



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Wagner Rodrigues Araújo

**JOSÉ SARAMAGO E IGNÁCIO DE LOYOLA
BRANDÃO: ENTRE A UTOPIA E A DISTOPIA**

Tese no âmbito do Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa orientada pelas Professoras Doutoradas Ana Paula Arnaut (FLUC - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra - Portugal) e Marinei Almeida (UNEMAT - Universidade do Estado do Mato Grosso - Brasil) e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Janeiro de 2024



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Wagner Rodrigues Araújo

**JOSÉ SARAMAGO E IGNÁCIO DE LOYOLA
BRANDÃO: ENTRE A UTOPIA E A DISTOPIA**

**Tese no âmbito do Doutoramento em Literatura de Língua Portuguesa
orientada pelas Professoras Doutoradas Ana Paula Arnaut (FLUC - Faculdade de
Letras da Universidade de Coimbra - Portugal) e Marinei Almeida (UNEMAT -
Universidade do Estado do Mato Grosso - Brasil) e apresentada à Faculdade de
Letras da Universidade de Coimbra.**

Janeiro de 2024

Dedicado à memória dos que transmitiram
conhecimento e deixaram saudades.

Dedicado aos que estão vivos.

Dedicado à Dora.

Agradecimentos

Este trabalho representa uma longa estrada dedicada à segunda coisa mais nobre ao nosso alcance: aprender. Até aqui foi uma vida inteira voltada para o aprimoramento contínuo, criativo e crítico.

Concluo esse trabalho, que demandou muitos anos da minha vida e gerou sofrimento e dor, com alegria e com sentimento de dever cumprido. Apesar de todos os temores, sobrevivemos a muitos percalços, desafios e a uma pandemia.

Tenho sinceros agradecimentos a fazer:

Aos meus antepassados (entes presentes) e a toda a minha família, às minhas avós Nadir e Madalena, aos meus avôs, Domingos e Nicolau, aos meus pais, Olívia e José de Abreu, às minhas irmãs Walda, Vanessa, Valquíria e Nayara, ao meu tio Salvador Rodrigues de Souza, às minhas tias e tios, primas e primos, de todos os lados, e à minha filha Dora Merije Scatolini Araújo.

Às professoras e professores de outros tempos.

Às Professoras Doutoras Orientadoras Ana Paula Arnaut e Marinei Almeida, por todos os aprendizados.

Aos professores da FLUC: José Augusto Bernardes, Albano Figueiredo, Carlos Reis, Paulo Pereira, Pires Laranjeira, Delfim Leão, Osvaldo Silvestre, Paula Barata.

Às bibliotecárias e bibliotecários, aos funcionários e funcionárias da FLUC e da UC.

À toda a comunidade da Universidade de Coimbra.

À Pilar Del Río, Fundação José Saramago, Ignácio de Loyola Brandão, Onésimo Teotónio Almeida, Renata Farhat Borges, Cláudia Mesquita, Graziela Andrade, Erick Morris, Hérica Jorge Pinheiro, Elaine Santos, Ilca Vieira, Eliane Testa, Martha Vieira, Marcia Langfeldt, Dennis de Oliveira, Paulo Rafael, Hélder Grau Santos, Maria Alexandra Reis Eloy Taborda Nogueira, Paulo Branco Lima, Miriam Jorge, Élia Ramalho, Elcione Silva, Viviane Santos, Thaisa Queiroz, Pedro Seixas, Pedro Góis, Alejandra Coz Rosenfeld, Gevanilda Santos, Cristina Faria, Rui Amado, João Rasteiro, Eurídice Pires da Rocha, Jorge Gouveia Monteiro, António Ferreira, Jorri Silva, Marcos Silva, Gustavo Garcia, Cláudia Pires, Rômulo Garcias, Jorge Cabrera, Pedro Vaz, Rita Pereira.

À Coimbra, que aprendi a admirar.

*Dai-me, Senhor, a perseverança das ondas do mar,
que fazem de cada recuo, um ponto de partida para um novo avançar.*
Cecília Meireles

*Para navegar contra a corrente são necessárias condições raras:
espírito de aventura, coragem, perseverança e paixão.*
Nise da Silveira

Bem hajam!

Resumo

Esta tese de doutoramento em literatura de língua portuguesa realizada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra apresenta um estudo comparado de quatro obras de dois autores de língua portuguesa: José Saramago e Ignácio de Loyola Brandão. Do autor português, selecionamos os romances *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), e do autor brasileiro, *Não verás país nenhum* (1981) e *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (2018). A partir do modo como a dualidade utopia-distopia se manifesta, nesta investigação analisamos os elementos constituintes do *corpus* (narradores, discursos, enredos, personagens e cenários/espacos) e discutimos as fronteiras dos géneros literários na tentativa de responder à questão se estes romances podem ser lidos como distópicos e se a distopia é ou não um subgénero do romance. Com esta abordagem crítica às obras dos renomados escritores José Saramago e Ignácio de Loyola Brandão, em uma perspectiva intertextual e interdiscursiva, trazemos novas reflexões sobre a utopia e a distopia, literatura e sociedade, géneros literários, passado, presente e futuro, como também contributos para os atuais debates académicos em torno destes conceitos. Cooperamos ainda para o alargamento referencial do diálogo das literaturas de Portugal e Brasil e destas com outras, bem como para o enriquecimento da fortuna crítica dos autores de nosso *corpus*. O resultado evidencia o papel da literatura como ponte entre o ficcional e o real.

Palavras-chave

Utopia; Distopia; José Saramago; Ignácio de Loyola Brandão; Literatura de Língua Portuguesa; Literatura e Sociedade.

Abstract

This doctoral thesis on Portuguese language literature carried out at the Faculty of Arts and Humanities of the University of Coimbra presents a comparative study of four works by two Portuguese-language authors: José Saramago and Ignácio de Loyola Brandão. From the Portuguese author, we selected the novels *Ensaio sobre a cegueira* (1995) and *Ensaio sobre a lucidez* (2004), and from the Brazilian author, *Não verás país nenhum* (1981) and *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (2018). Based on how the utopia-dystopia duality manifests itself, in this investigation we analyze the constituent elements of the *corpus* (narrators, speeches, plots, characters and settings/spaces) and discuss the boundaries of literary genres in an attempt to answer the question of whether these novels can be read as dystopian and whether or not dystopia is a subgenre of romance. With this critical approach to the works by renowned writers José Saramago and Ignácio de Loyola Brandão, from an intertextual and interdiscursive perspective, we bring new reflections about utopia and dystopia, literature and society, literary genres, past, present and future, along with contributions to current academic debates around these concepts. In this way, we also cooperate with the referential broadening of the dialogue between the literatures of Portugal and Brazil and from these to others, as well as to enrich the critical fortune of the authors of our *corpus*. The result highlights the role of literature as a bridge between the fictional and the real.

Key-words

Utopia; Dystopia; José Saramago; Ignácio de Loyola Brandão; Portuguese Language Literature; Literature and Society.

É preciso passar sobre ruínas, como quem vai pisando um chão de flores.

Antero de Quental

(...) como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? e como é que se começa?

Clarice Lispector

**José Saramago e Ignácio de Loyola Brandão:
entre a utopia e a distopia**

Índice

Agradecimentos - 3

Resumo - 5

Abstract - 6

Índice - 8

Introdução - E se...? - 10

1. Trilhar os caminhos de José Saramago e de Ignácio de Loyola Brandão: um diálogo entre as literaturas de Portugal e do Brasil - 14
2. O que temos direito e o que pode nos salvar: um itinerário - 18

Capítulo 1 - Da fantasia de uma sociedade: um percurso pela utopia - 21

1. Lugares onde reinam o bem-estar, a fartura e a harmonia - 24
2. Utopia, uma jornada - 31
3. Um monumento com o pomposo título *De optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia Libbelus Vere Áureas* - 40
4. Ao largo de More - 47
5. Outras bandeiras para a utopia - 56
6. Sinal dos tempos - 64
7. Utopias feministas - 67
8. Entre paradigmas - 70

Capítulo 2 - Da desesperança ao pesadelo: um percurso pela distopia - 74

1. Na trilha da distopia - 86
2. Misoginia e violência - 96
3. Desafiar a ordem vigente - 101
4. Neo-conservadorismo, niilismo, dessensibilização - 105
5. Castelos de areia na tempestade - 109

Capítulo 3 - Das imaginações de José Saramago e de Ignácio de Loyola Brandão

- 115

1. Conflitos e dificuldades no campo da literatura - 118
2. Enredos lúgubres e personagens à deriva - 124
3. Onde o cenário torna-se ruínas e o tempo é distorcido - 144
4. Corpos e mentes que narram - 160
5. O criar e o sentir de José Saramago e de Ignácio de Loyola Brandão - 171
6. O Princípio do Precipício - 186
7. Entre a utopia e a distopia - 195

Conclusão - 205

Anexo - 220

Construindo “País Nenhum” - Diário de trabalho, Making-off e as 784 anotações feitas para o romance *Não Verás País Nenhum* (excerto inédito) - 221

Bibliografia - 250

Introdução

E se...?

Vemos, ouvimos e lemos. Não podemos ignorar!

