de estarem fixadas em símbolos linguísticos imutáveis, as ações permitem um sem-número de capitulações, relacionadas às subjetividades adjacentes que anulam qualquer possibilidade uniformizadora da personagem.

Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de línguas especiais. Não existe locutor-auditor ideal, como

⁸ Esse termo foi cunhado, pela primeira vez, na minha dissertação de mestrado, intitulada *ÀSÆ Grotowski! O Transe no Corpo do Ator Contemporâneo*. Nela, o termo se refere ao trabalho do ator e às condições das personagens no teatro. Aqui, o termo ganha novo sentido e alteração de gênero, evidenciando sua feminilidade.

⁹ Referência às personagens do texto teatral *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare.

também não existe comunidade linguística homogênea (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p. 15).

A ente-ação, apesar da coerência e importância do seu talhe, talvez precise de algum sobrenome, a fim de dirimir qualquer vacilação impertinente a enevoar os corações mais rígidos e as mentes mais oclusas.

TERCEIRO FRAGMENTO: INTEIRO OU PEDAÇO?

*O cisco há de ser sempre aglomerado que se iguala a restos.
Que se iguala a restos a fim de obter a contemplação dos poetas.
(Manoel de Barros)*

Dispersa em ações condicionais, a personagem consagra sua existência ao conjunto de fatos que influenciam e são influenciados por suas atitudes, amarrando a narrativa e permitindo, com isso, o mergulhar nas águas que levam ao êxtase literário. Tudo o que uma personagem faz, fala, pensa e sente presentifica-se na condensação de fragmentos de ação que, por mais comuns a todas as pessoas que possam parecer, estruturam-se em especificidades simbólicas exclusivas. Nenhuma outra personagem fará aquilo, pois o esboço estético que desenha cada ente-ação literária é evocação de deslumbre único e “de seus gestos fala o encantamento” (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

O enleio produzido não é fruto de um laço com cada ação da personagem, pois a natureza fragmentária não permite nenhuma emoção. Não amamos Fraülein Elza em cada uma de suas lições, nem em cada manifestação de suas dúvidas; nós a amamos pela juntura que fazemos de tudo isso, com os olhos de Carlos, que tomamos em nós.¹⁰ E vice-versa.

A aglutinação dos fragmentos de ação dispersos é que torna a personagem ente-ação. Esse aglutinar condensa a vida da personagem em um moto-contínuo de amor perpétuo, sempre renovado por cada olhar póstumo sobre esse fluir de atos, que ressuscita uma nova mesma existência. Esse é o encanto! “É necessário que, através de uma dialética artificial, haja no Texto, destruidor de qualquer sujeito, um sujeito a ser amado, esse sujeito está disperso, um pouco como as cinzas lançadas ao vento depois da morte” (BARTHES apud MARTY, 2009, p. 175).

¹⁰ Referência às personagens do romance *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade.

Não é somente no aspecto fracionário e no paradoxo da densidade dos encaixes no curso narrativo da personagem que beijamos a vida desta ente-ação ainda não totalmente desvendada. O carinho é também enunciado no traçado desenhado entre cada fragmento, desenho de caráter subjetivo, porém limitado pela estética dos símbolos apresentados. Para alguém, os olhos de ressaca são a confirmação da traição de Capitu; para alguém é a reclusão de Bentinho sua própria traição; há ainda alguém para quem a narrativa em autoexílio é a repressão do amor por Escobar.¹¹ São inúmeras as possibilidades. “A liberdade de uso dos signos pelas personagens desemboca em inversões múltiplas do mundo representado e dos sistemas de saber” (ADAM & HEIDMANN, 2011, p. 124).

A limpidez se apresenta, neste momento, através da convicção de que a personagem, com seu conjunto concentrado de atitudes, elabora-se enquanto ente-ação que desconcerta, maravilha e alenta qualquer pessoa que se disponha a mergulhar nas águas de seu curso narrativo, para ser ungido pela seiva poética de sua existência.

Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais [...]; maior exemplaridade [...]; maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza – não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente (ROSENFELD, 2002, p. 35).

Agora mais perto de um conceito que possa anunciar a plenitude da personagem, esse arauto da paixão sublime e estudioso de prosápia inevitável que engendra estas sinceras linhas, talvez, não tenha mais nada a dizer, se é que em algum instante teve. Todavia, ainda ecoa em algum recôndito dessa alma inquieta espasmos de indefinição, pois parece que mesmo o sobrenome fragmentário ainda não sustenta a ente-ação em toda sua magnificência. Faltam gotas nessa água portentosa.

A personagem chama para uma dança de empatia imprecisa, a qual ninguém escapa, por mais que queira fincar os pés na areia da imobilidade. Somos umedecidos, molhados, encharcados por essa vida que se mostra, apenas, em sua própria execução. E qual é a canção que nos toca?

QUARTO FRAGMENTO: AFETO!

*Daqui vem que os poetas podem compreender o mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afeto.*
(Manoel de Barros)

¹¹ Referência às personagens do romance Dom Casmurro, de Machado de Assis.

Em sua existência de efêmera eternidade, a personagem, ente-ação de corpo volátil, carrega em seu fluir emoções enigmáticas que, ao mesmo tempo em que também perduram-se nas ações, são elaboradas por inúmeras figurações, viventes no interior e no exterior do curso narrativo. Alguém traceja um complexo fragmentar, em contato com outros de igual exórdio. Esses conjuntos dormitam, encerrados nas palavras repousadas em impressão cristalizada. São símbolos sem motivo, sem causa, sem consequência. Não correspondem a vontade alguma, nem pretendem qualquer realização. Estão ali, no descanso da espera. “A razão do simbólico reside na própria relação entre simbolizante e simbolizado; a expressão simbólica está presente visto que *não podia deixar de estar*” (TODOROV, 2014, p. 144).

Outro alguém, arrebatado por diligência preciosa, como Pandora¹² sem valoração moral, abre a arca de signos linguísticos, acionando o escoamento rizomático das vidas que começam a existir naquele instante. Esse alguém não fica intacto! A partir desse contato, tudo se transforma. As fronteiras se dissolvem e o curso narrativo ganha a dimensão de um buraco negro que a tudo engole.

Com a aurora da sua existência em cinesia, a personagem passa a habitar um espaço imaginativo, mesmo sem sair da fieira alfabética da grafia. A sua agregação de fragmentos acionários faz emanar sensações inequívocas e singulares, de dimensões desmesuradas, a ponto de esculpir nova gente diante de si. “O outro é meu bem e meu saber: apenas eu o conheço, o faço existir em sua verdade [...] Inversamente, o outro me funda na verdade: é apenas com o outro que me sinto eu mesmo” (BARTHES, 2003, p. 337).

As personagens de um mesmo curso narrativo entrecruzam suas ações, em uma sucessão de arroyos, criando redes afetivas que determinam as veredas existenciais delas próprias e de quem está diante delas, mesmo que em posição leitora. Índoles são revistas e sentimentos emanados são redistribuídos em porções incontornáveis, pois enverga-se nessa dinâmica o imponderável, regido pelas ações.

O caráter não é portanto estabelecido por uma relação do visível consigo próprio; em si mesmo, não é mais do que a saliência visível de uma organização complexa e hierarquizada, em que a função desempenha um papel essencial de comando e de determinação (FOUCAULT, 1999, p. 313).

Não existe, como na vida que acreditamos realidade, nenhum fragmento vago, desencaixado, que poderia não ser. Mesmo quando os atos emanam de uma espontaneidade desenhada, eles compõem uma cadeia inequívoca, que não permitiria outra perpetuação.

¹² Referência à personagem mitológica grega, presente na Teogonia, de Hesíodo.

Como quebra-cabeça com modelo imaginário, cada fragmento de ação tem sua posição diante dos astros e sua cor na paleta discursiva. Por isso, todo ato isolado, bem como a ação que coleciona todos eles, nomeando a ente-ação, tem a pujança perfurante da espada e o condão curativo do emplastro. Rasgando e cicatrizando feridas, as ações das personagens são o bálsamo afetivo ao qual ninguém escapa, quando mergulha no curso do rio narrativo.

As inoportunas indagações que insistiam em achacar a trajetória reflexiva desse irreverente pensante parecem, agora, cochilar nos estoques neuronais mais longínquos. O sobrenome necessário emerge com suas odes emotivas, modulando melodias recheadas com respostas convincentes, pois arremata a condição existencial da personagem em sua plenitude.

Ente-ação composta por uma resma de fragmentos, que se coadunam em potências transformadoras, através de sua força afetiva. Uma força que toca as outras entes habitantes da mesma urbe narrativa, na colisão que verga todas as existências, ao mesmo tempo em que altera o espírito de quem olha pelas vistas gráficas, como invasor convidativo. Ente-ação que afeta. Ente-afeto.

A saciedade desavergonhada manifesta todas as suas luzes, piscando aos quatrocentos ventos a solução encontrada. Nome, sobrenome e caráter. A personagem desfralda-se diante das cogitações, retirando raízes empedernidas e exibindo nuances atrevidas. Seja bem-vinda, ente-afeto maravilhosa, ao rio ficcional das vidas extraordinárias!

No entanto, antes de fechar a porta e aproveitar o merecido descanso dos insistentes, uma última demanda gotejante: no rio que passa em nossas vidas, qual a permissão que possui a ente-afeto que nos arrebatou?

FRAGMENTO CONCLUSIVO: DISCURSO FINAL?

Apanha uma pouca de rio com as mãos e espreme nos vidros

Até que as águas se ajoelhem.

(Manoel de Barros)

Inexistência de corpo e história; reminiscências desordenadas de múltiplas vidas; fragmentos de atitudes que se amontoam em reunião de identificação; ente-ação; ação que não permite ficar à margem, que exige mergulho; ação que planta mudanças descontroladas; ação que afeta; ente-afeto.

Nesse percurso reflexivo ou diletante, a personagem permitiu o desvelamento de sua natureza, sem melindres e sem pudores. Quem se arriscou na exploração das linhas

anteriores vislumbrou o ser de uma ente exótica, que está sem situar-se, que age sem se mexer, que vive fora de si. Uma ente que é mais do que qualquer pessoa, pois é uma e muitas, em profusão borbulhante de afetos, gerando uma integralidade que não necessita de conclusões ou concordâncias, cuja existência se basta e que só é possível na esfera de um fluxo narrativo. “Ser significa o mundo sem interpretações, sem significados, sem linhas divisórias, um estado de simultaneidades tão absoluto que absorve inclusive a simultaneidade, a não distinção das coisas presentes e ausentes” (GUMBRECHT, 2016, p. 36).

No fluxo do rio narrativo, nos deixamos abraçar pelo corpo maleável da personagem, que nos carrega em mutação porosa. Mergulhando na já mencionada travessia, aprazível e incerta, o contato com esta ente, que parece ser a própria razão do rio, inunda a nossa forma, explodindo uma força imensurável de afeto.

Aquilo que os outros chamam de forma, eu o experimento, eu, como força. A imagem – como o exemplo para o obsessivo – é a própria coisa. O amante é pois um artista, e seu mundo é propriamente um mundo às avessas, já que nele toda imagem é seu próprio fim [nada além da imagem] (BARTHES, 2003, p. 213).

Que possamos sempre nos banhar em águas emotivas, conjurando Oxum em infinitas possibilidades, na maravilha fantástica da literatura!

OS LAGOS REFERENCIAIS

Uma quebra de protocolo, talvez impertinente, mas certamente imprescindível. No decorrer desta trajetória reflexiva chamamos diversas entes-afeto para nos auxiliarem. A escolha, totalmente voluntária, reforça o caráter afetivo da relação de leitura.

Poderiam ser outras?

Obviamente...

- ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. **O Texto Literário**: por uma abordagem interdisciplinar. São Paulo: Cortez Editora, 2011.

- BARROS, Manoel de. **Meu Quintal é Maior do que o Mundo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2015.

- BARTHES, Roland. **Fragments de um Discurso Amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- BORDINI, Maria da Glória. **A Personagem na Perspectiva dos Estudos Culturais**. Rev. Letras de Hoje. Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 135-142, setembro, 2006.

- CÂNDIDO, Antônio. **A Personagem do Romance**. In: A Personagem da Ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2000.

- DELEUZE, Gilles. **Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume**. São Paulo: Editora 34, 2012.

- FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- _____ **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Serenidade, Presença e Poesia**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

- MARTY, Éric. **Roland Barthes, o Ofício de Escrever**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

- NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre a Voz e a Letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: EdUFF, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

- PIRANDELLO, Luigi. **Seis Personagens à Procura de um Autor**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1977.

- REIS, Carlos. **Narratologia(s) e Teoria da Personagem**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, v. 2, n. 1, p. 26-36, jan./jun. 2006.

- ROSENFELD, Anatol. **Literatura e Personagem**. In: A Personagem da Ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

- TODOROV, Tzvetan. **Simbolismo e Interpretação**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TÚRIN TURAMBAR: Maldição e Destino na Fantasia Moderna

Rômulo Acácio Silva (PUC-PPGLET)¹³Elizete Albina Ferreira (PUC-PPGLET)¹⁴

Resumo: A presente pesquisa volta-se à concepção de destino dentro da literatura de fantasia épica, com enfoque no personagem Túrin, de *Os Filhos de Húrin* (2007), obra póstuma de John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), escrita em seu período de recuperação pós convalescência nos meses anteriores ao fim da Primeira Guerra. Este estudo foi feito com metodologia qualitativa, tendo base nos escritos de Tolkien sobre a obra e dados biográficos sobre o autor, bem como argumentos de Santo Agostinho, com *O Livre Arbítrio* (387-395), e Friedrich Nietzsche, com *A Gaia Ciência* (1882) e *O Anticristo* (1895), no que diz respeito à suas inspirações; complementarmente, foram abordados os textos de Octávio Paz, em *O Arco e a Lira* (1982) no tangente à evolução do conceito de destino dentro da literatura, e Carl Jung, com *O Homem e seus Símbolos* (2008), quanto ao simbolismo e interpretações de comportamentos do herói. Por fim, concluiu-se que, apesar do gosto de Tolkien pelo medieval e pelo clássico, Túrin muito tem a ver com o herói romântico, absurdo ou byroniano, possivelmente mais amaldiçoado por seu próprio orgulho que por forças externas sobrenaturais.

Palavras-chave: Tolkien. Os Filhos de Húrin. Fantasia Épica. Destino

Introdução

John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) é respeitado como pai da fantasia épica moderna, tendo elevado o gênero ao empregar na composição de material de espírito medieval técnicas que viriam a compor o romance realista, deslocando imagens e ideias daquela época para o século XX, num híbrido entre o romance e o épico muito mais maduro que a fantasia de seus antecessores, também revigorando tradições ignoradas pelo movimento modernista (DROUT, 2014).

Amplamente conhecido como autor de *O Senhor dos Anéis* (1954-1955) e *O Hobbit* (1937), ele passou a vida estudando as línguas, a literatura e os mitos da Europa Setentrional, sendo um filólogo por essência, que foi de onde tirou suas inspirações para o grande projeto que se propunha a fazer: a recriação de um mito para a Inglaterra (LOPES, 2015, p.519). A

¹³ Mestrando em Crítica Literária, do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras da Escola de Formação de Professores e Humanidades, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia – GO. E-mail: minhoacacio18@gmail.com

¹⁴ Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás, professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Vice Coordenadora do PPGLETRAS - Programa Mestrado em Letras PUC/Goiás. Editora-chefe da Guará – Revista do PPGLET/PUC-GO. E-mail: elizetealbinaferreira@gmail.com

título de exemplo deste processo criativo, ele reconhece no plural de “*dwarf*” (anão) uma intencional divergência gramatical em suas obras, que empregam “*dwarves*” (anões) ao invés de “*dwarfs*” (anões), mas isto se dá pois a evolução natural de “*dwarf*” tende ao plural “*dwarrows*”, o que não se deu na prática pelo fato dos anões serem uma raça relegada, em maior parte, às narrativas antigas de antes desta evolução linguística (ANDERSON, 2021, p.41-42).

Em suma, Tolkien era veterano de guerra, estudioso reconhecido, e em suas palavras, praticante amador do ofício de romancista (SIBLEY, 2022, p.20), porém, poeta de longa data, era esta a forma com a qual pretendia contar o mito fictício que elaborava, em aceno ao épico clássico, bem como era sua intenção apresentar os valores ideais de uma comunidade – tal como dizia Aristóteles (II), em *Da Arte Poética* –, aos moldes de *Beowulf* ou do *Kalevala*, contudo, em seu período de doença pelo fim da Primeira Guerra, quando debruçou-se sobre as narrativas que dariam início a seu universo (notadamente, *Beren e Lúthien*, *Os Filhos de Húrin* e *A Queda de Gondolin*), ele voltou-se à prosa (GARTH, 2022, p.258).

É claro, como diz Mikhail Bakhtin (2002, p.403), em *Epos e Romance*, é o romance moderno como o épico foi para o grego clássico, contudo, também o romance possui como fundamento a experiência pessoal e a livre criação, mesclando-se com os demais gêneros, mas priorizando o tempo presente enquanto que o épico e demais gêneros “elevados” visavam o passado, ao passo em que ele se aproxima do relato e de um subjetivo que por vezes tende ao sermão, ao filosófico, a conjectura política, ou à confissão.

Tal forma é especialmente interessante para *Os Filhos de Húrin*, pois seu herói está como que preso entre o épico e o romance, vez que apresenta fortes características de heróis clássicos, no entanto, suas motivações são pessoais, ainda que bem intencionadas, e se os gregos antigos acreditavam que eram as ações heroicas as responsáveis pelo cumprimento do destino e restauração da harmonia imanente do mundo (PAZ, 1982, p.243-245), o destino de Túrin está amaldiçoado não pelas Moiras, mas por Morgoth, O Inimigo Escuro do Mundo, o Diabo Tolkieniano.

No que diz respeito à narrativa, suas obras possuem valores flagrantemente cristãos (TOLKIEN, 2021a, p.288), dentre eles, a noção de eucatástrofe: conforme ele próprio afirma em *Sobre Contos de Fada* (TOLKIEN, 2020a, p.75), pois, se a tragédia é a verdadeira forma do drama, é o consolo do final feliz, a eucatástrofe, a forma mais elevada do conto de fadas e da narrativa medieval, a qual traduz-se numa graça ou milagre único na vida, sem com isto negar o pesar dos personagens, mas de fato afastando uma derrota final, como um

evangelium. Todavia, dentre todas as narrativas do universo criado por Tolkien, uma das mais antigas é também exceção a este elemento: *Os Filhos de Húrin* (2007).

1 Húrin e Morgoth, o Herói e o Diabo

Húrin, personagem titular mas não o verdadeiro herói da história, era senhor dos Homens de Dor-lómin, alguns dos primeiros a aparecer em Arda – como é chamado o mundo de Tolkien – e também amigo de Turgon, rei Elfo da cidade secreta de Gondolin, a mais poderosa oposição a Morgoth entre os Eldar – os primeiros filhos de Deus –, sendo Morgoth o diabo de Tolkien: este antes chamava-se Melkor, quando era um dos Valar, anjos criados pelo pensamento de Deus, mas agora habitava a fortaleza de Angband, de onde espalha sua corrupção no mundo.

Na Batalha das Lágrimas Inumeráveis, Homens e Elfos são vencidos e apesar da profecia de que da Casa de Húrin e de Turgon viria a queda de Morgoth, apenas Turgon escapa e Túrin é capturado e levado ao Senhor do Escuro para ser interrogado quanto ao paradeiro de Turgon, no confronto que supostamente amaldiçoou o destino de Túrin, de sua esposa Morwen, e de sua família, no diálogo sobre o qual nos deteremos a seguir:

Húrin, o Resoluto, esbarrou nele, dizendo: “Cego tu és, Morgoth Bauglir, e cego sempre serás, enxergando apenas as trevas. Não sabes o que governa o coração dos Homens, e se o soubesses, não poderia oferecer-lhes. Mas é tolo quem aceita o que Morgoth oferece. Primeiro fazes pagar o preço e depois retiras a promessa; eu obterei apenas a morte se contasse o que perguntas.”

Ao que Morgoth riu e anunciou: “Ainda poderás me suplicar a morte como obséquio.” Então levou Húrin à recém erguida Haudh-en-Nirnaeth, e ainda tinha o odor da morte sobre ela; e Morgoth pôs Húrin no topo e o mandou olhar para o oeste, na direção de Hithlum, e pensar na esposa, no filho e nos demais parentes. “Pois agora habitam em meu reino”, declarou Morgoth, “e estão à minha mercê”.

“Mercê não tens”, respondeu Húrin. “Mas não chegarás a Turgon por seu intermédio, pois ali não conhecem os segredos dele.” (TOLKIEN, 2020b, p.62)

Para Carl Jung (2008, p.110) o mito do herói é o mais comum e o mais conhecido em todo o mundo, presente na Grécia, na Idade Média e mesmo nas tribos primitivas contemporâneas, todas narrativas de estrutura semelhante, figurando herói de nascimento humilde que cedo revela capacidade sobre humana, seguida de uma ascensão meteórica na luta contra o mal e notoriedade, mas logo tombando, vítima da própria *hybris* (orgulho) que queima sua vida antes do tempo, por traição ou sacrifício, assim é o destino de Édipo e

Kullervo, inspirações de Tolkien para Túrin, o real herói desta narrativa (TOLKIEN, 2021a, p.150).

Mas ainda em se tratando do pai, a firmeza de caráter e determinação que deram a Húrin o epíteto de “Resoluto”, além da inspiração de fé que mais tarde comentaremos, fazem-nos lembrar o conceito de herói medievo da épica cristã, que abrange a vida dos santos e mártires, mas diferente da antiguidade grega, nela a monarquia e dogma possuem direito divino acima dos da pólis e não aceitam críticas, daí a arte não mais atingir a ordem vigente, apenas a fortalecer, ao passo em que devem os heróis lutar com ferocidade, mas tão somente dentro dos limites da honra e da fidelidade ao monarca, tampouco há perguntas sobre o destino e a condição humana, apenas uma lista de respostas feitas pela fé. A questão para os poetas do medievo é a seguinte: se há uma Providência, em que termos pode se dar o livre arbítrio? A resposta se encontra em Deus: o livre arbítrio, o elemento que nos faz mais que selvagens, é exercido na voluntária submissão a Deus, isto em sentido contrário ao grego que atesta a grandeza do homem, pois aqui implica em sua pequenez diante do divino (PAZ, 1982, p.253-254 e 256-257). É esta a firmeza de Húrin que se entrega nas mãos dos Valar mesmo sem a certeza material de que estejam a seu lado, para frustração do Inimigo.

Então a ira dominou Morgoth, que falou: “No entanto, posso chegar a ti e a toda tua maldita casa; e vos rompereis à minha vontade, mesmo que sejais todos feitos de aço.” E ergueu uma espada comprida que lá estava e a quebrou diante dos olhos de Húrin, cujo rosto foi ferido por um estilhaço, mas não se esquivou. E Morgoth, estendendo o longo braço na direção de Dor-lómin, amaldiçoou Húrin, Morwen e sua descendência, dizendo: “Vê! A sombra de meu pensamento há de jazer sobre eles aonde quer que vão, e meu ódio há de persegui-los até os confins do mundo.”

Ao que Húrin respondeu: “Falas em vão. Pois não podes vê-los nem governá-los de longe; não enquanto mantiveres esta forma e ainda desejares ser um Rei visível nesta terra.”

Então Morgoth se voltou para Húrin e escarneceu: “Tolo, pequeno entre os homens, e eles são os menores entre todos os que falam! Viste os Valar ou mediste os poderes de Manwë e Varda? Sabes o alcance de seu pensamento? Ou talvez pensas que seu pensamento está contigo e que podem protegê-lo de longe?” (TOLKIEN, 2020b, p.62-63)

Vilão original da obra de Tolkien, Morgoth mostra-se um personagem plano, e diferente do diabo de Milton, jamais se posta como injustiçado nem apela à empatia do leitor, limitado à função gótica de oposição, por outro lado, Túrin mais tarde assume a injustiça que vê lançada contra ele, vestindo ora o manto de herói byroniano ora absurdo, respectivamente quando pretende a melhoria do mundo e quando assume sua impossibilidade, e em ambos os

casos persiste com a retidão de suas escolhas sem jamais balançar – assim como faz seu pai no enfrentamento que agora comentamos –, muito embora sejam escolhas viciadas por seu orgulho e *húbris* (“desprezo”), contra Morgoth, que lhe causam uma catastrófica falta de visão (MITCHELL, 2010, p.95-98).

“Não sei”, respondeu Húrin. “No entanto assim poderia ser se eles quisessem. Pois o Rei Antigo não há de ser destronado enquanto durar Arda.” “Tu mesmo disseste”, retomou Morgoth. “Eu sou o Rei Antigo: Melkor, o primeiro e mais poderoso de todos os Valar, aquele que existia antes do mundo, e o fez. A sombra de meu propósito está sobre Arda, e tudo que está sobre ela curva-se lenta e seguramente à minha vontade. Mas sobre todos os que amas, meu pensamento há de pesar como uma nuvem de Perdição, e há de rebaixá-lo à treva e ao desespero. Aonde quer que vão, o mal surgirá. Quando quer que falem, suas palavras hão de trazer mal conselho. O que quer que façam, há de se voltar contra eles. Hão de morrer sem esperança, amaldiçoando tanto a vida quanto a morte.” (TOLKIEN, 2020b, p.63)

Ao assumir o trono de Deus, Morgoth faz eco às palavras de Nietzsche em *A Gaia Ciência* (1882), pois para ele “Deus está morto” mas aqueles que permanecem devem ainda “vencer a sua sombra” (NIETZSCHE, 2012b, p.126) que seriam os Eldar e aqueles fiéis aos ensinamentos dos Valar, contudo, embora definitivamente uma força de intenção positiva, o sofrimento distancia Túrin de qualquer dos lados.