Sophia de Mello Breyner Andresen

Escritores e escritoras, por meio da literatura, ajudaram a projetar lugares memoráveis, onde o futuro tinha ares de perfeição. Vários desses lugares ainda guardam sua aura de mistério, como veremos mais adiante.

Mas nem só de sonhos vivem os escritores e escritoras. Eduardo Lourenço escreveu que “a literatura é o espelho da experiência humana” (Lourenço, 2021: 118). E das mentes criativas de muitos deles/as também surgiram obras que apresentam mundos horríveis, em degradação, onde experiências drásticas, e nem sempre com finais felizes, são delineadas.

José Saramago e Ignácio de Loyola Brandão são autores que escreveram livros carregados de reflexões importantes para o presente e o futuro. Estamos a falar de relações sociais, de relações com o planeta que habitamos, de relações culturais, de

relações econômicas, de opressores, oprimidos e opressões, nem sempre vistas por óticas positivas.

Todos nós almejamos um futuro melhor. Esse é o nosso lado utópico. Mas só haverá futuro se houver um planeta habitável, onde os seres possam viver com saúde e harmonia.

E, como hoje tudo está interligado, o cuidado com um presente em equilíbrio tem de ser global ou, caso contrário, viveremos a incerteza diante das reações da natureza aos maus tratos que vem recebendo. Experiências diversas e acontecimentos traumáticos mais recentes, a exemplo da pandemia Covid-19, mostraram-nos quão frágeis e suscetíveis somos.

Estamos de acordo com Nogueira, Baltrusch e Cerdá quando escreveram:

Não basta dizer que a arte e, em particular, a literatura podem contribuir para a defesa da liberdade, da igualdade, dos direitos humanos e do meio ambiente. Os grandes problemas do nosso tempo são também as grandes questões da (grande) literatura e da (grande) arte contemporâneas, que, de diferentes modos, se propõem a (re)desenhar novos ou renovados paradigmas para o ser humano, dentro da (des)ordem da natureza e do ambiente. (Nogueira; Baltrusch e Cerdá, 2021: 9)

É aí que a distopia vira uma projeção invertida da utopia no espelho quebrado da realidade. As cenas podem ser associadas a um pesadelo bem próximo de muitos de nós.

E se.... na impossibilidade de se protegerem e manterem uma saúde perfeita, as pessoas comessem a cegar subitamente, e tudo ao redor se desmoronasse? Logo no início de *Ensaio sobre a cegueira* Saramago arrisca algumas perspectivas de como poderiam reagir os governantes:

A comissão agiu com rapidez e eficácia. Antes que anoitecesse já tinham sido recolhidos todos os cegos de que havia notícia, e também um certo número de presumíveis contagiados (...) Os primeiros a serem transportados para o manicômio desocupado foram o médico e a mulher. Havia soldados de guarda. O portão foi aberto à justa para eles passarem, e logo fechado. (...) Por toda a parte se via lixo. (Saramago, 2014: 63)

Em seus balões de ensaio, José Saramago foi além: e se... não mais aceitarem os nossos votos nas próximas eleições? Que tipo de pessoas teremos nos postos de

comandos? Vejamos o comentário do narrador de *Ensaio sobre a lucidez*, a demonstrar o egoísmo de alguns:

Muito mais importante nos parece observar as rugas de apreensão que se cavaram na testa do presidente da câmara, talvez esteja a pensar que falou de mais, que deu ao ministro do interior a impressão, se não a certeza, de haver-se bandeado às hostes do inimigo, e que, com esta imprudência, terá comprometido, acaso sem remédio, a sua carreira política dentro e fora do partido. (Saramago, 2015: 112)

Bem, e se... do outro lado do oceano Atlântico todas as árvores fossem extintas, as terras secassem e isso causasse uma crise no acesso à água potável e aos suprimentos alimentares? Quais seriam nossas reações? Ignácio de Loyola Brandão faz uma especulação em *Não verás país nenhum*:

— Comida, queremos comer.
 — Que história é essa de invadir a casa?
 — Queremos comer.
 — Não temos comida.
 — Comida, água, comer, comer. (...)
 Estava decidido a não ceder. O homem (...) continuava a apontar o revólver. Os invasores tremiam e babavam (...) (Brandão, 1986: 148)

Ignácio de Loyola Brandão, como se vê, parece ter a imaginação à flor da pele. E se... a Justiça deixasse de existir e a lei fosse o “salve-se quem puder”? E se maremotos e terremotos separassem os territórios dos países em várias ilhas, como ocorre em *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, qual seria a reação sua e do seu vizinho? O autor brasileiro apresenta o caso de uma de suas personagens e o estado de alienação em que (sobre)vive:

Vivo a observar o escuro pelo basculante. Ser uma pessoa da qual não se encontra um rastro. Vivo com o que ainda tenho e que vai se exaurindo. (...) O vazio que a falta de sentido provoca. (...) “Este nosso mundo atingiu o designificado”, esclareceu Thorau. (Brandão, 2018: 327-328)

Enfim, quantos de nós seriam capazes de sobreviver nesses cenários sombrios? Na eterna falta de resposta de quem imita quem – se a arte imita a vida ou a vida imita a arte –, vários desses acontecimentos já foram experimentados na

realidade de alguns povos, em algumas partes do mundo, em algum momento da história, e estão nas páginas dos livros, inclusive nas do nosso *corpus*. Por sinal, o acúmulo de conhecimentos entre a literatura, a ciência e a observação empírica, faz-nos capaz de prever ocorrências piores.

Leyla Perrone-Moisés (2016: 237), fazendo referência a Barthes, pontua que a literatura não é resposta ao mundo, é pergunta dirigida a ele. Nesse sentido, estamos no mundo, dentro do mundo, a perguntar: existe sentido nele?

Podemos dizer, sem duvidar, que com suas escritas e suas obras, José Saramago e Ignácio de Loyola Brandão quiseram construir um mundo mais justo e solidário. Os dois escritores tratam dessas e outras questões nos romances do *corpus* e põem-nos a pensar em como podemos tomar atitudes diferentes, para evitar que sejamos empurrados para o precipício.

Isso nos leva a crer que um dos debates mais imperiosos neste milênio já em andamento seja discutir do que é feita a matéria das distopias. Tanto na literatura quanto no imaginário e/ou nos planos de nossos contemporâneos, compreender a distopia em um tempo de relativismo e dúvidas, abrange a tentativa de compreender o caminho que a nossa sociedade tem trilhado neste mundo e como tem vivido suas utopias.

A distopia está aberta a diversas leituras e interpretações e, por isso, discutir esse conceito, bem como o de utopia, neste estudo envolve a literatura, mas também a filosofia, política, cultura, educação etc. A literatura, enquanto arte da representação, apropria-se de dados de vários campos do conhecimento e engendra narrativas nas quais tempo e espaço tornam-se, muitas vezes, “não tempo” e “não lugar”, ainda que, por meio deles, espelhamentos e alegorias da nossa sociedade sejam delineados. A história da literatura de ficção, em especial da moderna e da pós-moderna, é uma transmutação dos preceitos conferidos aos termos “realidade” e “ficção”.

Ambas as concepções – utopia e distopia – implicam uma ruptura com o mundo tal como ele nos é apresentado. Ambas exigem uma luta contínua pela verdade e pelo conhecimento, sendo que o seu objetivo último equivale a uma revolução – uma revolução interior, no caso do Iluminismo budista, e uma revolução social e cultural, no caso do Iluminismo europeu. Tão distantes em termos das suas gêneses e dos seus resultados, será que existem continuidades entre essas rupturas?

Embora a distopia na literatura não possua um fundamento normativo, percebemos que ela detém um horizonte ético-político que lhe permite produzir

debates sobre a sociedade, denunciar a violência, a opressão e o autoritarismo.

Por estas e outras razões, evocamos esse debate sobre literatura, sociedade, cultura, educação e política pelo viés da utopia e da distopia, pois como escreveu André Malraux, “Tout art est lutte contre le destin.”¹ (Malraux, 1947: 144), enquanto que para Antonio Candido a literatura “corresponde a uma necessidade universal que se deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade” (Candido, 1995: 256).

Trilhar os caminhos de José Saramago e de Ignácio de Loyola Brandão: um diálogo entre as literaturas de Portugal e do Brasil

Nas literaturas de língua portuguesa as distopias carregam marcas da violência, do autoritarismo, do colonialismo, do imperialismo, do racismo, do patriarcado, da divisão de classes, das ditaduras, do aparente triunfo doutrinário do capitalismo e do neo-liberalismo. O fato é que no Brasil, e mesmo em Portugal, parte da estrutura social implementada nos dois países há muitos anos permanece imutável.

O presente trabalho de investigação, intitulado “José Saramago e Ignácio de Loyola Brandão: entre a utopia e a distopia”, apresenta um estudo comparado dos romances *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), de José Saramago, e *Não verás país nenhum* (1981) e *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (2018), de Ignácio de Loyola Brandão, em uma perspectiva intertextual e interdiscursiva para averiguar como essas obras podem ser lidas como distópicas.

Não obstante os matizes utópicos percebidos na escrita de José Saramago (Arnaut, 2014; Baltrusch, 2014), as potencialidades distópicas de algumas de suas obras carecem de investigação mais aprofundada. Isto se aplica também a alguns trabalhos de Ignácio de Loyola Brandão, que embora seja um dos grandes escritores brasileiros vivos, tendo sido eleito para a Academia Brasileira de Letras em 2019, é

¹ Optamos por apresentar as citações no original no corpo do trabalho. Os excertos, traduzidos livremente, entram nas notas de rodapé, a exemplo desta primeira citação: “Toda arte é uma revolta contra o destino.”

pouco conhecido pelos acadêmicos portugueses ou dos outros países de língua portuguesa.

A originalidade deste projeto de investigação está no ineditismo desta aproximação crítica de obras de dois grandes escritores da língua portuguesa, de países diferentes, mas unidos por traços históricos e linguísticos, e que problematizam nas suas literaturas questões latentes e atuais sobre a sociedade em que vivemos.

Para além disso, as investigações relativas a estes títulos ganharam uma nova importância e dimensão com a pandemia Covid-19, e carecem de atualização à luz do tempo em que estamos a viver.

O título desta tese – José Saramago e Ignácio de Loyola Brandão: entre a utopia e a distopia – pretende estabelecer diálogos e pontes, os quais ativarão chaves de leitura, anunciando interpretações plausíveis, nunca definitivas.

Para articular a análise do *corpus* literário com a aparato teórico foram eleitas questões norteadoras: Qual o significado de utopia e distopia? O que é a literatura utópica e distópica? Quais as suas características e principais temáticas? De que maneira os romances selecionados revisitam a distopia? Há resignificação das tendências paradigmáticas das distopias ou continuidade? Como essas experiências literárias podem contribuir na construção de uma sociedade menos violenta, mais inclusiva e justa?

Partindo da problematização dos conceitos de utopia e de distopia e dos seus distintos modos de expressão, procuramos chegar, através desse percurso hermenêutico, à identificação dos principais mecanismos estéticos, narrativos e linguísticos que efetivam a distopia. Levando em conta as sociedades imaginadas nas obras de nosso *corpus*, estabelecemos um diálogo com o momento sócio-histórico de suas produções e avaliamos como esses e outros fatores podem influenciar na caracterização da distopia como um subgênero do romance.

Em nosso debate sobre estas questões, dialogamos com estudiosos, teóricos e investigadores de vários países, filiações e pontos de vistas, como pode ser conferido em nossa Bibliografia e ao longo deste trabalho, buscando uma visão ampla do nosso campo de investigação.

Nesse empreendimento, também procuramos repensar o papel da literatura enquanto registro (perceptivo, historiográfico) dos movimentos da sociedade, em prol de sua valorização como campo cultural-econômico-político do conhecimento. Os elos são fortes.

Há algumas personagens e episódios nas obras do autor brasileiro que dialogam, conscientemente, com as obras do autor português. Em *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, já quase no fim do livro, quando o território do país se fragmenta, as regiões se desprendem umas das outras e viram várias ilhas a flutuar no Oceano Atlântico, ocorre uma referência a José Saramago e uma alusão ao romance *A jangada de pedra*.

Ao optar pelo discurso figurado, o brasileiro também coloca em questão a natureza da metáfora, por querer significar um fato por outro que com ele se relaciona semanticamente. O caso envolve a participação extraordinária de componentes estranhos à narrativa principal, que nela entram vigorosamente, como narratários ou como personagens marginais.

Em uma passagem de *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, a personagem Felipe, em diálogo com outra figura importante da história de Portugal e do Brasil, o comandante Pedro Álvares Cabral, cita um trecho da carta de Pêro Vaz de Caminha sobre o “achamento” do Brasil. Pensativo, o navegador olha com curiosidade para o naufrago. Vale a pena acompanhar o diálogo, pelo sabor histórico e pela abordagem das variantes da língua portuguesa falada dos dois lados do Atlântico:

- O senhor sabe descrever bem as coisas. Se eu chamasse meu escrivão, o senhor ditaria a ele o que me disse? Ele teria o trabalho de corrigir algumas coisinhas do seu português, penso eu, que me é um tanto estranho. Caminha é exigente e até um pouco exagerado.
- Caminha? Seria Pêro Vaz?
- Sim, o senhor o conhece? Como? Coisas estranhas se passam neste momento.
- Li a carta de Caminha nos livros de História.
- Leu? Como leu? Nem descobri a terra nem Caminha escreveu nada. (Brandão, 2018: 367).

O autor, ou o narrador em seu lugar, revela que aquela conversa provocou perturbação no capitão português, bem como em Felipe, que “também não estava entendendo muito, talvez fosse o balanço do mar que o deixava nauseado” (Brandão, 2018: 367). Ainda assim eles tentam se comunicar:

- Todos nós do Brasil conhecemos esta carta.
- Do Brasil? Que Brasil?
- Do Brasil. Descoberto pelo senhor.

- Não pode ser Brasil. Nem descobri nem sei que nome dar ao que pretendo descobrir e comunicar ao meu rei Dom Manuel, o Venturoso.
- Vai descobrir agora o quê? O Brasil tem quase seiscentos anos, 300 milhões de habitantes. Foi descoberto por Pedro Álvares Cabral.
- É isso? Já te disse. O senhor é louco? Perdeu os sentidos? Pois sou Pedro Álvares Cabral. Ainda não tinha declinado meu nome.
- Mas se o senhor é Cabral, já chegou há mais de quinhentos anos, tomou posse, celebrou uma missa, mandou a carta para o rei. Em que ano pensa que está?
- Como em que ano? 1500, por certo. Vim descobrir terras para meu rei.
- O senhor me parece louco. Descobrir uma terra descoberta há séculos? Além do mais, não se diz mais *descobrir* e sim *achar*.

Nesse diálogo, que se arrasta sobre incompreensões, Felipe demonstra um olhar decolonial, apesar de meio enviesado, pois no Brasil já viviam milhões de indígenas antes de os portugueses atracarem na Bahia. Do torrão de terra ou da ilha em que se encontrava a flutuar sem rumo, a personagem Felipe vê “pedaços gigantescos de ferro, restos das pontes estaiadas que uniam as regiões do Brasil e faziam os governos incharem de orgulho modernista (...) enroscados em recifes e rochedos” (Brandão, 2018: 360-361), destruídas pela fúria das águas do mar.

Com seu *smartphone* ele tenta acompanhar o noticiário, e então ouve um jornalista dizer:

- Só que isso não pode acontecer. Já foi ficção em um romance de José Saramago, no qual a Península Ibérica se desprende da Europa. Agora, é a realidade, coisa inacreditável. Ninguém vai acreditar – diz o âncora Silvestre, jornalista de prestígio e cultura. Comentarista confiável, de boa reputação. — Aquilo era a imaginação exacerbada de Saramago. Num romance, pode-se fazer tudo. Fantasias são permitidas ao criador. Não há limite entre realidade e invenção. A verdade é que este flutuar no oceano não é romance nem filme, telenovela ou minissérie. É a realidade nacional – continua o âncora. — O Brasil encontra-se à deriva. Com a explosão dos Casulos que Estocavam Vento e o demoronamento da Montanha das Palavras Exauridas, formaram-se correntes violentíssimas, que se tornaram furacões de fúria espantosa. A Montanha das Palavras Exauridas, de uma fragilidade absoluta, desabou e tudo que ela armazenava se esparramou. Falsidades, mentiras, desculpas, fraudes, defesas inconsistentes, depoimentos, juras, delações. Tudo explodiu, com fúria. (Brandão, 2018: 361)

Constatações como: “Agora, é a realidade”, mas “ninguém vai acreditar”, remetem às narrativas de história infantil, depois de tantos avisos e previsões, vai ser inevitável que o lobo venha e coma a criança. Mas é bom pontuar, ainda estamos no terreno do romance, da ficção, embora tudo o que desabou da “Montanha das Palavras

Exauridas” se preste a nos corroer por dentro.

Ao promovermos uma leitura da distopia na ficção de José Saramago e Ignácio de Loyola Brandão buscamos problematizar este conceito e os seus distintos modos de expressão, visando ampliar e diversificar a fortuna crítica de suas criações, com a esperança de que essa leitura possa ser expandida para outras obras.

O que temos direito e o que pode nos salvar: um itinerário

Ao longo dos capítulos deste trabalho aprofundamos a investigação sobre o assunto e esclarecemos vários tópicos. Foram abordadas, além dos romances do *corpus*, outras obras que nos dão um panorama mais amplo do universo sobre o qual nos detemos.

No capítulo 1 apresentamos uma revisão crítica da literatura especializada sobre os conceitos de utopia, procedendo a uma análise e discussão das informações publicadas sobre o tema. Ao nos inteirarmos sobre o longo caminho das utopias, percebemos que diversas áreas do conhecimento, em diferentes períodos, dialogam com tal conceito, definindo, assim, uma historicidade de múltiplas possibilidades. Nosso foco, do início ao fim, foi preponderante sobre a literatura, sem fecharmos os olhos para tudo o que cerca a criação estética.