2 O Ciclo Heroico de Túrin

Ao longo da narrativa, não apenas a maldição de Morgoth, mas também as concepções de Jung e dos ciclos heróicos de Paul Radin, em *O Ciclo heroico nos Winnebagos* (1948), prenunciam a vida de Túrin. Destarte, Jung observa a presença de um mentor divino ou semidivino para o herói em formação, o Quíron de Aquiles, a Atenéia de Teseu e o Poseidon de Perseu – representações da psiqué total, diante do herói que é o ego (JUNG, 2008, p.110-112) –, e no caso de Túrin, o rei Thingol, seu pai adotivo após seu forçado exílio das terras do biológico, uma vez que foram conquistadas pelos servos de Morgoth; todavia, com ares de Byron, é contra os ensinamentos de prudência de Thingol que Túrin se rebela, partindo por conta própria à luta na fronteira do reino (MITCHELL, 2010, p.93), apenas ocasionalmente retornando ao palácio.

Os dois primeiros ciclos observados por Radin são o Trickster e o Hare, ambos com heróis animais que evoluem à forma humana, com isso adquirindo civilidade, e no caso Hare, também tornando-se defensores da tradição local (JUNG, p.112-113). Já Túrin, apesar

de amado pelo rei, é vítima de preconceito e é atacado pelo invejoso Saeros em uma de suas visitas a Doriath, mas Túrin facilmente o sobrepua e obriga a correr pela floresta, apenas para inadvertidamente tombar de uma ravina e morrer. Após o incidente, o orgulhoso Túrin recusa-se a esperar julgamento e exila a si mesmo, dizendo com arrogância: “Se o Rei fosse justo, ia julgar-me inocente. Mas este não foi um de seus conselheiros? Por que um Rei Justo escolheria como amigo um coração cheio de maldade? Eu renuncio a sua lei a seu julgamento” (TOLKIEN, 2020b, p.87).

Isto posto, também é interessante observar que quando ofendido Túrin não reage, mas apenas agride Saeros quando ele dirige seu escárnio às mulheres humanas, traço byroniano constante no herói (MITCHELL, 2010, p.93), em uma relação com o feminino que mais tarde atinge níveis especialmente problemáticos no que tange aos estudos de Jung.

Uma vez distante de Doriath, Túrin une-se a um grupo de proscritos, chamados pelo povo de Gaurwaith, “homens lobo”, e toma parte em sua barbárie que atende apenas aos próprios desejos, sem fidelidade a ninguém, porém, o flagrante de uma tentativa de estupro por parte de Forweg e Andróg contra uma filha de fazendeiro leva a moral de Túrin ao limite, quando ele termina matando Forweg, em seguida tomando seu lugar como líder dos proscritos, com promessas de que os conduziria por um caminho mais próspero. Não obstante, Andróg toma nota:

“Se lutarmos, mais de um de nós morrerá sem necessidade antes que matemos o melhor homem dentre nós.” Então riu-se. [...] “Ele mata para criar espaço. Se funcionou antes, poderá funcionar de novo; e ele poderá nos levar a melhor sorte do que rondar as esterqueiras de outros homens.

E o velho Algund comentou: “O melhor homem dentre nós. Houve tempo em que teríamos feito o mesmo se nos atrevêssemos; mas esquecemos muita coisa. Ele poderá nos levar para casa no final.” (TOLKIEN, 2020b, p.102)

Assim, temos o tema do retorno para casa, tão comum à literatura ocidental, bem como a valoração do passado, comum ao mito que comentamos e à filosofia de Tolkien.

Os ciclos seguintes são os de Red Horn e dos irmãos Twin. Red Horn é um herói de grande poder e sagacidade, sempre acompanhado por um parceiro divino, um pássaro trovão que compensa sua eventual falha, mas que ao final da história, o deixa para trás para que lide com seus próprios perigos. Semelhante a Red Horn, os Twin são parceiros, complementares até mesmo no sentido de que juntos formam uma só pessoa, cada qual com uma metade da

persona humana, contudo, seu poder é tamanho que terminam por exterminar tudo, pondo em risco os pilares da terra. Em suma, ambos os ciclos abordam o limite do homem distante do auxílio divino (JUNG, 2008, p.113-114), auxílio este indispensável a Túrin, pois mesmo tornando-se líder dos proscritos, ele só alcançou genuína proeminência quando o elfo Beleg, seu melhor amigo, os encontrou, a princípio com intenção de fazê-lo voltar para Doriath, mas quando o orgulho mostrou que isto não era possível, para ajudá-lo no que pudesse.

Assim como os heróis do ciclo, Túrin e Beleg formam uma dupla imbatível e seu pequeno grupo torna-se proeminente ao ponto de incomodar os cidadãos de reinos mais complacentes, e mesmo o poderoso Morgoth preocupa-se “que Túrin adquirisse tamanho poder que se tornasse nula a maldição que lançara sobre ele e que escapasse ao destino que lhe fora planejado (TOLKIEN. 2020b, p.136), em uma clara indicação de que, afinal, a maldição não se constituía em força implacável, mas em intenção e corrupção, em mentiras e manobras que se aproveitavam das fraquezas de Túrin para lhe induzir ao pior caminho.

Mas a despeito dos esforços de Túrin, logo o passado veio cobrar seu preço, pois assim como no caso Red Horn, o homem produz seus próprios inimigos, e um traidor revela a Morgoth seu esconderijo, quando são quase todos mortos, a exceção de Túrin, capturado, e o próprio Beleg, salvo por um moribundo Andróg, num raro exemplo de efeito positivo da presença de Túrin. Para resgatar o amigo, Beleg uni forças com Gwindor, um nobre mas debilitado Elfo de Nargothrond, recém fugido da fortaleza de Morgoth, mas embora tenham êxito em tirá-lo das mãos do inimigo, o próprio Túrin mata Beleg por engano, desgraça que tem impacto psicológico tão grande que poderia ter matado uma parte de si próprio, e apenas bebendo a água mágica de Nargothrond ele genuinamente volta a si.

Uma vez lá, Túrn tem em Gwindor um grande amigo, embora, como nos irmãos Twin, sejam extremos opostos, Túrin enérgico e desafiador e Gwindor recluso e sempre com palavras de cautela, especialmente agora, pois a tortura de Morgoth mutilou sua mão de espada. Isto no entanto aos poucos magoa Gwindor, preterido na corte do rei em favor de Túrin e até mesmo perde o amor de sua noiva Finduilas para o suposto amigo – outra vez como os Twin, pois os gêmeos juntos são uma só pessoa, e Finduilas afirma amar a ambos, apenas a Túrin ama mais, ou seja, àquele aspecto do Homem –, para no final, perder também o reino, quando Túrin convence o rei a ir à guerra aberta, a despeito do conselho em contrário dos próprios Valar, apenas para serem surpreendidos pelo poderoso dragão Glaurung, mais poderoso servo de Morgoth, que os dizima a todos.

A desgraça, no entanto, ainda não era completa pois, com a sabedoria grega dos moribundos, tal como Pátroclo denuncia o destino de Heitor na *Ilíada*, Gwindor diz ao amigo:

“Apesar de te amar, filho de Húrin, ainda assim deploro o dia em que te livre dos Orques. Não fosse tua coragem e teu orgulho, ainda teria amor e vida, e Nargothrond ainda haveria de perdurar. Agora, se me amas, deixa-me! Apressa-te rumo a Nargothrond e salva Finduilas. E isto te digo por último: apenas ela se interpõe entre ti e teu destino. Se a abandonares, ele não tardará em te encontrar. Adeus!” (TOLKIEN, 2020b, p.161)

3 Turambar: O Mestre do Destino

Note-se que outra saída à maldição de Morgoth se apresenta a Túrin na forma do amor de Finduilas, de modo que são suas decisões orgulhosas e a incapacidade de resistir à *húbris* que tem contra o demônio quem causam sua perdição, ou seja, uma escolha de vontade própria, uma opção do livre arbítrio, como o trecho seguinte do embate entre seu pai e Morgoth demonstra:

Ao que Húrin respondeu: “Esqueces a quem falas? Tais coisas falaste muito tempo atrás aos nossos pais; mas escapamos da tua sombra. E agora temos conhecimento de ti, pois enxergamos os rostos que viram a Luz e escutamos as vozes que falaram com Manwë. Antes de Arda existias tu, mas outros também: e não a fizeste. Nem és mais poderoso; pois gastaste tua força contigo e a desperdiçaste em tua própria vacuidade. Agora não és mais que um escravo fugido dos Valar, e a corrente deles ainda te aguarda.”

“Aprendeste de cor as lições de teus mestres”, disse Morgoth. “Mas tal saber infantil não te ajudará agora que fugiram todos.”

“Então direi a ti esta última coisa, escravo Morgoth,” falou Húrin, “e ela não provém do saber dos Eldar, mas foi posta em meu coração nesta hora. Não és o Senhor dos Homens e não hás de sê-lo, mesmo que Arda e Menel caiam sob teu domínio. Além dos Círculos do Mundo não hás de perseguir aqueles que te rejeitam.” “Além dos Círculos do Mundo não os perseguirei”, concordou Morgoth. “Pois além dos Círculos do Mundo Nada existe. Mas dentro deles não hão de me escapar até que entrem no Nada.”(TOLKIEN, 2020b, p.63-64)

Ao se propor a assumir a posição de Deus, Morgoth nega-Lhe com mentiras a existência, assim como nega um mundo superior para além dos “Círculos do Mundo” físico, tal como Nietzsche o faz em *O Anticristo* (1895), chamando de mentira ao espírito e ao

eclesiástico de advogado da falsidade (NIETZSCHE, 2012a, p.29-30), contudo, no mesmo sentido, Húrin nos revela que os primeiros homens já haviam sido assediados pelo mal, mas escolheram servir e acreditar em outro, pois conheceram os ensinamentos dos filhos mais velhos de Deus, os Eldar, em referência a filosofia agostiniana encontrada em *O Livre Arbítrio* (395), em cujo Livro I encontra-se a noção de que exercer o mal é ceder às próprias paixões e o bem vem da escolha de livre vontade de seguir os ensinamentos de Deus, ideia corroborada nos posteriores trabalhos de Tolkien, a exemplo de *O Senhor dos Anéis*, onde o poder do Anel é o de corromper a vontade do usuário, afastando-o de Deus.

Isto posto, a escapada pela morte também nos remete a ideia de Jung para a conclusão do mito do herói, que se dá pela morte, comumente por traição ou sacrifício, e que também implica no amadurecimento do ego, de modo que não mais é necessária a existência simbólica do mito (JUNG, 2008, p.112), assim como em Tolkien sabemos, graças a *O Silmarillion* (1977), que é a morte a bênção do Homem, aquilo que lhe permite estar ao lado de Deus no fim de todas as coisas.

“Mentes”, rebateu Húrin.

“Hás de ver e hás de confessar que não minto”, disse Morgoth. E, levando Húrin de volta a Angband, sentou-o num assento de pedra nas alturas de Thangorodrim, de onde podia ver de longe a terra de Hithlum a oeste e as terras de Beleriand ao sul. Ali foi atado pelo poder de Morgoth; e Morgoth, de pé ao lado dele, amaldiçoou-o de novo e pôs seu poder sobre ele para que não pudesse mexer-se do lugar, nem morrer, até que o libertasse.

“Agora fica aí sentado”, ordenou Morgoth, “e contempla as terras onde o mal e o desespero hão de acometer os que me entregaste. Pois ousaste escarnecer-me e puseste em dúvida o poder de Melkor, Mestre dos Destinos de Arda. Portanto com meus olhos hás de ver, e com meus ouvidos hás de ouvir, e nada há de te ficar oculto.” (TOLKIEN, 2020b, p.64).

Temos aqui algo do Édipo exagerado de Kafka (DELEUZE, GUATTARI, 2003, p.28), na assumidamente errônea noção de que ao pai podemos atribuir a culpa por todos os problemas, em Túrin, na forma da maldição que se abateu sobre ele, contudo, isto não é de todo verdade, pois Morgoth admite o temor de que ele se torne forte o bastante para fugir à praga e ele só não é capaz de tanto pela insistência em ceder ao orgulho, sua falha mortal, assim como Túrin falha no resgate de Finduilas, enganado pelo Dragão a escolher entre ela e a segurança de sua mãe e irmã, símbolo dos estudos de Jung, segundo os quais o embate entre o herói e o monstro representa a luta entre o ego e suas tendências regressivas, sua Sombra e características negativas, mas para a psicologia também pode ser um descompasso do

indivíduo com sua alma, que comumente é representada na forma da donzela que deve o herói salvar da fera, mas se for demasiado o desarranjo, é ela quem se torna o monstro, e embora em regra o herói mitológico o supere, há exemplos onde é o contrário (JUNG, 2008, p.119-120 e 125-126).