No capítulo 2 o movimento investigativo indaga o que é distopia com o aparato de autores e estudiosos da área, que nos fornecem as coordenadas teóricas e os instrumentos de análise para orientar e fundamentar a abordagem hermenêutica escolhida. O seu propósito é fundamentar teoricamente o objeto de investigação, referindo estudos prévios que estão interrelacionados, mesmo quando contraditórios. Nesse exercício pretendemos alcançar uma nova leitura da distopia, tendo em vista as suas ligações ao contexto literário e cultural português e brasileiro, especialmente dos séculos XX e XXI.

No capítulo 3 nos concentramos numa análise rigorosa do nosso *corpus*, composto pelos romances *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), de José Saramago, e *Não verás país nenhum* (1981) e *Desta terra nada vai*

sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela (2018), de Ignácio de Loyola Brandão. Nesse estudo comparado procuramos focar nas influências da dualidade utopia-distopia nas obras selecionadas, o que nos permite identificar as estratégias e soluções encontradas pelos autores na elaboração de suas ficções. “(...) Toda a cautela é pouca, lembrem-se do que sucedeu ontem, nove mortos sem mais nem menos (...)” (Saramago, 2014: 111).

Sem desejar prescindir de uma visão de globalidade em articulação, nesse alinhamento crítico das obras de José Saramago e de Ignácio de Loyola Brandão temos a chance de ver os desígnios da distopia em ação nos territórios da imaginação de dois grandes escritores da língua portuguesa, perante um histórico em que obras em línguas estrangeiras sempre dominaram.

Na Conclusão, retomamos a nossa hipótese sobre a distopia ser ou não um subgênero do romance, revisamos de maneira crítica nossos objetivos e as questões que trazemos no projeto como pontos norteadores desta proposta de investigação. Também apresentamos os resultados principais e inovadores que fomos obtendo ao longo desta análise dos temas e das obras, neste estudo comparativo inédito entre esses dois autores, José Saramago e Ignácio de Loyola Brandão, pensadores de situações que envolvem a contemporaneidade, o mundo e as pessoas.

Em seguida, na secção Anexo, trazemos um excerto inédito do diário de trabalho e de anotações feitas para o romance *Não verás país nenhum*, cedido pelo autor.

E, por último, mas não menos importante, listamos as referências bibliográficas, onde buscamos equilibrar menções a autores clássicos e a autores mais novos, sempre valorizando pensadores e intelectuais de diferentes latitudes, sem esquecer de representantes da língua portuguesa.

A jornada é de longa distância e nunca é tarde para estabelecermos novos diálogos e pontes, os quais ativarão chaves de leitura, anunciando interpretações plausíveis. Não tivemos a intenção de chegar à verdade absoluta do mundo, mas construir discursos abertos e dialogantes, a exemplo do que fazia Saramago, segundo Conceição Madruga:

Em vez de procurar um tipo de reflexão, um tipo de filosofia, obcecado por chegar à verdade do mundo, José Saramago constrói discursos abertos e dialogantes, sem preocupação de atingir a verdade única. Na sua obra a verdade

surge no interior de um espaço que se vai construindo com a leitura. (...) (Madruga, 1998: 133)

Como o próprio português já escreveu em uma das epígrafes de *O Homem Duplicado*, “o caos é uma ordem por decifrar”. E é necessário sabedoria para tal empreitada.

Para terminar esta Introdução escolhemos duas, dentre algumas das frases mágicas que José Samarago pronunciou em maio de 1999 durante sua participação no projeto “Sempre um Papo” em homenagem aos seus 90 anos de idade, evento ocorrido no Grande Teatro do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, no Brasil: “A criatividade é o que pode nos salvar”, é a primeira (39’35”). Já a outra é: “Só temos o direito de fazer coisas belas.” (40’).²

² Acedido em 23 de Fevereiro de 2023 no Youtube em <https://youtu.be/aCMQ5d2IZcQ> e <https://youtu.be/7WFQDEX9zZo>

Capítulo 1

Da fantasia de uma sociedade: um percurso pela utopia

O ser, para ser outro, tem de ser não-ser.
Por isso a verdade para ser humana tem de ser erro.

Fernando Pessoa

Durante uma conferência na Universidade de Cartagena de Índias que reuniu o escritor uruguaio Eduardo Galeano e o cineasta argentino Fernando Birri, um estudante fez uma pergunta a Birri que Galeano considerou a mais difícil: “Para que serve a utopia?” A resposta dada pelo cineasta tocou o escritor, que a registrou no livro *Las palabras andantes*, de 1993. As palavras de Birri foram:

La utopia está en el horizonte. Yo sé muy bien que nunca la alcanzaré. Que si yo camino diez pasos ella se alejará diez pasos, cuanto más la busque menos la encontraré, porque

ella se va alejando a medida que yo me acerco. ¿Para que sirve la utopia? Pues la utopia sirve para eso, para camiñar. (Galeano, 1993: 38).³

Em maio de 2011, em uma entrevista na TV catalã, Eduardo Galeano relembrou o episódio e citou um excerto do seu texto “El derecho al delirio”, como uma maneira de dialogar com a resposta dada ao estudante:

¿Qué tal si deliramos por un ratito? / ¿Qué tal si clavamos los ojos más allá de la infamia para adivinar otro mundo posible? / El aire estará limpio de todo veneno que no provenga de los miedos humanos y de las humanas pasiones. / En las calles los automóviles serán aplastados por los perros. / La gente no será manejada por el automóvil, ni será programada por el ordenador, ni será comprada por el supermercado, ni será tampoco mirada por el televisor. / El televisor dejará de ser el miembro más importante de la familia y será tratado como la plancha o el lavarropas. / Se incorporará a los códigos penales el delito de estupidez que cometen quienes viven por tener o por ganar, en vez de vivir por vivir no más, como canta el pájaro sin saber que canta y como juega el niño sin saber que juega. / En ningún país irán presos los muchachos que se nieguen a cumplir el servicio militar sino los que quieran cumplirlo. / Nadie vivirá para trabajar pero todos trabajaremos para vivir. / Los economistas no llamarán nivel de vida al nivel de consumo, ni llamarán calidad de vida a la cantidad de cosas. / Los cocineros no creerán que a las langostas les encanta que las hiervan vivas. / Los historiadores no creerán que a los países les encanta ser invadidos. / Los políticos no creerán que a los pobres les encanta comer promesas. / La solemnidad se dejará de creer que es una virtud, y nadie nadie tomará en serio a nadie que no sea capaz de tomarse el pelo. / La muerte y el dinero perderán sus mágicos poderes y ni por defunción ni por fortuna se convertirá el canalla en virtuoso caballero. / La comida no será una mercancía ni la comunicación un negocio, porque la comida y la comunicación son derechos humanos. / Nadie morirá de hambre porque nadie morirá de indigestión. / Los niños de la calle no serán tratados como si fueran basura porque no habrá niños de la calle. / Los niños ricos no serán tratados como si fueran dinero porque no habrá niños ricos. / La educación no será el privilegio de quienes puedan pagarla y la policía no será la maldición de quienes no puedan comprarla. / La justicia y la libertad, hermanas siamesas, condenadas a vivir separadas, volverán a juntarse, bien pegaditas, espalda contra espalda. / En Argentina las locas de Plaza de Mayo serán un ejemplo de salud mental porque ellas se negaron a olvidar en los tiempos de la amnesia obligatoria. / La Santa Madre Iglesia corregirá algunas erratas de las tablas de Moisés y el sexto mandamiento ordenará festejar el cuerpo. / La Iglesia también dictará otro mandamiento que se le había olvidado a Dios, “amarás a la Naturaleza de la que formas parte”. / Serán reforestados los desiertos del mundo y los desiertos del alma. / Los desesperados serán esperados y los perdidos serán encontrados porque ellos se desesperaron de tanto esperar y ellos se perdieron por tanto buscar. / Seremos compatriotas y contemporáneos de

³ “A utopia está lá no horizonte. Eu sei muito bem que jamais alcançarei. Que se me aproximo dez passos, ela se afasta dez passos, quanto mais eu a busque menos a encontrarei, porque ela vai se afastando à medida que eu me acerco. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que não se deixe de caminhar.”

todos los que tengan voluntad de belleza y voluntad de justicia, hayan nacido cuando hayan nacido y hayan vivido donde hayan vivido, sin que importe ni un poquito las fronteras del mapa ni del tiempo. / Seremos imperfectos porque la perfección seguirá siendo el aburrido privilegio de los dioses. / Pero en este mundo, en este mundo chambón y jodido seremos capaces de vivir cada día como si fuera el primero y cada noche como si fuera la última.⁴

Na sua reflexão sobre a utopia, Galeano questiona a nossa capacidade de construir uma sociedade justa e organizada. Ele aborda questões sensíveis de forma lúdica e crítica, de modo que poderia levar o/a leitor/a ou o/a ouvinte a se perguntar: “mas por que então o mundo não é dessa maneira?” E esse é seu mérito, usar da palavra e da linguagem para se comunicar com utópicos e não utópicos.