No caso de Túrin, é ainda pior que a simples falha, pois Glaurung mente para que ele siga em jornada sem destino, vez que o convence de que estava sua família em perigo em lugar distante, e no entanto, com isso ele perde a chance de resgatar Finduilas, enquanto Níniel, sua irmã, é de fato encontrada e enfeitiçada pelo Dragão, quando perde a memória, regredindo a um estado animalesco, semelhante ao modo como Saeros descrevia as mulheres humanas, perdendo até mesmo a linguagem.

Tempos depois, enlutado da morte de Finduilas, Túrin a reencontra, mas não a reconhece, pois quando se separou de sua mãe, ela ainda estava grávida de Níniel. Não obstante, ele lhe oferece abrigo e ajuda a recuperar-se, quando ela aos poucos vem recuperando a civilidade, remetendo-nos a ideia aristotélica de que é o homem o ser da linguagem (RODRIGUES, 2015, p.45), que é o caráter definidor dos seres divinos como diferencial das raças da Terra-Média – tal como o próprio Morgoth diz, ao referir-se aos “seres que falam”. Todavia, Túrin e Níniel apaixonam-se e terminam em incestuoso casamento, assumindo Níbiel a função de “monstro” na jornada heroica de Túrin.

Ao fim da história, Túrin assume o nome “Turambar”, “Mestre do Destino”, e enfim consegue matar Glaurung, pois então já não pretendia a glória ou a vingança, mas tão somente defender o povo que lhe abrigou do avanço do Dragão, especialmente sua esposa grávida – negando-se o orgulho, mas afirmando corretos valores – contudo, na morte a verdade é revelada e assim como a irmã, também ele comete suicídio, uma punição contra o mal que fez, remetendo a morte do herói clássico, não necessariamente ao pecado cristão do suicídio, todavia, assim ele também escapa para “além dos Círculos do Mundo”, onde a malícia de Morgoth não mais poderia lhe encontrar: mais que isto, nota-se que Morwen ainda estava viva e reencontra-se com o marido uma última vez antes da morte, indicativo de que talvez tenha de fato se quebrado a maldição ao invés de apenas se concluído.

Se formos ainda mais fundo, há uma cena emblemática do verdadeiro destino de Túrin, e não aquele desejado por Morgoth, pois seu desprezo pelo Senhor do Escuro começa antes mesmo da captura de seu pai, quando o Hálito Maligno de Morgoth levou a vida de sua primeira irmã, ainda criança, e ao invés de consolo, lhe disse sua mãe: “Urwen está morta e o

riso acabou nesta casa [...]. Mas Tu vives, filho de Morwen, assim como o Inimigo que nos causou isso.” (TOLKIEN, 2020b, p.43). Tais palavras da mãe, não de um pai edipiano ou de Morgoth, Senhor dos Destinos de Arda, plantaram a semente de ódio dentro dele; contudo para o ódio há cura, e com a verdade da morte, Gwindor lhe falou de sua chance de escapar pelo amor, mas a verdade é que então Túrin já tinha dificuldade em lembrar do que era bom, e guardava somente o que lhe magoava, incapaz de lembrar-se até mesmo da jovem Elfa que lhe fez companhia na infância e que testemunhou a seu favor no caso do homicídio de Saeros.

Antes dissemos que a origem da Terra Média se encontra no amor de Tolkien pela filologia, portanto, é importante notar a influência da língua dos personagens na questão do destino, mais especificamente, o sufixo “-mbar”, do sindarin – uma das formas de élfico – implica em “assentar”, “estabelecer-se”, “lar”, ou “erigir construções permanentes” e “habitações”, sendo “ambar” o sindarin para “mundo”, que é a maior das habitações – “Eä” é o “universo” e “Arda”, “reino”, ou *realm*, em todas as suas implicações –, mas também traz consigo a ideia de que “-mbar” não se restringe apenas ao que os mortais podem erigir, como também a Deus, ou seja, os fenômenos naturais do mundo sob o qual não temos controle, em outras palavras: “ambarmenië” (“a maneira do mundo”). Também daí deriva “amarth” (“Destino”), aplicando ao tempo futuro a “construção” do mundo como uma “ordem permanente” que afeta a todos os indivíduos, independentemente de sua vontade. Nestes termos não está passível o destino de alteração pelo livre arbítrio dos mortais, que se configura naquilo que está diante do seu alcance (TOLKIEN, 2021, p.262).

Quando Túrin obrigou Saeros a correr em humilhação pela floresta, isto foi seu livre arbítrio, a presença da ravina foi “Umbar”, o “acaso” que lhe causou o exílio, mas isto não lhe impediu de enfrentar o dragão Glaurung, que era provavelmente seu destino, o “amarth”, como herdeiro do elmo do dragão, ou seja, está na atitude dele para com o acaso o seu livre arbítrio (TOLKIEN, 2021, p.264-265), em outras palavras, apenas quando Túrin lutou com a correta intenção de proteger Níniel e o povo que lhe acolheu de Glaurung, o livre arbítrio em harmonia com a intenção Divina, pôde ele triunfar sobre o dragão;

Em suma, Túrin difere do herói grego, cujas atitudes tomam parte direta no equilíbrio do mundo, mas vive ele em um universo com bem e mal claramente definidos, bem como respostas dogmáticas entre certo e errado tal como no medievo, Túrin apenas as acha injustas e se deixa levar pelas paixões como um personagem elisabetano (PAZ, 1982, p.243-265), mas ele vai além, atinge Byron e para o bem ou para o mal, é de fato senhor do próprio destino,

para além de forças muito maiores que as suas, e se houve uma maldição que forçou sua mão ao mal caminho, esta é o ódio e o orgulho que nutriu dentro de si desde pequeno.

Considerações Finais

Por tudo que dissemos, compreende-se a importância de Tolkien para o gênero de literatura de fantasia épica moderna: estudioso da língua e do mito, seus trabalhos são conscientes de toda uma cultura por trás das narrativas europeias clássicas e medievais, como transpiram o ar heroico tanto Túrin quanto seu pai, e em certa medida, também Beleg, seu fiel companheiro, e Thingol, seu mentor. Todavia, isto não os limita o escopo.

Para além do currículo acadêmico, Tolkien foi veterano da Primeira Guerra, e conviveu tanto com o movimento modernista quanto com os questionamentos filosóficos do pós guerra, dessa forma, suas histórias transbordam com suas próprias referências, de críticas ao pensamento nietzschiano à Santo Agostinho, dos conceitos de herói clássico ao herói apaixonado elisabetano, combinando-se no enredo que evoca o desenvolvimento e maturação do homem, como indivíduo e como sociedade, semelhante à concepção do mito do herói de Carl Jung.

Em suma, a história de Túrin é uma desconstrução do herói pois possui valores clássicos e paixões modernas, e embora lide com o sobrenatural e com o divino, é diferente dos gregos antigos e do medievo, afinal, são suas escolhas quem guiam seu caminho, ainda que dentro de um universo regido por uma Vontade Suprema, mesmo porque, em Tolkien, o destino final dos homens está para além dos Círculos do Mundo, e o que temos em *Os Filhos de Húrin* é somente sua passagem entre os viventes da Primeira Era da Terra-Média.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **O Livro Arbítrio**. Tradução de Nair de Assis Oliveira. 2ª Edição. São Paulo: Paulus, 1995.

ANDERSON, Douglas A. **Introdução**. in: TOLKIEN, J.R.R. *O Hobbit anotado*; Douglas Anderson. Tradução de Reinaldo José Lopes; Guilherme Mazzafera. 1º Edição. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil. 2021.

BAKHTIN, Mikhail. **Epos e romance**: sobre a metodologia do estudo do romance. In: Questões de literatura e estética: a teoria do romance. Tradução de Aurora Bernadidni, et al. 5ª edição. São Paulo: UNESP-HUCITEC, 2002. [p.397-428]

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**. Para uma Literatura Menor. Tradução de Rafael Godinho. Porto: Assírio & Alvim. 2003.

DROUT, Michael. **“Toda fantasia moderna deriva de Tolkien”**. [Entrevista concedida a] André Jorge de Oliveira. Revista Galileu. São Paulo, jul. 2014. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/Livros/noticia/2014/07/especial-senhor-dos-aneis-trilogia-comecava-ser-publicada-ha-60-anos.html>. Acesso em 23 de abril de 2023.

JUNG, Carl G. **O Homem e Seus Símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2008.

MITCHELL, Jesse. **Master of Doom by Doom Mastered**: Heroism, Fate and Death in The Children of Húrin. Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature. Denver. Vol. 29, n.1. p.87-114. Outubro de 2010. Disponível em: <https://dc.swosu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1184&context=mythlore>. Acesso em 23 de abril de 2023.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Anticristo**. São Paulo: Martin Claret. 2012a.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Gaia Ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras. 2012b.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SIBLEY, Brian. **A Saga de uma Era Sombria**. In: TOLKIEN, J.R.R. A Queda de Númenor: e outros contos da Segunda Era da Terra-Média. Tradução de Eduardo Boheme, Gabriel Oliva Brum, Reinaldo José Lopes, Ronald Kyrme. Ilustrações de Alan Lee. 1ª Edição. São Paulo: Harper Collins Brasil, 2022

TOLKIEN, J.R.R. **Árvore e Folha**. Tradução de Reinaldo José Lopes. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020a.

TOLKIEN, J.R.R. **Os Filhos de Húrin**. Tradução de Ronald Kyrmse. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2020b.

TOLKIEN, J.R.R. **The Letters of J.R.R. Tolkien**. Editado por Humphrey Carpenter, com assistência de Christopher Tolkien. Nova York: Houghton Mifflin, 2021a

TOLKIEN, J.R.R. **A Natureza da Terra-Média**. Tradução de Reinaldo José Lopes, Gabriel Olivia Bum, Ronald Kyrmse e Carl F.Hostetter. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2021b.

AS REPRESENTAÇÕES DO VAMPIRO EM “A BOA SENHORA DUCAYNE” DE MARY ELIZABETH BRADDON

Tassiane Andreza Damião dos Santos¹

Resumo: Mary Elizabeth Braddon (1835 – 1915) foi romancista, poetisa, editora, atriz e uma das fundadoras do gênero Romance de Sensação – *Sensation Novel* – na década de 1860 na Inglaterra. Esse gênero trouxe temas considerados incomuns para a sociedade vitoriana como assassinatos, bigamia, roubos e mistérios que eram protagonizados pela classe burguesa e ambientados em mansões. A autora britânica produziu mais de setenta romances com tramas que apresentavam crimes e detetives em sua maioria. Para além do romance de sensação, Mary Elizabeth Braddon também escreveu tramas envolvendo mistérios paranormais, combinados com a ideia da racionalidade, temas mais comumente encontrados em seus contos. A inserção do gótico na literatura de Braddon também corresponde a um período histórico em que o mórbido se encontra com o cientificismo na cena cultural vitoriana do final século XIX. Para esta apresentação comentaremos o conto traduzido intitulado “A Boa Senhora Ducayne” (“The Good Lady Ducayne” – 1896) que possui como característica marcante a descrição de cenas de terror e horror e personagens que atualizam o tema do vampiro presente na literatura inglesa desde o século XVIII.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Inglesa. Autoria Feminina. Vampiro. Gótico.

Introdução

Mary Elizabeth Braddon nasceu em Londres no dia 4 de outubro de 1835, falecendo em Richmond em 4 de fevereiro de 1915. Foi uma romancista, contista, poetisa, além de trabalhar como atriz e editora de revistas. Sua carreira nas artes se iniciou aos 17 anos após assumir o nome Mary Seyton e começar a atuar no teatro. Sob esse pseudônimo é que publica seus primeiros poemas nas revistas *Beverley Recorder* e *Brighton Herald*. Juntamente com os poemas, a autora publicou peças teatrais e sua primeira peça, *The Loves of Arcadia*, foi encenada em 1860 (PYKETT, 2011, p. 124).

Three Times Dead, o primeiro romance de Braddon, teve sua publicação serializada iniciada em 1860, porém não obteve o sucesso editorial almejado, assim o romance foi descontinuado. Apenas em 1861, sob a edição de John Maxwell, o texto foi reescrito e o título modificado para *The Trail of the Serpent*, sendo publicado em três volumes e vendendo mais de mil cópias em sua semana de reestrea (WATERS, 2003, p. 11).

Braddon ficaria mais conhecida como a “rainha da sensação” por publicar *sensation novel* – ou romance de sensação. O primeiro romance de sensação serializado na Inglaterra foi o *The woman in White* de Wilkie Collins (1824 – 1889), publicado nos anos de 1859 e 1860. O segundo romance foi *East Lyme*, de autoria de Ellen Wood (1814 – 1887), publicado entre 1860 e 1861 e o terceiro de autoria de Mary Elizabeth Braddon, o romance *Lady Audley’s*

¹ Mestra em Estudos Literários. Universidade Federal do Pará.

Secret, que foi inicialmente publicado em 1861 na revista *Robin Goodfellow* e, posteriormente, em 1862, na *Sixpenny Magazine* (BELLER, 2012).

Uma das características do gênero de sensação foi trazer a ideia de manutenção do suspense, principalmente por conta de seu local de publicação: os periódicos. Assim era mais fácil manter o público leitor curioso sobre o que aconteceria em seguida nas narrativas, tornando-se também uma estratégia para a disseminação das obras. Os temas desse tipo de narrativa variavam entre questões de cunho sensacionalista que apareciam nas manchetes de jornais. Portanto, era comum aparecerem nos livros tramas com crimes como assassinatos, fraudes e adultério envolvendo, em sua maioria, a classe burguesa.

Para além do romance de sensação, Mary Braddon também escreveu tramas sobre vampiros e mistérios paranormais, combinados com o cientificismo, temas mais comumente encontrados em seus contos, como é o caso de “A Boa Senhora Ducayne” (1869) e “A Sombra da Morte” (1879)². Trataremos neste trabalho o tema do vampiro no conto “A Boa Senhora Ducayne” por meio de sua personagem central, evidenciando a presença de características góticas herdadas da literatura setecentista.

A Era Macabra

A prosa de ficção da Era Vitoriana (1837 – 1901) foi marcada pela forte ligação com os periódicos e com o imaginário contemporâneo, expresso na produção de histórias macabras, incluindo as de crimes e fantasmas, incentivadas pela atração e crença no espiritualismo moderno, assim como nas notícias de escândalos que abalavam os leitores de jornais. Após a morte do príncipe Albert, marido da rainha Vitória, em 1861, houve uma mudança na estética da monarca, que vestiu o luto até o fim de seus dias e continuou a cuidar do consorte como se ele ainda estivesse vivo, o que também estimulou o fascínio pelos temas mórbidos.

O horror esteve em alta na Era Vitoriana, presente tanto nos folhetinescos *penny dreadfuls* quanto nos contos e romances. As histórias de fantasmas eram sucesso absoluto, levando até mesmo escritores que não tinham tradição no gênero a incluírem elementos sobrenaturais em suas tramas. A safra finissecular foi particularmente farta, com a revitalização do gótico alcançando seu ápice e as narrativas de medo conquistando ainda mais leitores. (HELOISA, 2020, p. 310).

As narrativas góticas já eram uma tradição literária na Inglaterra desde a publicação de *O castelo de Otranto*, em 1764, de Horace Walpole (1717 – 1797). Esse gênero de romance definiria os padrões da “maquinaria gótica” para toda literatura posterior, ambientada em

² O conto “A Sombra da Morte” pode ser encontrado na antologia *Vitorianas Macabras* (2020).

abadias, cemitérios e masmorras assombradas, quase sempre fora da Inglaterra; com o plano temporal situado na Idade Média e mortes misteriosas causadas por fenômenos sobrenaturais. O medo e terror, assim como o suspense, que já estavam presentes na obra de Walpole, atingiriam o ápice em *Os mistérios de Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe (1764 – 1823), marcando presença também em parte dos romances vitorianos. Algumas tramas do romance gótico também foram emprestadas dos romances sentimentais setecentistas, a exemplo da virgem perseguida e do ataque a sua virtude (VASCONCELOS, 2007, p. 116). Porém, mesmo com esse aspecto sentimental, o romance gótico aponta para o grotesco escondido em cada personagem ou castelo mal-assombrado, iniciando o fetiche pelo macabro presente na cultura inglesa até a Era Vitoriana.

Dessa forma o gótico, agora não mais apenas na arquitetura, aflora no seio do Século das Luzes como uma ferida aberta que foi apenas momentaneamente cicatrizada enquanto gestava seus horrores no submundo, na escuridão, no lugar em que os iluministas deliberadamente não quiseram olhar. Preocupados que estavam com a razão, a ciência e o coletivo, os iluministas se esqueceram do sujeito, da subjetividade, do humano propriamente dito, e esse humano reprimido veio à tona da forma mais violenta e repugnante com o surgimento da literatura gótica. (ROSSI, 2008, p. 61)

Para Rossi (2008) há uma “psicologia do medo” na literatura gótica que se desenvolveria em três bases. A primeira seria o insólito com o rompimento da realidade de uma tal maneira que as leis físicas não se aplicariam, como é o caso de aparecimentos de fantasmas nos romances. “O gótico, dessa forma, vem colocar um toque de irracionalidade no nosso mundo tão real, tão organizado, tão lúcido, ao fazer-se surgir da própria realidade que tanto prezamos. Ele nos deixa, portanto, suspensos entre dois universos: o real e o imaginário.” (ROSSI, 2008, p. 56). A segunda e a terceira bases são o terror e o horror totalmente entrelaçados nos enredos, sendo o terror responsável pela manutenção do suspense e da sensação do “*O que ocorrerá?*”. “O terror, diferentemente do horror, resulta do impasse causado pela manifestação do estranho no mundo real. Portanto, trata-se de uma suspensão momentânea do nosso senso de realidade” (ROSSI, 2008, p. 67). Esse momento de suspensão desemborça no horror, ou seja, nas cenas com um teor absurdo que podem envolver ações violentas. Assim como será visto nas tramas vitorianas, esse terror poderá ter alguma explicação racional “revelando-se apenas uma alucinação, uma distorção causada pela mente da personagem ou na mente do leitor” (ROSSI, 2008, p. 67). Essa explicação racional para os fenômenos sobrenaturais nas tramas pode ser categorizada como o “estranho”, segundo Todorov (1975), por outro lado, quando é preciso “admitir novas leis da natureza mediante as

quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso” (TODOROV, 1975, p. 24). Para a Era Vitoriana era mais comum encontrar o “estranho” com uma explicação racional do que o “maravilhoso”.

Segundo Sandra Vasconcelos (2007), o romance gótico foi responsável por devolver à cena literária o culto ao passado imaginativo e ao fantástico do romanesco se contrapondo ao racionalismo da época. “[...] algumas das marcas da ficção sentimental, que se havia popularizado e se transformado no cardápio habitual oferecido pelos gabinetes de leitura, ficaram impressas no romance gótico, que viria substituí-la no gosto do público leitor” (VASCONCELOS, 2007, p. 114). Porém os enredos teriam uma inclinação para o sobrenatural e o sublime.

O terror fazia sua reentrada na ficção e encontraria nas teorias de Edmund Burke sobre o sublime a justificativa para a estimulação dos sentidos e o uso da sugestão. Abria-se a temporada de caça ao efeito dramático, ao sensacional, ao estranho, ao maravilhoso. A imaginação e o aparato romanesco (do *romance*) faziam, desse modo, sua reaparição na cena literária. [...] O entrelaçamento de beleza e terror torna-se uma nova fonte de emoção. Heróis e heroínas do romance gótico ver-se-ão envolvidos em toda sorte de episódios aterrorizantes, criados com o intuito de explorar as possibilidades emocionais do medo e da angústia. (VASCONCELOS, 2007, p. 114, 115).

Para o filósofo Edmund Burke (1729 – 1797), em *Uma investigação sobre a origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo*³, uma das principais fontes para o sublime são as situações que causam as “ideias de dor e de perigo” ou que, de alguma maneira, se relacionam a “objetos terríveis”. Tanto a dor quanto o prazer causam forte impressão no espírito e estão relacionadas à autopreservação e à cultura social. Dor, doença e morte são ideias que causam pavor no espírito porque diretamente ligadas à autopreservação, motivo pelo qual são muito mais intensas do que aquelas que dizem respeito ao prazer, como a vida e a saúde. A dor que foi refreada, cuja ideia de morte não pode ser mais alcançada causaria o “deleite” e a “possibilidade da experiência estética do sublime” (ROSSETTI, 2014, p. 27). Para o filósofo, o deleite indica “a sensação que acompanha a eliminação da dor ou do perigo” (BURKE, 1993, p. 46).

As ideias de *dor*, de *doença* e de *morte* enchem o espírito de intensos sentimentos de pavor; mas *vida* e *saúde*, não obstante nos proporcionem a sensação de prazer, não produzem tal impressão mediante o mero contentamento. Portanto, as paixões que estão relacionadas à preservação do indivíduo derivam principalmente da dor e do perigo e são as mais intensas de todas. (BURKE, 1993, p. 47).

³ *Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* (1757).

Em “A Boa Senhora Ducayne” pode-se observar essa união entre o terror e o fascínio para causar deleite, porém o que diferencia esse conto da literatura gótica do século XVIII é a inserção do racionalismo e do positivismo para tentar explicar o elemento não natural da trama: a longevidade aparentemente inexplicável de uma dama da sociedade.

A Vampira Vitoriana: mistura do moderno com o medieval

O conto “A Boa Senhora Ducayne” foi publicado pela primeira vez na *Strand Magazine XI* em Fevereiro de 1896 sob o título “The Good Lady Ducayne”. O texto é dividido em 4 partes e a narrativa se inicia com a apresentação de Bella Rolleston, uma jovem pobre de 19 anos em uma busca desesperada por trabalho para que possa ajudar a mãe nas despesas de casa:

Bella Rolleston havia decidido que sua única chance de garantir seu ganha-pão e ajudar a mãe com uma migalha esporádica era desbravar o mundo como acompanhante de uma dama. Estava disposta a trabalhar para qualquer senhora rica o bastante para pagar-lhe um salário e excêntrica a ponto de desejar uma companhia contratada. (BRADDON, 2022, p. 153).

Após passar por uma agência de empregos, Bella finalmente consegue a posição para trabalhar como dama de companhia para Lady Adeline Ducayne. Desde o primeiro momento em que Lady Ducayne é apresentada na trama há uma ideia do antigo, exagerado e rebuscado, a preparação da cena de sua aparição remete às cenas góticas: “Era uma tarde modorrenta de outubro, e o ar estava tão cinzento que poderia se transformar em nevoeiro antes do anoitecer” (BRADDON, 2022, p. 158). Logo em seguida, para completar o clima, a carruagem de Lady Ducayne anuncia a chegada da personagem:

O escritório da pessoa ficava no extremo mais distante, e Bella, quase desesperada, olhou para aquela longa vista cinzenta, mais cansada do que o normal com a caminhada desde Walworth. Enquanto olhava, uma carruagem passou por ela, amarela e antiquada, suspensa por molas C, puxada por um par de altos cavalos e cinzentos, com um cocheiro imponente e um criado alto sentado ao seu lado.
– Parece o coche da fada madrinha – pensou Bella – não vou me surpreender se começar a virar uma abóbora.
(BRADDON, 2022, p. 158).

A impressão inicial de Bella sobre sua nova patroa foi de espanto, destacando principalmente a “pele de pergaminho” e a idade avançada que a dama aparentava ter, além de suas vestimentas e móveis que pareciam tão fora de moda tanto quanto sua carruagem:

Ela nunca tinha visto alguém tão velho quanto a senhora sentada diante da lareira da pessoa: uma silhueta tão antiga e pequenina, enrolada do queixo aos pés em um manto de arminho, um rosto mirrado e velho à sombra de um chapéu emplumado; seu rosto era tão devastado pela idade que ela parecia ter apenas um par de olhos e um queixo pontudo. O nariz também era pontudo, mas entre o queixo e os grandes olhos brilhantes, o pequeno nariz aquilino quase não era visível” (BRADDON, 2022, p. 159)

Após a contratação, Bella Rolleston acompanha Lady Ducayne até a Itália em um lugar isolado e bucólico, seu trabalho consistindo apenas na leitura em voz alta: “Eu leio bastante para ela, e Lady Ducayne cochila e balança a cabeça enquanto leio. Algumas vezes eu a ouço gemendo no sono, como se tivesse sonhos perturbadores” (BRADDON, 2022, p. 162).

As impressões sobre a aparência envolvendo Lady Ducayne não partem apenas de Bella. As outras pessoas ao seu redor a tratavam como “uma bruxa aristocrática em sua idade tão avançada” (BRADDON, 2022, p. 167). Aparentemente a idade da senhora era uma icógnita para quem a conhecia, pois ela aparentava ter no mínimo cem anos e suas recordações seriam do período da Regência na Inglaterra e do império Napoleônico. Porém, apesar desse mistério sobre sua idade, Lady Ducayne era considerada ‘boa’ para com suas empregadas:

- Mas a senhora é muito boa para suas damas de companhia.
- Sem dúvida. Ela é muito liberal com seu dinheiro; os empregados a chamam de boa Lady Ducayne. [...] As pessoas que vivem demais ficam extremamente apegadas à vida. Ouso dizer que ela é generosa com aquelas pobres moças, mas não pode fazê-las felizes. Elas morrem a serviço dela. (BRADDON, 2022, p. 166, 167).

Antes da chegada de Bella, duas outras moças foram damas de companhia de Lady Ducayne e, mesmo com boa saúde e jovens, ficaram doentes e faleceram de forma suspeita. O leitor toma conhecimento da passagem do tempo por meio das cartas de Bella para a mãe que demonstram principalmente as mudanças na saúde da personagem. As primeiras cartas são mais longas e felizes, depois de um tempo se tornam mais curtas e melancólicas demonstrando a precarização da vida da moça enquanto Lady Ducayne ficava mais forte.