Um ano depois, numa participação no programa televisivo *O Tempo e o*

⁴ “O direito ao delírio

Que tal se delirarmos por um tempinho? / Que tal fixarmos nossos olhos mais além da infâmia / Para imaginar outro mundo possível? / O ar estará mais limpo de todo o veneno que / Não provenha dos medos humanos e das humanas paixões. / Nas ruas, os carros serão esmagados pelos cães. / As pessoas não serão dirigidas pelos carros, nem serão programadas pelo computador, nem serão compradas pelos supermercados, nem serão assistidas pela TV. / A TV deixará de ser o membro mais importante da família e será tratada como um ferro de passar roupa ou uma máquina de lavar. / Será incorporado aos códigos penais o crime da estupidez para aqueles que a cometem por viver só para ter o que ganhar, ao invés de viver simplesmente, como canta o pássaro sem saber que canta e como brinca a criança sem saber que brinca. / Em nenhum país serão presos os jovens que se recusem a cumprir o serviço militar senão aqueles que queiram cumpri-lo. / Ninguém viverá para trabalhar mas todos trabalharemos para viver. / Os economistas não chamarão mais de nível de vida o nível de consumo, nem chamarão a qualidade de vida de quantidade de coisas. / Os cozinheiros não mais acreditarão que as lagostas gostam de ser fervidas vivas. / Os historiadores não acreditarão que os países adoram ser invadidos. / Os políticos não acreditarão que os pobres se encantam em comer promessas. / A solenidade deixará de acreditar que é uma virtude, e ninguém, ninguém levará a sério alguém que não seja capaz de rir de si mesmo. / A morte e o dinheiro perderão seus mágicos poderes e nem por falecimento e nem por fortuna se tornará o canalha em virtuoso cavalheiro. / A comida não será uma mercadoria nem a comunicação um negócio, porque a comida e a comunicação são direitos humanos. / Ninguém morrerá de fome porque ninguém morrerá de indigestão. / As crianças de rua não serão tratadas como se fossem lixo porque não existirão crianças de rua. / As crianças ricas não serão tratadas como se fossem dinheiro porque não haverá crianças ricas. / A educação não será privilégio daqueles que podem pagá-la e a polícia não será a maldição daqueles que não podem comprá-la. / A justiça e a liberdade, irmãs siamesas, condenadas a viver separadas, voltarão a juntar-se, bem agarradinhas, costas com costas. / Na Argentina as loucas da Plaza de Mayo serão um exemplo de saúde mental porque elas se negaram a esquecer nos tempos da amnésia obrigatória. / A Santa Madre Igreja corrigirá algumas erratas das tábuas de Moisés e o sexto mandamento mandará festejar o corpo. / A Igreja ditará outro mandamento que Deus havia esquecido, “amarás a Natureza da qual fazes parte”. / Serão reflorestados os desertos do mundo e os desertos da alma. / Os desesperados serão esperados e os perdidos serão encontrados porque eles são os que se desesperaram por muito esperar e eles se perderam por tanto buscar. / Seremos compatriotas e contemporâneos de todos o que tenham a vontade de beleza e vontade de justiça, tenham nascido quando tenham nascido, tenham vivido onde tenham vivido, sem importarem nem um pouquinho as fronteiras do mapa e do tempo. / Seremos imperfeitos porque a perfeição continuará sendo o aborrecido privilégio dos deuses. / Mas neste mundo, neste mundo trapalhão e fodido seremos capazes de viver cada dia como se fosse o primeiro e cada noite como se fosse a última.”

Modo, da RTP⁵, o escritor uruguaio, um notório defensor da ideia de que a utopia está presente nas margens da sociedade, declarou: “há muitas realidades a querer nascer”. Com essa declaração ele quis dizer que o que ocorre é que não estamos treinados para as ver.

Mas, afinal, para que serve a utopia? “El derecho al delírio”, o título do texto, além de sugestivo no aspecto da abordagem da utopia, insinua possibilidades libertadoras no campo desta investigação. Como bem disse Birri, se a utopia é um horizonte de difícil alcance, os utópicos, ainda assim, continuarão a caminhar, a tentar alcançá-la. E nisso ele se emparelha com Oscar Wilde, que escreveu que utopia é “o único país que sempre foge ao nosso alcance” (Wilde, 1954: 34).

Operamos com uma sensibilidade realista, embora utópica. A seguir, procederemos à revisão de alguns pontos importantes relativos ao discurso utópico. Para enriquecer essa discussão, recorreremos às contribuições de diversos estudiosos, escritoras e escritoras de quadrantes, perspectivas e línguas diferentes.

Lugares onde reinam o bem-estar, a fartura e a harmonia

Debates a respeito de como poderíamos ter um lugar melhor para viver e até como seria uma sociedade perfeita são recorrentes não só hoje, mas vêm causando comoção ao longo dos séculos. Para responder a estas e outras perguntas, religiosos, filósofos, políticos, poetas, sociólogos, arquitetos, artistas e cientistas se debruçaram na criação de marcantes, misteriosas e fantásticas utopias, muitas delas imaginadas minuciosamente.

A história da utopia reúne e mistura saberes. Na sua gênese nos deparamos com a confluência de ideias diversas e com o ir e vir de sentidos e características que moldam o termo de forma polissêmica. Suas características congregam aspectos ideológicos e literários, como afirmam renomados estudiosos. Vocábulo dúbio no que diz respeito à sua morfologia, titubeante entre o conhecimento substantivo e a vontade

⁵ O escritor uruguaio deu esta declaração no dia 17 de maio de 2012 na RTP2, no programa televisivo *O Tempo e o Modo* (episódio 2/11).

adjetiva, o neologismo utopia é uma palavra formada pelo prefixo grego “ov”, de negação, anteposto à palavra grega “topos” (τόπος), lugar, seguida do sufixo nominal “ia”, que diz respeito a qualidade, estado. Ao designar simultaneamente uma impossibilidade lógica-formal e uma possibilidade retórica-imaginária, o significado de utopia poderia ser “não lugar”, “lugar nenhum”, um “lugar inexistente”. De outro modo, um não lugar (físico) que é lugar (literário).

Segundo Frank E. Manuel e Fritzie P. Manuel, as utopias podem ser analisadas a partir de diferentes pontos de vista, entre eles “geographical, historical, psychological, sociological; as a form of belles-lettres; as philosophical-moral treatises; as a mythology”⁶ (Manuel e Manuel, 1997: 21). Artur Blaim, por seu turno, observa que “The term itself has entered not only the specialized discourses of literary, cultural, sociological, economic, political, and religious studies, but has also become a part of colloquial speech in most of the world languages”⁷. (Blaim, 2013: 1)

Assim, ao aprofundarmos o estudo da utopia, enfrentamos um desafio. Diante de tantas perspectivas, buscamos um conceito cujos limites proporcionem a descrição de especificidades e, concomitantemente, permita a definição de eixos dialógicos, por meio dos quais verificamos aproximações e distanciamentos.

Ora, o que acontece é que, neste campo, as fronteiras maleáveis são recorrentes. Ruth Levitas, no livro *The Concept of Utopia*, reitera essa percepção e assume-a como positiva:

The view that utopia is not escapist nonsense but a significant part of human culture is a fundamental assumption of the expanding field of utopian studies. The variation in the forms of utopian expression means that it can be looked at from the perspective of a range of disciplines: history, literature, theology, cultural anthropology, sociology, political theory, psychology may all concern themselves with representations of the world we would like to inhabit.⁸ (Levitas, 1990: 1-2)

⁶ geográfico, histórico, psicológico, sociológico; como um item das belas-lettras; como um tratado filosófico-moral; como mitologia.

⁷ “O próprio termo entrou não apenas para o âmbito dos discursos especializados, como o literário, o cultural, o sociológico, o econômico, o político e os estudos religiosos, mas também se tornou parte do discurso coloquial na maioria das línguas.”

⁸ “A visão de que a utopia não é um absurdo escapista, mas uma parte significativa da cultura humana é uma suposição fundamental do campo em expansão dos estudos utópicos. As variações nas formas da expressão utópica significam que ela pode ser analisada a partir de diferentes perspectivas inerentes a várias disciplinas: história, literatura, teologia, antropologia cultural, sociologia, teoria política, psicologia podem todas se preocupar com representações do mundo em que gostaríamos de habitar.”

Na perspectiva de Blaim e Levitas, a utopia é pertinente para muitos campos do saber, e o aspecto que agrega tais perspectivas é a representação de um mundo habitável, acolhedor, onde possamos experienciar o prazer de viver. O que representa claramente uma contradição com o sentido etimológico da palavra, o “não lugar”, o “lugar nenhum”, um “lugar inexistente”. Fátima Vieira, no texto “The Concept of Utopia”, assinala que a utopia, na modernidade, é difusa, porque repercute a multiplicidade de sentidos a ela inerentes (algo da sua natureza), os quais têm eco na dificuldade dos investigadores/pesquisadores de alcançar e elaborar uma definição consensual do conceito (Vieira, 2010: 6).