As situações que a personagem é submetida se tornam cada vez mais aterrorizantes e com aspecto sensacional comum à época começando com sonhos estranhos e depois manifestações físicas. Os sonhos de Bella a deixavam em estado de suspensão entre o mundo imaginário e a realidade, sem que ela pudesse compreender se o que sentia fazia parte ou não do mundo real:

O sonho a perturbava um pouco, não por ser terrível ou assustador, mas por causa das sensações inéditas que a acometiam antes de dormir: um zumbido de engrenagens que rodeava seu cérebro, um ruído grandioso como um furacão, mas ritmado como o tique-taque de um relógio gigantesco e, depois, em meio a esse alvoroço de ventos e ondas, ela parecia afundar em um abismo de inconsciência, do sono leve para o muito profundo – uma extinção total. E então, depois desse intervalo vazio, ela ouvia vozes e, de novo, o zumbido de engrenagens, cada vez mais alto, e novamente o vazio, e depois ela não sabia de mais nada até a manhã seguinte, quando acordava, sentindo-se lânguida e oprimida. (BRADDON, 2022, p. 169).

Para a personagem, essas sensações durante a noite poderiam ter uma explicação conforme a “posição da minha cabeça no travesseiro, a atmosfera ou outra coisa” (p. 175). As alucinações vinham acompanhadas por machucados nos braços de Bella e que, na busca por uma solução razoável para os questionamentos da moça, foram atribuídos aos mosquitos pelo médico de Lady Ducayne, o dr. Parravicini: “– O mosquito a mordeu bem na veia. Que vampiro! Mas não se preocupe, *signorina*, não é nada que um pequeno curativo não resolva” (BRADDON, 2022, p. 169). Conforme os sonhos e os ferimentos aumentavam, a saúde da jovem se deteriorava a ponto de ela quase não ser reconhecida pelo casal de irmãos (Lotta e Herbert Stafford) que conheceu no início da viagem.

É Herbert Stafford, um jovem médico, quem desconfia que os sonhos de Bella e a sua pouca saúde poderiam estar associados a algo racional e não sobrenatural, além de questionar o fato de Lady Ducayne manter uma dama de companhia considerando que não precisaria de uma. Herbert então passa a suspeitar que Lady Ducayne e o dr. Parravicini poderiam estar usando Bella para algo ainda não compreensível.

O primeiro vislumbre do sr. Stafford de Lady Ducayne não é muito diferente da visão de Bella, pois novamente se percebe a ideia do antigo só que agora misturado com o horror:

Herbert Stafford viu uma silhueta pequena e curvada junto à lenha de oliveira; uma figura velha e encolhida em uma linda roupa de brocado preto e carmesim, um pescoço magro que emergia de um amontoado de velhas rendas venezianas, presas com diamantes que brilhavam como pirilampos. [...] Ele havia visto rostos medonhos no hospital, rostos terrivelmente marcados por doenças, mas nunca vira um rosto que o deixasse tão dolorosamente perplexo quanto a compleição murcha, com o horror indescritível de ter sobrevivido à morte, um rosto que deveria estar oculto sob a tampa de um caixão há muito anos. (BRADDON, 2022, p. 178, 179).

O encontro entre Lady Ducayne e o jovem é revelador quanto às elucidações para os mistérios envolvendo a dama de companhia e sua contratante. É nesse momento que Lady Ducayne revela seus métodos para manter sua longevidade, também sua vontade de experimentar novas maneiras de se manter viva, buscando qualquer descoberta moderna o

suficiente para ser experimentada em seu corpo desgastado que segundo ela teria nascido “no dia em que Luiz XVI foi guilhotinado”.

Apesar da longevidade de Lady Ducayne parecer ser algo improvável e as sensações de Bella beirarem ao sobrenatural, as explicações para o que acontecia de fato estavam na esfera do método científico. É por meio de transfusão de sangue de forma experimental que Lady Ducayne se transforma em uma vampira moderna. Suas damas de companhia, sempre muito saudáveis, são expostas a clorofórmio e sangrias para que possam fornecer sangue novo à idosa e assim mantê-la forte o suficiente mesmo com a idade.

[...] dr. Parravicini tem realizado sangrias e dado clorofórmio para a srta. Rolleston em intervalos regulares desde que ela está ao seu serviço. A deterioração da saúde da jovem fala por si mesma. As marcas de bisturi nos braços dela são inequívocas, e a descrição de uma série de sensações, as quais ela chama de sonho, aponta sem sombra de dúvida para a administração de clorofórmio enquanto ela dormia. (BRADDON, 2022, p. 181).

Para a própria Lady Ducayne, a “medicina é uma ciência em constante evolução” e os mecanismos modernos contrastavam com a aparência gótica da personagem que, mesmo após a recusa de ajuda por Herbert Stafford, ainda procura por meios ainda mais inovadores: “Encontrarei algum outro homem para me manter, um homem melhor do que o senhor, um descobridor com Pasteur ou Vichow, um gênio. Leve sua jovem embora daqui” (BRADDON, 2022, p. 182). Não seria tão surpreendente se a personagem de fato conseguisse algum outro método ou experiência tão macabra quanto a anterior, afinal a Era Vitoriana, para além de sua morbidez, foi marcada também pelo avanço tecnológico.

Considerações finais

O período Vitoriano foi cheio de oposições: por um lado o conservadorismo e valorização da moral e bons costumes e, de outro, a evolução científica e industrial, principalmente promovida pelo marido da rainha, o príncipe Albert (1819 – 1861). Segundo Márcia Heloísa (2020, p. 310), o horror se tornou moda e o sucesso foi tanto a ponto de ser utilizado como tema por diversos escritores da época, que acrescentavam em seus trabalhos elementos do terror gótico, como os locais macabros, as aparições de seres sobrenaturais e a manutenção do mistério. Essa persistência do gótico na Era Vitoriana permitiu que os temas de terror e medo que, até então, eram mais recorrentes nos romances do final do século XVIII, continuassem presentes na cena literária. Juntamente a isso, na sociedade como um todo, havia uma

atmosfera aficionada pela ideia de inovação, assim “o público do século XIX era prático e aberto a qualquer novidade, mas não se convencia de nada até que tivesse alguma prova empírica, material” (WEISBERG, 2011, s/p). Para ROCQUE & TEIXEIRA (2001, p. 12) “a literatura tem dado voz aos medos e esperanças gerados pelas descobertas científicas e retratado as imagens e mitos em torno da própria ideia de ciência”, portanto a diferença para com o século XVIII era essa busca pela comprovação material que não apareceria, por exemplo, em *O castelo de Otranto*, mas seria quase mandatória nos romances de sensação da década de 1860.

Mary Elizabeth Braddon teve uma parte de sua carreira literária voltada para a produção de romance de sensação, tornando-se particularmente conhecida pela produção desse gênero de narrativas que apresentava crimes nos lares burgueses e investigação detetivesca. No entanto, assim como outros escritores que eram seus contemporâneos, ela se apropriou de aspectos da ficção gótica em narrativas como o conto “A boa Senhora Ducayne”, marcado pela presença de cenas de mistério e descrições aterrorizantes.

O conto de Braddon veio à luz um ano antes da obra *Drácula* (1897) de Bram Stoker, que concretiza as ideias do progresso enquanto descreve cenas do terror gótico, ou seja, o medieval e o moderno passam a coexistir. O mesmo parece acontecer no conto “A vampira de Sussex” (1924) de Sir Arthur Conan Doyle que faz menção a “velhos bebendo sangue de jovens para obter juventude” (DOYLE, 2011, p. 138) ao mesmo tempo em que apresenta explicações completamente racionais para um suposto caso de vampirismo. Assim, há nessas narrativas uma apresentação inicial do insólito, do terror e do horror que posteriormente se mesclam com o estranho e com as explicações científicas e soluções práticas, demonstrando bem os contrastes da Era Macabra.

Referências

BELLER, Anne-Marie. *Mary Elizabeth Braddon: A companion to the mystery fiction*. North Carolina: McFarland & Company, 2012.

BRADDON, Mary Elizabeth. *A boa Senhora Ducayne*. In: BRADDON, Mary Elizabeth. *As trevas de uma era*. São Paulo: Editora Wish, 2022.

BURKE, Edmund. *Uma investigação sobre a origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo*. Tradução, apresentação, notas: Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

DOYLE, Sir Arthur Conan. *Sherlock Holmes: a vampira de Sussex e outras aventuras*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2011.

HELOISA, Marcia. *Rainha Vitória*. In: HELOISA, Marcia. (Org.). *Vitorianas Macabras*. São Paulo: DarkSide Books, 2020.

PYKETT, Lyn. *Mary Elizabeth Braddon*. In: GILBERT, Pamela K. (Ed.). *A companion to sensation fiction*. John Wiley & Sons, 2011.

ROCQUE, Lúcia de La; TEIXEIRA, Luiz Antônio. *Frankenstein, de Mary Shelley, e Drácula, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura*. *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*, vol. VIII(1), 10-34, mar.-jun. 2001.

ROSSETTI, Micaela Lüdke. *Burke, Kant e Lyotard: reflexões acerca do sublime*. *Palíndromo*, nº 12, jul./dez. 2014. p. 22 – 40.

ROSSI, Aparecido Donizete. *Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama*. *Revista de Letras, São Luís de Montes Belos*, v. 2, p. 55-76, jul. 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2007.

WATERS, Sarah. *Introduction*. In: BRADDON, Mary. *The trail of the serpent*. New York\Toronto: Modern Library, 2003.

WEISBERG, Barbara. *Falando com os mortos: as irmãs americanas e o surgimento do espiritismo*. Rio de Janeiro: Agir, 2011.

“CONFUNDI A PASSAGEM PARA SOBREVIVER COM LIBERDADE. SÓ QUE A JUSTIÇA NÃO EMBARCOU”: A DIVISÃO DE CLASSES EM *O EXPRESSO DO AMANHÃ* (2020), SÉRIE DA NETFLIX

William Melo Araújo (UESPI)¹
Renata Cristina da Cunha (UESPI)²

RESUMO:

Este trabalho advém de uma pesquisa em progresso do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-CNPq/2022-2023), da UESPI sobre a divisão de classes na primeira temporada de *Snowpiercer* (2020), em português, “O Expresso do Amanhã”, série da Netflix. O enredo trata de um experimento criado para deter a ameaça do aquecimento global, mas que não sai como planejado e acaba eliminando quase toda a vida da Terra que se transforma em um deserto de gelo. Diante desse cenário pós-apocalíptico, os únicos sobreviventes vagam pelo planeta a bordo do *Snowpiercer*, um trem com 1001 vagões, criado por um bilionário, que provê energia suficiente para aquecer os passageiros embarcados conforme se locomove ao redor do globo. No entanto, nem todos os passageiros estão conformados com a situação, visto que, a bordo, existe uma hierarquia que separa os passageiros por classe social. Em face ao exposto, este trabalho visa responder à seguinte questão: Como a divisão de classe é estabelecida em *O Expresso do Amanhã* (2020), da Netflix, à luz da Crítica Literária Marxista? A fim de responder essa inquietação, foi determinado o seguinte objetivo geral: Analisar de que maneira a divisão de classes é estabelecida na série *O Expresso do Amanhã* (2020) da Netflix, à luz da Crítica Literária Marxista. Para responder a pergunta, está em andamento uma pesquisa do tipo bibliográfico-exploratória, com abordagem qualitativa, fundamentada em autores como Tyson (2006), Lessa e Tonet (2011), Marx e Engels (2012), e outros. Os dados preliminares revelam que a divisão de classes no *Snowpiercer* é constituída por meio da opressão da primeira classe, a elite, que vive na frente do trem, sobre os fundistas, a classe trabalhadora, que vive nos últimos vagões, separados socialmente em virtude do sistema socioeconômico capitalista vigente no trem.

Palavras-chave: Crítica Marxista; Divisão de Classes; Marxismo; Expresso do Amanhã.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Crítica Literária nos proporciona formas de analisar por meio de seu arcabouço teórico, inúmeras obras, as mais clássicas conhecidas, por exemplo, textos literários, livros poéticos e afins, como também na contemporaneidade, as obras midiáticas: filmes, seriados, séries e tantas produções televisivas que nos oferecem mensagens intrigantes por intermédio de suas telas. Essas produções culturais se tornaram fontes grandiosas de investigação pela

¹ Acadêmico do sexto período do curso de Letras Inglês da Universidade Estadual do Piauí, campus Parnaíba. Bolsista voluntário do PIBIC-UESPI/2022-2023. Email: williamaraujo@aluno.uespi.br

² Doutora em Educação pela UFSCar. Professora adjunta do curso de Letras Inglês da UESPI, campus Parnaíba; Orientadora do PIBIC. E-mail: renatacristina@phb.uespi.br

Crítica Literária, fomentando compartilhamento de conhecimentos e agregando conhecimento para as fundamentações teóricas de vertentes dessa disciplina.