Essa dificuldade é proporcional ao número de investidas na tentativa do aprofundamento em torno do assunto. Ana Paula Arnaut aponta que:

Desde sempre associado ao mundo da fantasia ou ao universo do onírico – e, por conseguinte, ao domínio do não-possível, do não-existente –, o conceito de utopia não passa, contudo, sem chamar também à colação as noções de perfeição, de positividade, de bem-estar, de equilíbrio ou de lugar ideal (componentes importantíssimos cuja ausência necessariamente implica a transformação no seu oposto: a distopia ou cacotopia). (Arnaud, 2009: 223)

Arnaud faz uma interessante ponte ao citar Oswald de Andrade, um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922. No livro *A Utopia Antropofágica*, Oswald toca numa questão que encontra eco em diversos estudos (inclusive neste): “As Utopias são (...) uma consequência da descoberta do Novo Mundo e sobretudo da descoberta do novo homem, do homem diferente encontrado nas terras da América” (Andrade, 1990: 163). Está aqui a chave que poderá elucidar certos mistérios em torno deste tema, ou seja, o papel da América no imaginário utópico europeu do passado. Voltaremos a esse tópico mais adiante.

Uma vez assumido o nosso interesse em observar a utopia a partir de uma perspectiva multifacetada e inerente à cultura humana, delinea-se outro questionamento: como, afinal, tratar a utopia? É um conceito, um gênero literário ou uma ideia?

Para Gregory Claeys (2013a), utopia é sinônimo de uma “ideia”, um conjunto de aspectos repetidos e recriados ao longo dos séculos e que ora assume tendência filosófica; ora apresenta-se como uma narrativa e aproxima-se dos elementos literários; ora esvazia-se de parâmetros elaborados e reitera a síntese ingênua de

“lugar feliz” ou “sonho impossível”; ora, ainda, dependendo do lugar discursivo ocupado pelo investigador, torna-se um conceito sociológico, psicológico, arquitetônico, entre outros. No livro *Utopia: a história de uma ideia*, o autor faz um bom apanhado da influência da ideia de utopia na literatura, história, política, religião, arte e arquitetura. Claeys invoca e coloca em discussão os mitos da criação, arquétipos do céu e inferno, descobertas de novos mundos, eras de revolução e progresso tecnológico, comunidades modelo, utopias políticas e ecológicas, viagens espaciais e ficção científica. Para ele, o que gira em torno dessa ideia é a busca da sociedade perfeita ou ideal, busca esta empreendida por um número grande de pessoas desde os tempos clássicos (Claeys, 2013a: 11). Levitas, que acredita que utopia é o esboço de “something better”⁹, diz que o que está por trás é “the desire for a different and better way of living”¹⁰ (Levitas, 2010: 209). Esse anseio, como podemos ver, materializa-se por meio de elementos sociais – a organização da cidade, as leis da sociedade – localizados em um outro lugar ou em um outro tempo. Como observa Becker, “muitas vezes, o embate com esse ‘outro’ é representado por meio de viagens e de diálogos entre o viajante e o nativo desse local idealizado.” (Becker, 2017: 43)

A utopia, de uma maneira ou de outra, exterioriza uma proposta de experiência dissemelhante daquela sabida pelo/a leitor/a. Na elaboração de Fátima Vieira:

By imagining another reality, a virtual present or a hypothetical future, utopia presents itself as a strategy for questioning reality and the present. Mainly taking the form of a process, refusing the label of “impossible dream”, utopia is programmed for change and for the gradual improvement of the present; in this sense, it operates at different levels, reorienting political, economic, social, moral and pedagogical aspects.¹¹ (Vieira, 2010: 23)

É, pois, nesse operar em diferentes níveis, nessa estratégia de questionamento da realidade e do presente, nessa vocação para a mudança e para a melhoria, mesmo que gradual, que parece acender a força da utopia, o que ajuda a elucidar o porquê do seu entranhamento em diversos espaços. Vita Fortunati, depois de analisar as várias facetas da utopia, faz analogia a um jogo, cujas peças são as categorias referidas: “In

⁹ “algo melhor”

¹⁰ “o desejo por uma forma diferente e melhor de viver”

¹¹ “Ao imaginar outra realidade, um virtual presente ou um hipotético futuro, a utopia apresenta-se como uma estratégia de questionamento da realidade e do presente. Tomando principalmente a forma de um processo, recusando o rótulo de ‘sonho impossível’, a utopia é programada para a mudança e para a melhoria gradual do presente; nesse sentido, ela opera em diferentes níveis, reorientando aspectos políticos, econômicos, sociais, morais e pedagógicos.”

chess, the bishop, the rook, the knight and the queen, all simulate the battle; in utopia, the elsewhere, the journey, the layout of some city, these simulate society”¹² (Fortunati, 2000: 635). Fátima Vieira, não por acaso, também faz a associação do jogo com a utopia:

Utopia is, in fact, a game, and implies the celebration of a kind of pact between the utopist and the reader: the utopist addresses the reader to tell him about a society that does not exist, and the reader acts as if he believes the author, even if he is aware of the non-existence of such a society.¹³ (Vieira, 2010: 8)

Ao tentar desnudar a relação do escritor com o leitor, Vieira destaca a questão do pacto, sem o qual os códigos estabelecidos – existir/não existir – talvez perdessem o valor e deixassem de fazer sentido para quem escreve ou para quem lê. José Luís Aranguren, em “Utopia Y Libertad”, fornece-nos uma concepção operacional da “imagem utópica”, delineando a fronteira que há entre este conceito e o de imaginação. De acordo com ele, a imaginação é dinâmica e criativa, caracterizando-se por um movimento sem fim. Já a imagem é o produto do ato de imaginar, sendo a encarnação de uma ideia. As utopias são imagens (a saber, produtos fechados e acabados), maquetes, modelos que aspiram a ser concretizados (cf. Aranguren, 1994). Dessa maneira, Paul Ricoeur reconhece com inteligência o fulcral valor das utopias: primeiramente, elas levam-nos a entender a contingência da ordem instituída; em segundo lugar, elas se colocam como uma arma da crítica (Ricoeur, 1986: 300).

Diante dessas gradações de sentido e de uma temporalidade alargada, como estudar as utopias? Tom Moylan em um ensaio do início dos anos 90 do século XX propôs a observação desse fenômeno por seis perspectivas: “utopia na história” (a utopia enquanto forma textual pode ser estudada como um campo muito particular da história das sociedades ocidentais); “utopia como objeto de estudo”; “utopia e ideologia” (os modos de relacionamento entre esses dois conceitos); “utopia como estrutura de sentimento”; “o movimento dual da utopia” (entre negatividade e positividade) e, na esteira dessas possibilidades, ele também coloca em discussão

¹² “No xadrez, o bispo, a torre, o cavaleiro e a rainha, todos simulam a batalha; na utopia, o não-lugar, a viagem, o desenho de alguma cidade, isso simula a sociedade.”

¹³ “Utopia é, de fato, um jogo, e implica a celebração de um pacto entre o utopista e o leitor: o utopista dirige-se ao leitor e apresenta-lhe uma sociedade que não existe, e o leitor, por sua vez, finge acreditar no autor, mesmo consciente da inexistência de tal sociedade.”

“pós-modernidade, espacialidade e articulação utópica” (Moylan, 2003: 121-134). Mais comedido, Lyman Tower Sargent põe em foco três ângulos de abordagem (as “três faces do utopismo”), os quais são definidos, evidentemente, pela natureza do objeto estudado. Ao utopismo, compreendido como “sonho social” (acepção mais abrangente), relacionam-se três arquétipos, a utopia literária, a prática utópica e a teoria social utópica (Sargent, 2010: 5). Sargeant toca em dois pontos-chave concernentes a este discurso: primeiro, a utopia tem múltiplas manifestações como pensamento político, como criação artística e como ação política e social; e, em segundo lugar, a utopia refere-se de início a um *topos*, a um espaço e a um movimento através do tempo, partindo do espaço presente em direção a outro melhor ou pior (como sugerido no trocadilho formado pelo “u” de utopia, que quer dizer nenhum lugar e pelo “eu” de eutopia, que remete para um bom lugar) (Sargent, 1975: 137-48).

Na sua leitura, Ruth Levitas afirma que “the proper role of utopia is to criticize the present”¹⁴ (Levitas, 2010: 40). Para a Professora Emérita no Departamento de Sociologia da Universidade de Bristol, referência internacional das investigações sobre utopia e estudos utópicos, especialmente sobre a(s) noção(ões) de sociedade ideal ao longo da história europeia, a utopia tem sua base, em primeiro lugar, no desejo humano – que ela entende como sendo aquele que surge da apreensão da lacuna oriunda da escassez, mas que habitualmente é compensado no nível da fantasia – e, em segundo lugar, na esperança humana, que a estudiosa vê como um movimento mais ativo, associado a uma oposição às condições históricas reais (Levitas, 1990: 199-200). Se há análise, há reflexão acerca dos elementos sociais e vinculação ideológica, tópicos que implicam ligação entre utopia e argumentos de ordem política. E aqui se estabelece um diálogo com Baccolini e Moylan, que sublinham que “Utopias and politics are clearly different; and yet utopianism is embedded in politics. Utopia lives within politics and utopias are political”¹⁵ (Baccolini e Moylan, 2003: 31). Vale assinalar que Fredric Jameson defende ser a utopia acima de tudo “sobre forma, e não sobre conteúdo; sobre processo, e não sobre modelo” (Jameson, 1977: 6). Em outro trabalho ele diz que “the effectively ideological is also, at the same time,

¹⁴ “o apropriado papel da utopia é criticar o presente”

¹⁵ “Utopias e política são claramente diferentes; e, no entanto, o utopismo está incorporado na política. Utopia vive dentro da política e as utopias são políticas.”

the necessarily utopian”¹⁶ (1981: 286), acrescentando que o inverso também é verdadeiro.