Diante disso, a série de televisão *Expresso do Amanhã* (2020), da Netflix³, apresenta o enredo de uma sociedade que vive em um enorme trem de mil e um vagões, entretanto desigualdades sociais foram consolidadas desde que o mundo sofreu um cataclisma climático, separando os sobreviventes em classes sociais, os viajantes da primeira classe vivendo no luxo, enquanto os que se encontram nos últimos vagões, vivendo em miséria e sofrendo violências. A série viabiliza uma interessante investigação por meio das fundamentações da Crítica Literária, por trazer à tona os conceitos da Crítica Marxista sobre as classes sociais, as relações de poder entre elas, sendo uma representação do mundo capitalista que perpetua disparidades econômicas atualmente, dessa forma, permitindo adentrar de forma relevante aos estudos de Karl Marx.

Partindo da literatura, chegando nas telas de cinema e, conseqüentemente, na casa de milhões de pessoas, os conceitos do filósofo Karl Marx, se encaminharam também para as séries de televisão, evocando seus pensamentos por meio de suas ideologias marxistas. Notamos relevante material ideológico fascinante na série *Expresso do Amanhã* (2020) da Netflix, que possibilita um olhar crítico, por conseguinte, desvendando todos os significados implícitos que podemos buscar compreender por meio da crítica marxista. Diante disso, este artigo pretende responder a seguinte questão inquietadora: Como a divisão de classe é estabelecida em *O Expresso do Amanhã* (2020), da Netflix, à luz Crítica Literária Marxista? Para responder esta questão, foi elaborado o seguinte objetivo geral: analisar de que maneira a divisão de classes é estabelecida na série *O Expresso do Amanhã* (2020) da Netflix, à luz Crítica Literária Marxista.

Com o intuito de atingir esses objetivos, foi realizada uma pesquisa de cunho bibliográfico-exploratório, com abordagem qualitativa, fundamentada em autores que desenvolveram os conceitos de Crítica Literária e Crítica Marxista, como: Tyson (2006), Eagleton (2006), Siqueira e Pereira (2019) e outros. Esta pesquisa é composta pelas cenas da primeira temporada de um total de três, da série *Expresso do Amanhã* (2020) da Netflix, em que notamos de que maneira a divisão de classes é estabelecida, como é a relação entre a primeira classe e os fundistas, e quais meios o sistema econômico do *Snowpiercer* utiliza para impor a opressão que se perpetua ao longo dos dez episódios da obra.

³ Plataforma utilizada para assistir às cenas analisadas para este artigo.

O artigo em pauta, contempla três seções, juntamente com as considerações iniciais e finais. A primeira seção apresenta os conceitos de Crítica Literária, assim como sua relação com os conceitos fundamentais da Crítica Marxista. Na segunda seção, apresentamos um contexto geral do enredo, bem como as análises das cenas da série *Expresso do Amanhã* (2020) da Netflix, desenvolvendo as concepções de classes sociais e opressão por intermédio das ideologias marxistas, proposta deste artigo. As considerações finais retomam o tema, e os resultados da pesquisa, bem como indicações pertinentes aos interessados nos estudos de Crítica Literária.

2 PELO VIÉS DA CRÍTICA LITERÁRIA MARXISTA

A Crítica Literária, atualmente, aprecia as mais diversas obras, tanto as escritas, quanto as não escritas, surgindo por meio de autores que proliferaram um sistema de crítica oportuna na época, em meio a temáticas sociais em que os rodeavam, por exemplo, críticas ao sistema político, social e econômico. Assim, a Crítica Literária explica os significados dessas produções, fornecendo sentidos, levando em consideração os seus *designs*, e evidenciando suas belezas (TYSON, 2006).

Dessa forma, podemos analisar as produções culturais, não somente no sentido de apreciar, mas também como forma de investigar, contestar, questionar, com o intuito de agregar valor e compreensão. Isto posto, consideramos que as discussões subjetivas fazem parte do arcabouço literário. Em virtude disso, a literatura é incapaz de ser definida de maneira objetiva, mas pela perspectiva de quem examina a produção. (EAGLETON, 2006). Adicionalmente, seus significados implícitos surgem do processo em que as obras literárias desencadeiam por meio de seu conteúdo (CULLER, 2000). Em consideração a isso, Eagleton (2006, p. 273), ainda deixa evidente que:

A crítica literária, é capaz de fazer algo semelhante: observando aparentes evasões, ambivalências e pontos de intensidade na narrativa - palavras que não são ditas, palavras que são reiteradas com excepcional freqüência, duplicações e lapsos de linguagem - ela pode começar a investigar as camadas de revisão secundária e revelar alguma coisa do “subtexto” que, como um desejo inconsciente, a obra ao mesmo tempo revela e disfarça. Em outras palavras, ela pode observar não só o que o texto diz, mas também o modo como ele funciona.

Como anteriormente mencionado, as produções culturais ultrapassam os limites apenas da literatura escrita, a Crítica Literária utiliza vertentes teóricas nas perspectivas sociais, psicológicas, políticas, e históricas, para tecer comentários avaliativos e explorar

interpretações de acordo com esses vieses. De acordo com (TYSON, 2006), podemos assim elencá-los em: crítica afro-americana, crítica feminista, crítica queer, crítica psicanalítica, crítica pós-colonial, e a crítica marxista, que contempla como base fundamental este artigo. Em vista disso, para explorar as produções culturais, selecionamos uma dessas vertentes teóricas para estruturar os conhecimentos que surgirão conforme a interpretação da obra.

Portanto, para compreender a crítica marxista, é fundamental entender o marxismo, que segundo Jameson (1985, p. 145) “é uma teoria do interesse coletivo ou de classe. [...] sacrificar seu interesse pessoal em nome de uma causa maior, sua força de atração, derivam de uma base coletiva, como um mecanismo de defesa do grupo com a qual o indivíduo se identifica.” Com base nisso, o marxismo evidencia que essas classes trabalhadoras, chamadas de proletariado, são subjugadas pelo sistema capitalista, representado por intermédio da burguesia, a classe que usufrui os meios de produção em posse de um seleto grupo, em consonância com o que Marx e Engels (2012, p. 63) afirmam:

Por “burguesia” entende-se aqui a classe dos capitalistas modernos, proprietários dos meios de produção da sociedade e exploradores do trabalho assalariado. “Proletariado” designa a classe dos trabalhadores assalariados modernos, os quais, despossuídos de meios de produção próprios, precisam vender sua força de trabalho para poder viver.

Em vista disso, o marxismo teve sua gênese com Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895), em meados do século XIX, desenvolveu e se disseminou no período imperialista da efervescência capitalista, despertando um novo movimento no seio dos centros fabris, perdurando por décadas à frente, e chegando no século XXI como uma teoria de pensamento mais difundida, estudada e seguida de todas as épocas. (SIQUEIRA E PEREIRA, 2019). O marxismo ainda por sua vez, possibilita de forma significativa compreender toda a história, além dos eventos sociais contemporâneos (TYSON, 2006). Enquanto o comunismo surgira no horizonte laboral, influenciando os trabalhadores a lutarem por seus direitos, o capitalismo já tomara de conta de boa parte da sociedade, por intermédio de suas revoluções burguesas, espalhando grandes contradições sociais entre as classes, piorando as condições de trabalho, e incitando lutas políticas cada vez maiores, ocasionando assim, desentendimentos econômicos (SIQUEIRA e PEREIRA, 2019).

Nos conceitos da Crítica Marxista, (TYSON, 2006) afirma que, obter para continuar mantendo posse do poder econômico, é o ponto-chave para administrar as políticas sociais, governamentais, educacionais, religiosas, artísticas e tecnológicas, à vista disso, esse poder econômico está intrinsecamente ligado ao poder político e social, e por isso os críticos

marxistas as nomearam como classes socioeconômicas, quando se referem a estrutura de classes. Por sinal, esta crítica usufrui do cerne do marxismo, levando em consideração a luta entre duas classes sociais, o proletariado e a burguesia.

De acordo com essa perspectiva marxista, (TYSON, 2006) corrobora que as disparidades entre essas classes socioeconômicas, geram um abismo maior que diferenças como raça, etnia ou gênero, simplificando a sociedade entre os que “tem”, a burguesia, controlando os recursos e meios de produção, e os que “não tem”, o proletariado sendo a maioria populacional enfrentando miseráveis condições de trabalho. Logo, a Crítica Marxista nos fornece meios de analisar e problematizar a hegemonia da ideologia vigente, buscando formas de desenvolver a equidade na sociedade, o que Eagleton (1976, p. 11) fundamenta:

A crítica marxista faz parte de um corpo mais amplo de análise teórica que tem por objetivo a compreensão das ideologias – as ideias, valores e sentimentos através dos quais os homens tomam consciência, em diversas épocas, da sociedade em que vivem. E algumas dessas ideias, valores e sentimentos só nos são acessíveis na literatura. Compreender as ideologias é compreender tanto o passado como o presente com mais profundidade; e essa compreensão contribui para a nossa libertação.

A Crítica Marxista surge como uma forma de romper com a filosofia idealista jovem hegeliana, e o radical pensamento democrático burguês, assim sendo, utilizando sua crítica moldada no materialismo, o comunismo se aproxima dos movimentos operários, os motivando a quebrar o padrão capitalista, fazendo os trabalhadores se transformarem em potenciais revolucionários que lutam pela causa (SIQUEIRA e PEREIRA, 2019).

Após o pioneirismo de Marx e Engels, outros nomes marxistas importantes cresceram, por exemplo, Jürgen Habermas, György Lukács, Louis Althusser e outros, esses autores buscaram uma análise das formas artísticas e produções culturais para promover as bases estruturais do marxismo por meio das vias sociais. Por este motivo, Eagleton (1976, p. 78) assegura que “os críticos marxistas são os que compreenderam o fato de que a arte é uma forma de produção social [...] como um fato que determina de perto a natureza da própria arte.” Por influência disso, a próxima seção apresenta o panorama da série *Expresso do Amanhã* (2020) da Netflix, investigando a maneira que as divisões de classes são organizadas consoante as fundamentações apresentadas sobre a Crítica Literária.

3 UMA VIAGEM SEM VOLTA EM BUSCA DA SOBREVIVÊNCIA⁴

Primeiramente, a série de televisão *Snowpiercer*, em tradução para o português *O Expresso do Amanhã* (2020) lançada pela plataforma Netflix, inicia com a história em que o mundo estava prestes a colapsar devido ao aquecimento global. Porém, os experimentos realizados não saem como esperado, pois cientistas lançaram substâncias na atmosfera para resfriar o planeta, o que saiu do controle, e como consequência, congelou a terra completamente. Em virtude desse ambiente pós-apocalíptico, um homem bilionário chamado Senhor Wilford, constrói um enorme trem “*Snowpiercer*” a fim de salvar os sobreviventes restantes. Este trem composto de mil e um vagões gera energia enquanto se locomove, aquecendo as pessoas e as salvando de morrer no frio fora do comboio.

Entretanto, para ter acesso ao *Snowpiercer*, tickets foram vendidos a valores altíssimos, pessoas ricas compraram os melhores lugares na frente do trem, com disponibilidade à comida, lazer, educação, proteção, formando dessa maneira, a primeira classe nesse sistema. As pessoas mais pobres se rebelaram contra a oposição armada que os impedia de embarcar, e à força, lutaram por sua sobrevivência nesse transporte, que mesmo sem comprar os tickets, ao custo de muitas mortes, conseguiram se estabelecer na parte de trás do *Snowpiercer*. Todavia, essas pessoas chamadas de fundistas, encaram situação precária na parte de trás, pois vivem sem saneamento básico, sem comida suficiente para sobrevivência, sofrem perseguição, violência, e são usados como mão-de-obra para sustentar as regalias da primeira classe. Notamos assim, uma hierarquia que separa a primeira classe e os fundistas por classe social, embora os recursos pudessem trazer igualdade para todos os passageiros.

Dentro do *Snowpiercer*, percebemos como as lutas surgem por meio dessa divisão social, Layton, o personagem principal e líder dos fundistas, percebe as condições desfavoráveis em que vivem e começa a questionar esse sistema desvantajoso para os fundistas. Advindo do sistema capitalista, Marx e Engels (2012, p. 10) afirmam que o desenvolvimento social com essas diferenças econômicas ao longo do tempo “tem sido uma história das lutas de classe, de lutas entre exploradores e explorados, entre classes dominantes e oprimidas”. Os limites impostos pela primeira classe aos fundistas, evidencia a divisão entre eles por meio de violência para mantê-los no seu lugar e não se rebelar contra o sistema socioeconômico operante. As cenas mostram que essa dominação coercitiva não tem a

⁴ As seleções das cenas foram escolhidas levando em consideração os conceitos de Crítica Literária e Crítica Marxista e suas fundamentações teóricas, em que focavam em como as divisões de classes estavam sendo constituídas.

intenção de acabar. Essa dominação, Lessa e Tonet (2011, p. 14) corroboram “que não só é possível, mas também necessário, que a humanidade se emancipe da exploração e da opressão.”