Uma maneira frutífera de compreender a vitalidade do impulso utópico é contemplá-la nos termos do conceito de estrutura de sentimento, concebido por Raymond Williams. Apesar de a ligação entre utopia e ideologia ser pertinente, ela também pode muito prontamente restringir a compreensão da dimensão utópica como sendo apenas aquilo que se estabelece nas macroestruturas e práticas dos mecanismos econômico-político-ideológico acoplados aos sistemas institucionais e oficiais (sejam preponderantes ou de oposição). Dessa maneira, pode-se argumentar que o componente utópico (e o adjetivo é muito pertinente) é uma qualidade fortemente contida na psique do ser humano moderno e em funcionamento nos interstícios mais privados e familiares da vida cotidiana. Deste ponto de vista, a articulação da utopia enquanto estrutura de sentimento fornece-nos uma forma válida de demonstrar como o elemento utópico opera no campo social. Possibilita-nos observar que as macrovisões das movimentações utópicas, que tendem a ser lineares, têm suas raízes nas microestruturas do cotidiano, numa “consciência prática”, que é mais diversificada, mais relacional e mais ilimitada. É possível compreender então que o impulso utópico atua como “thinking as feeling and feeling as thinking”¹⁷, nas palavras de Williams (1977: 130-31).

Como uma estrutura de sentimento, por conseguinte, o impulso utópico pode ser compreendido – dando continuidade ao uso da terminologia de Williams – como uma “social experience”¹⁸ que mantém-se em processo, “to solve”¹⁹, como uma “cultural hypothesis”²⁰ que é “less simple than formally structured hypotheses about the social, but... more suited to today's scope of cultural evidence”²¹ (Williams, 1977: 132-33). Uma perspectiva que une os utopistas diz respeito a esse modo de pensar que se distancia do mundo concreto e idealiza algo “melhor” (um ponto de vista subjetivo) ou “perfeito” (adjetivo contestado por alguns utopistas, pois prenuncia estagnação: uma vez alcançada a perfeição, é dispensável ponderar, imaginar e alterar).

Interessante é a enunciação de Kumar, para quem a utopia, muito além de uma

¹⁶ “o efetivamente ideológico é também, ao mesmo tempo, o necessariamente utópico”

¹⁷ “pensamento enquanto sentimento e sentimento enquanto pensamento”

¹⁸ “experiência social”

¹⁹ “por solucionar”

²⁰ “hipótese cultural”

²¹ “menos simples do que as hipóteses a respeito do social estruturadas formalmente, porém... mais adequada ao escopo de evidência cultural da atualidade”

idealização de sociedade melhorada ou perfeita, é um ensejo para se discutir quais seriam os atributos de uma boa sociedade (Kumar, 1991: 37). O teórico, por este viés, considera a inclinação reflexiva da utopia, e não o aspecto assertório e definitivo. Esta concepção nos parece interessante e suscita reflexões, ainda mais em tempos de cegueiras e pandemias. A utopia poderia ser vista, então, como o rascunho de uma sociedade ideal, “a common mode of social idealisation and its consequences”²² (Davis, 1981: 4). Por esse ângulo, conceber uma utopia significa responder a um questionamento: “What is the shape of my ideal society?”²³ (idem, 1981: 6) ou, ainda, “What constitutes the good life?”²⁴ (Firchow, 2009: 8). Uma vez que utiliza o possessivo “my - meu/minha”, indicativo de subjetividade e de individualidade, as respostas são incontáveis.

Utopia, uma jornada

Em *Historia de la literatura utópica: viajes a países inexistentes*, Trousson nos alerta para a longevidade das questões em torno do tema, ao lembrar que a utopia atravessa o tempo, desde a Antiguidade até ao século XX. Na apresentação de seu estudo, o crítico reflete sobre a construção de critérios de análise. O que busca é verificar quais elementos permitem a união de tantas obras sob o signo da utopia. Essas constantes – características que se repetem – estabelecem uma tradição e permitem, com o tempo, a consciência (tanto para um escritor quanto para um leitor) de que determinado texto consubstancia uma utopia. Uma das conclusões a que chegou é que o ato de projetar uma sociedade melhor – essa “imaginary reconstitution of society”²⁵ (Levitas, 2007: 47) – define a utopia. Aqui aparece uma tentativa de síntese que nem sempre condiz com a visão utópica, como postula Fortunati:

By Utopianism, it is generally meant that peculiar mental attitude which speculates on the alternative potentialities of experience [...]. Utopianism is,

²² “um modo compartilhado de idealização social e as suas conseqüências”

²³ “Qual o formato da minha sociedade ideal?”

²⁴ “Quais são as características de uma boa vida?”

²⁵ “reconstrução imaginária da sociedade”

thus, a tension, the aspiration to go beyond the fixity of the present, with a vision, which is radically alternative to the reality in which the writer lives and operates.²⁶ (Fortunati, 2000: 635)

Ao tomarmos contato com expressões como “potencialidades alternativas”, “tensão... aspiração...” não podemos deixar de notar o aceno à imaginação libertadora. Trousson acrescenta outras nuances à reflexão ao cotejar “utopismo”, “utopia” e “utópico” às palavras “drama”, “trágico” e “tragédia”, tendo em vista a diferença entre substantivo e adjetivo. A tragédia, gênero dramático, deve exibir certos atributos. Ao passo que o trágico, enquanto adjetivo, conclama componentes da tragédia (o “tom” da tragédia), mas não se trata de uma acepção rígida. Na mesma linha estariam, então, utopismo, utopia e utópico: “utópico” converter-se-ia num adjetivo que assoma as especificidades de um gênero, o gênero utopia, o qual se conecta, por sua vez, ao utopismo: “Pero el utopismo no se confunde con la utopía más íntimamente que lo trágico con la tragedia, lo cómico con la comedia, lo novelesco con la novela: cierto es que engloba el género, pero también lo sobrepesa.”²⁷ (Trousson, 1995: 28). Para ele, utópico (e utopismo) “será sinónimo de quimérico, irrealizable, al ser el utopista el que pasa por alto a la vez la realidad humana y la dinámica social”²⁸ (Trousson 1995: 35), avaliação disseminada na sociedade.

Por seu turno, a significação mais consistente, alusiva à utopia enquanto gênero (isto é, a produções estéticas e culturais consideradas “utopias”), estimula interpretações e considerações distintas, as quais resultam, em grande medida, do olhar do/a leitor/a, seja ele/a especializado/a (teórico/a da literatura, historiador/a etc.), seja ele/a um/a leitor/a à procura de fruição.

No entender de Claeys e Sargent, “the first eutopias we know of are myths that look to the past of the human race or beyond death for a time when human life was or will be easier and more gratifying”²⁹ (Claeys & Sargent, 1999: 2). A esse momento – “Utopismo antes de More”, isto é, antes do século XVI – pertencem as criações

²⁶ “Utopismo geralmente significa aquela atitude mental peculiar que especula sobre as potencialidades alternativas da experiência [...]. O Utopismo é, portanto, uma tensão, a aspiração de ir além da fixidez do presente com uma visão radicalmente alternativa à realidade em que o escritor vive e opera.”

²⁷ “Mas o utopismo não deve ser confundido com utopia mais intimamente do que o trágico com a tragédia, o cômico com a comédia, o novelesco com o romance: certo é que engloba o gênero, mas também o sobrecarrega.”

²⁸ “será sinónimo de quimérico, inalcançável, pois o utópico é aquele que ignora tanto a realidade humana como as dinâmicas sociais”

²⁹ “as primeiras utopias que conhecemos são os mitos que olham para o passado da raça humana ou além da morte em busca de um tempo no qual a vida humana era ou será mais fácil e gratificante”

míticas (Era de Ouro, Arcádia, paraísos terrestres – como a Cocanha –, paraíso cristão e Milenarismo³⁰) cujas particularidades as associam ao desejo de “algo” melhor, e esse bem-estar social não provém do esforço humano, mas da ação dos deuses, como um presente. Em comum, os mitos têm a simplicidade, a segurança, a abundância sem o esforço do trabalho, a imortalidade e a união entre os homens e os deuses.

Os mitos não são, portanto, a utopia (ainda que apresentem utopismo), mas conversam com ela, pois a utopia “goes back to ancient Greece and is nourished by the myth of the Golden Age, among other mythical and religious archetypes, and traverses the Middle Ages, having been influenced by the promise of a happy life after death, as well as by the myth of Cockayne (a land of plenty)”³¹ (Vieira, 2010: 5). A Era de Ouro vai ao encontro de um tempo passado, “a time of beginnings in which humanity lived in a state of perfect happiness and fulfilment”³² (Kumar, 1991: 3-4), um tempo de harmonia entre os seres humanos e o mundo à sua volta. Hesíodo tematizou-a nos poemas *Os Trabalhos e os Dias*.