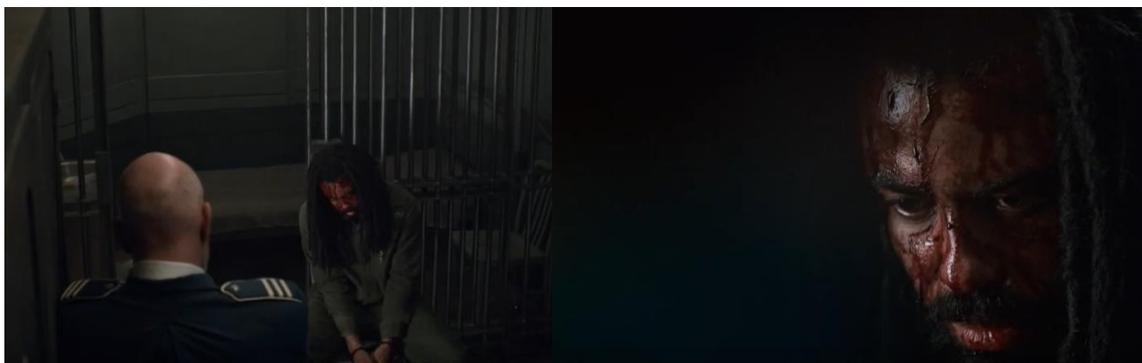


Figura 1 – Layton é espancado e questionado.

Fonte: O Expresso do Amanhã, episódio 2, 2020, 42:13 – 42:56.

Melanie: O que você vê quando olha para este trem?

Layton: Vejo uma fortaleza de classes.

Melanie: Só isso? Eu vejo três mil almas sobrevivendo em um planeta determinado a congelar a vida, ainda estamos em movimento, ativos. E não é graças ao acaso, fé ou Deus. É graças a ordem, estabelecida meticulosamente pelo Sr. Wilford.

(O Expresso do Amanhã, episódio 2, 2020, 42:13 – 42:56, tradução nossa).

Na cena acima, percebemos como Layton entende o sistema vigente no *Snowpiercer*, e Melanie, a representante da primeira classe, reflete a ideologia capitalista com sua fala, em que não importa as condições precárias dos trabalhadores, somente a sobrevivência com migalhas contentariam os fundistas. Segundo (TYSON, 2006) o marxismo conceitua a ideologia como um sistema de crenças, sendo eles formas e resultados de condicionamento cultural. Diante disso, a “ordem” mencionada pela personagem, expressa a vontade de se manter o padrão em que se encontra as classes sociais: desiguais e sustentadas por uma classe dominando opressivamente a outra.

Podemos notar como Siqueira e Pereira (2019, p. 46) tratam dessa divisão social, em que “a sociedade burguesa, baseada no modo de produção capitalista, tem como fundamento a exploração da força de trabalho, objetivando a extração de trabalho excedente, na forma de mais-valia.” À vista disso, os fundistas ao longo da série sofrem exploração desumana, sendo forçados a trabalhar em situações desgastantes, para manter o trem em movimento, fazendo uma alusão ao próprio sistema capitalista, que utiliza do consumismo e ideologia para se manter funcionando na sociedade. Por consequência dessa ideologia, na grande arca de mil e

um vagões, a primeira classe pode controlar a distribuição de alimento, ou seja, se os fundistas não trabalharem da forma que ela deseja, eles morrem de fome, nem sequer podem se reproduzir sem permissão, ou são assassinados. Essa divisão social estabelecida, Tyson (2006, p. 55) explica que:

Clearly, members of the underclass and the lower class are economically oppressed: they suffer the ills of economic privation, are hardest hit by economic recessions, and have limited means of improving their lot. In sharp contrast, members of the upper class and “aristocracy” are economically privileged: they enjoy luxurious lifestyles, are least affected by economic recessions, and have a great deal of financial security.⁵

Diante do exposto, a separação de classes apresenta essas discrepâncias entre elas, devido à forma em que foram estabelecidas desde o começo. Notamos assim, as duas classes sociais dentro do trem sendo diametralmente opostas, fundistas contra primeira classe, da mesma forma que Marx e Engels (2012, p.30) classificaram que “toda a sociedade se divide mais e mais em dois grandes campos inimigos, em duas classes frontalmente opostas: a burguesia e o proletariado.” Layton, o representante dos fundistas, ao longo do enredo conhece Melanie, a líder da primeira classe, e a extensão desse conflito catalisa a luta entre as duas classes desse ambiente.

Melanie percebendo que Layton influenciou os fundistas a desenvolverem a consciência de classe, ou seja, reconhecer sua condição e batalhar para se livrarem da opressão constante em que viviam, tem em mente intimidar o personagem principal para conter as revoltas e rebeliões que estavam acontecendo contra o sistema dominador do *Snowpiercer*. Porém, ao longo da história, os fundistas são inflamados a contra-atacar.

Essa união do proletariado em resposta aos meios desumanos de tratamento, salários miseráveis, tempo excessivo em trabalho e quase nenhum retorno financeiro, a não ser para o dono dos meios de produção, é o que Marx e Engels (2012, p. 38) perceberam na luta do proletariado contra a burguesia: A verdadeira consequência de suas lutas não é a vitória imediata, mas a unificação cada vez mais abrangente dos trabalhadores. Percebemos assim, que os proletários se unem como classe social na luta pelos seus direitos, buscando integrar a sociedade no comunismo, onde todos têm direitos igualitários.

⁵ Claramente, os membros da subclasse e da classe pobre são economicamente oprimidos: eles sofrem os males da privação econômica, são os mais atingidos pelas recessões econômicas e têm meios limitados de melhorar sua situação. Em nítido contraste, os membros da classe alta e da “burguesia” são economicamente privilegiados: desfrutam de estilos de vida luxuosos, são menos afetados pelas recessões econômicas e têm muita segurança financeira. (TYSON, 2006, p. 55, Tradução nossa).

Concomitantemente, a primeira classe mantém os fundistas presos aos últimos vagões para controle social, o que inclui a proibição de ter filhos, e nenhum acesso à comida. Marx e Engels (2012, p. 39) embasam que “o proletário não tem propriedade nenhuma.” Prosseguindo, além de não ter posse do que produz, Marx (2001, p. 110) afirma ainda “que o trabalhador desce até ao nível de mercadoria, e de miserabilíssima mercadoria; que a penúria do trabalhador aumenta com o poder e o volume da sua produção”. A divisão de classes é constituída por meio dessa opressão constante sobre a proibição ao alcance da alimentação básica, já que não se pode ultrapassar os vagões por haver força militar ameaçadora.



Figura 2 – Melanie confronta Layton sobre a comida do *Snowpiercer*.

Fonte: O Expresso do Amanhã, episódio 1, 2020, 31:25 – 33:31.

Layton: Toda essa comida e nem se pode compartilhar.

Sam: Há mais de 130 vagões de comida como esse. E não, não podemos.

Layton: oh!...Mostre um pouco de comida aos fundistas, e eles farão qualquer coisa...

Melanie: Agora, estes morangos, são vulneráveis aos fungos. Na verdade, nós também. Você Layton, eu, todos nesse trem. Por isso também não os deixamos crescer muito. Tudo aqui neste trem sobrevive graças ao seu equilíbrio. E a verdade é: Você precisa dos morangos do Sr. Wilford, mais do ele precisa de você.

(O Expresso do Amanhã, episódio 1, 2020, 31:25 – 33:31, tradução nossa).

Percebemos na cena, Layton contemplando o vagão em que a comida do trem é armazenada apenas para deleite da primeira classe. Melanie por sua vez, revela como o engendrado sistema opressor do *Snowpiercer* funciona: não deixar os fundistas “crescerem” muito, ou seja, por meio da consciência de classe, se libertar da ideologia polarizada que obriga uma classe social ser subjugada à outra.

Em face disso, Siqueira e Pereira (2019, p. 82) deixam perceptível a alternativa a essa estrutura injusta: o “marxismo expressa a necessidade histórica de superar a sociedade de

classes e construir uma nova sociedade, sem classes, exploração e opressões.” Melanie ainda, contrapõe sobre os fundistas precisarem da comida do Sr. Wilford, em outras palavras, o ser humano no sistema socioeconômico do trem, tem que se adequar às normas exploradoras sobre si, renunciando a sua individualidade, e permitindo o abuso de poder.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando a questão norteadora deste trabalho, o artigo se dispôs a investigar como a divisão de classe é estabelecida em *O Expresso do Amanhã* (2020), da Netflix, à luz Crítica Literária Marxista. Para desenvolvermos tal análise, utilizamos as fundamentações teóricas dos principais escritores no que diz respeito ao viés da Crítica Marxista, como Tyson (2006), Lessa e Tonet (2011), Marx e Engels (2012), entre outros. Concluímos, por fim, que a divisão de classes no *Snowpiercer* é constituída por meio da opressão da primeira classe, a elite, sobre os fundistas, a classe trabalhadora, separados socialmente em virtude do sistema socioeconômico capitalista vigente no trem.

Esperamos com este escrito, contribuir para o acervo de pesquisas referente aos estudos de Crítica Literária e principalmente, a Crítica Literária Marxista com o objetivo de inspirar a produção de demais materiais em tal área, instigando a criticidade em relação ao meio socioeconômico capitalista vigente que insiste em desregular as camadas sociais estimulando disparidades econômicas, e provocando abismos cada vez maiores entre as classes sociais. Em suma, motivamos as análises de materiais culturais, tanto literatura escrita, quanto na televisiva, pois existe um escopo que necessita ser investigado, para contribuir com a comunidade acadêmica sobre os temas culturais e sociais.

REFERÊNCIAS

CULLER, Jonathan. **Literary Theory: A very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e Crítica Literária**. Tradução de António Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1976

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JAMESON, Fredric. **Marxismo e Forma: Teorias Dialéticas da Literatura no séc XX**. Tradução de Iuma Maria. São Paulo: Editora HUCITEC, 1985.

LESSA, Sérgio; TONET, Ivo. **Introdução à Filosofia de Marx**. São Paulo: Expressão Popular Ltda, 2011.

MARX, Karl. **Manuscritos Económico-Filosóficos**. São Paulo: Martim Claret, 2001.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Editora Schwarcz s.a., 2012

O Expresso do Amanhã. Criação: Josh Friedman e Graeme Manson. [S.1]: Netflix, 2020. 1 Vídeo (45:25 min) Temporada 1; episódio 2: Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80177458> Acesso em: 01 Jun. 2023

_____. Criação: Josh Friedman e Graeme Manson. [S.1]: Netflix, 2020. 2 Vídeo (51:20 min) Temporada 1; episódio 1: Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80177458> Acesso em: 01 Jun. 2023

SIQUEIRA, Sandra; PEREIRA, Francisco. **Origem e Fontes do Marxismo**. Salvador: LEMARX/UFBA, 2019.

TYSON, Louis. **Critical Theory Today: A User-Friendly Guide**. 2. ed. New York: Routledge, 2006.

ORGANIZADORES:



Josenildo Campos Brussio é Pós-Doutor em Turismo, pelo PPGTUR (Programa de Pós-graduação em Turismo) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), sob a supervisão da professora Titular Maria Lúcia Bastos Alves. Doutor em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2012), Mestre em Educação pela Universidade Federal do Maranhão (2008), Bacharel em Direito pela Universidade Federal do Maranhão (2012) e Licenciado em Letras Português/Inglês e respectivas Literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão (1998). Professor Associado III do Curso de Licenciatura em Ciências

Humanas/Sociologia do Centro de Ciências de São Bernardo, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLEtras-UEMA), da Universidade Estadual do Maranhão. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE-UEMA), da Universidade Estadual do Maranhão. Professor colaborador do Curso de Turismo do Centro de Ciências de São Bernardo, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Líder do Grupo de Estudos e Pesquisas em Meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura (GEPEMADEC) e coordenador da linha de pesquisa 1: "Imaginário, cultura e meio ambiente". Líder do LEI (Laboratório de Estudos do Imaginário) e coordenador da linha de pesquisa 1: "Imaginário, símbolos, mitos e práticas educativas". Participa da "REDE DE PESQUISA EM TURISMO RELIGIOSO NO NORDESTE BRASILEIRO". Membro da Société Internationale de Sociologie des Religions (SISR). Membro da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as.



Fabrício Tavares de Moraes é Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutor pelo programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, com doutorado sanduíche (bolsista CAPES) em Queen Mary University of London (Inglaterra). Trabalhou como professor Substituto de Oficina de Leitura e Escrita no Instituto do Noroeste Fluminense de Educação Superior da Universidade Federal Fluminense, no ano de 2017 a 2018. Professor Adjunto A do Curso de Licenciatura de Linguagens e Códigos da Universidade Federal do Maranhão, campus São Bernardo. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Meio Ambiente, Desenvolvimento e Cultura (GEPEMADEC) e pesquisador no Laboratório de Estudos do Imaginário

(LEI). Pesquisa sobre o romance contemporâneo; literatura portuguesa; literatura brasileira; modernidade e antimodernidade; simbologia e imaginário.