Platão (427-347 a.C.), por sua vez, discutiu em *A República* o que era uma cidade ideal e justa, o que significava a justiça, qual a função e a virtude do Homem e os deveres e o direitos dos cidadãos e dos governantes, as noções de viver bem e de felicidade, quais os interesses verdadeiros do povo, entre outras questões. Nessa obra tão peculiar, ele projeta sua voz na boca do seu mestre Sócrates (que havia sido executado em 399 a.C., acusado de impiedade e de corromper a juventude ateniense). Em um longo diálogo, um pela voz do outro, Platão afirma que o estado injusto resultava da multiplicação das necessidades e do supérfluo. Necessidades acrescidas resultariam no alargamento das fronteiras, pois o Estado saudável original se revelaria demasiado limitado. Ele previa que a cidade encher-se-ia de exigências, superando em larga medida as necessidades naturais. Haveria grande número de parasitas e um excedente de pessoas. E as regiões, suficientemente grandes para alimentar a sua população original, passariam a desejar uma parcela da terra de pastagem e de lavoura

³⁰ Embora essas inclinações não venham em formato literário (a literatura formaliza-se ao longo da história), podemos dizer que elas utilizam a ficcionalidade, a imaginação. J. C. Davis, em uma tentativa de decifrar a utopia, no livro *Utopia, the ideal society: a study of English utopian writing – 1516-1700*, faz uma diferenciação entre utopia e outros mitos, tais como Cocanha, Arcádia, Perfect Moral Commonwealth e Millenium.

³¹ “remonta à Grécia antiga e, entre outros paradigmas míticos e religiosos, nutre-se do mito da Era de Ouro, e trespassa a Idade Média sob a influência tanto da promessa de uma vida feliz após a morte quanto do mito da Cocanha (uma terra de abundância)”

³² “um tempo dos primórdios, quando a humanidade vivia a completude da felicidade e da realização”

do vizinho, tal como estes passariam a cobiçar uma parte de outras terras, entregando-se muitos ao desejo de acumulação ilimitada de riquezas. Tais atitudes gerariam guerras. Possuir um nível de vida material comum era o que Platão propunha para uma comunidade ideal.

Eis aqui um ponto fundamental desta crítica, pois como constatou o filósofo grego, a riqueza ilimitada ou os desejos e prazeres imoderados nada tinham a ver com um bom nível de vida. O bem era o necessário; e o necessário não era, forçosamente, muitos bens. Platão sabia, como muitos de nós já sabemos, que a posse de bens não era uma forma de atingir a felicidade, antes a tentativa para compensar uma vida espiritualmente pobre. A felicidade consistia no que se conseguia investir na vida, e não no que se conseguia pilhar dela. O aspecto mais importante a ter em consideração era o das condições gerais necessárias para que os indivíduos e grupos de uma comunidade pudessem viver harmoniosamente em conjunto.

As contradições vão sendo expostas, mas não se restringem ao já apresentado. Na cidade ideal de Platão, as mulheres só eram aceites se tivessem a mesma educação dos homens. Logo, se fossem iguais aos homens. Mas a elas não eram oferecidas as mesmas condições, sendo-lhes constantemente negado o direito ao estudo. Temos aí uma questão muito importante: o lugar social dos sujeitos. Às mulheres, até hoje, em várias partes do planeta, continuam a ser-lhes negados alguns direitos fundamentais do ser humano. A questão da escravatura também tem de ser discutida, nesta e em outras utopias, embora este seja um tema que requer investigações mais aprofundadas. Estudioso renomeado da filosofia antiga e autor de muitas obras sobre Platão e Sócrates, o grego Gregory Vlastos chegou a sustentar a tese de que Platão teria induzido Aristóteles em sua defesa da “escravidão natural”, levando em conta que a relação entre governantes e governados na cidade excelente da *República* era uma amostra que conformaria essa doutrina. Para não dizer que Vlastos não tem alguma razão, pode-se identificar no próprio texto de Platão alguma ambiguidade na interpretação da *sōphrosynē*. No início, o Estado *sōphrōn* é apresentado como “aquele em que os desejos dos muitos e fracos são dominados pelos desejos e pela inteligência dos poucos e mais comedidos (ἐπιεικεστέροις)” (Haddad, 2015: 95-96). A questão é muito mais profunda:

Tais muitos e fracos são identificados, em passagem um pouco anterior, com crianças, mulheres, servos e muitos dos chamados homens livres, na verdade homens *phauloi*, inferiores. Numa primeira análise, pode-se, de fato, enxergar nessa primeira

descrição do Estado *sōphrōn* a disjunção proposta por Vlastos entre quem domina e quem obedece. Essa grande maioria, chamada também por Platão de *o pior* (τοῦ χειρότερος), seria comandada pelo *melhor* (τὸ ἄμεινον). E a própria maneira como o filósofo se refere aos homens inferiores, deixando claro que são apenas ditos livres (ἐλευθέρων λεγομένων), oferece subsídios para a tese de Vlastos. (Haddad, 2015: 96)

Contudo, com o avanço da leitura do texto da *República*, constatamos que tal perspectiva não é absoluta. Isso sucede porque não apenas Platão reformula a *sōphrosynē* por meio das imagens da harmonia e do acordo, invocando a existência de uma *doxa* comum entre governantes e governados, mas também porque a configuração mesma da cidade erguida não coincide com a estrutura da cidade histórica, de maneira que as mulheres, as crianças, os servos e os ditos homens livres têm outra colocação nessa *polis*, não podendo mais, de forma rasteira, ser reconhecidos como os piores, aqueles que cultivam os muitos e diversos desejos, prazeres e dores.

Com relação às crianças, alega Haddad (2015: 93-94) que o que Platão queria dizer é que “elas não devem ser livres enquanto não tiverem estabelecido em si mesmas um guardião e governante. Elas devem ser obedientes a comandantes externos enquanto seus comandantes internos não estão desenvolvidos”. Já as mulheres não podem ser todas fixadas entre os piores. Aquelas que dispõem de natureza de guardiã obterão a mesma educação que os homens e serão capazes até de governar, mudando para o outro lado daquela disjunção inicialmente apresentada por Platão.

O tratamento que o célebre filósofo dedica aos servos, *oiketai*, na cidade construída reitera ainda mais o nosso entendimento de que tal grupo dos piores é somente uma imagem recolhida da cidade histórica. Efetivamente, os servos não habitam a *polis* admirável! Para todos os efeitos não há servos dentre os cidadãos. Sobre a escravidão, atesta Haddad (2015: 93-94), “não há lugar em sua obra em que Platão aborde o assunto de maneira explícita e extensa”³³. E ela enfatiza: “Não há momento algum em que o filósofo utilize a palavra *doulos* ou *oiketês*³⁴, nem metaforicamente, para se referir ao conjunto de governados daquele Estado” (Haddad, 2015: 97). Os indícios vão na direção contrária, segundo a estudiosa, que cita como exemplo “a associação da *sōphrosynē* à

³³ De acordo com Cuffel (1966: 323), essa “pouca atenção” dedicada ao tema se percebe de forma geral nos autores da época, que viam a presença do escravo como uma circunstância do cotidiano.

³⁴ Para maiores informações sobre o uso do termo *oiketēs* na *República*, sugerimos o texto “*Sophrosynē* em *República* IV,431b5-d2”, *Dissertatio* 32, verão 2010, p. 193-217’, de Alice Bittencourt. Haddad. Quanto a *doulos*, uma busca no Perseus Digital Library apresenta 16 ocorrências, em I, 351d; III, 395e; IV, 433d; V, 463b e 469c; VIII, 549a, 567e, 569a e 569c; IX, 577c, 577d, 579a, 579d, 587c, 590c e 590d.

harmonia entre os cidadãos”. Tal associação geraria uma opinião comum sobre quem deve governar.

Haddad também menciona a “frequente vinculação da escravidão à violência, tirania e sujeição”, o que contraria a qualificação de “virtuosa e amigável *douleia*, suposta por Vlastos e atribuída a Platão” (Haddad, 2015: 93). Ao final, Platão parece pensar que só podia haver um fim para a inquietação civil e para a corrupção quando os homens conseguissem compreender o objetivo da vida e da sociedade. Ora, esta compreensão, só a filosofia podia proporcionar.

Anos depois de Platão, Virgílio (c. 70 a.C. - 19 a.C.) com sua poesia pastoril e bucólica (Écloga), onde são apresentados pastores e seus cantos sobre o amor e a poesia, idealizou a imagem da Arcádia, uma província da antiga Grécia, que com o passar do tempo se transmutou na referência de um lugar especial, descrito e narrado por cantadores, poetas e criadores diversos, especialmente do Renascimento. Naquele lugar imaginário reinava a simplicidade, a felicidade e o sossego, em uma atmosfera idílica. Sua população de pastores vivia em harmonia com a natureza, como no mito do bom selvagem. Constantemente lembrada nos discursos e histórias contadas pelos velhos sábios na Grécia Antiga, a Arcádia era tido como um modelo de vida.

Muitas são as menções à Cocanha, que surge na Idade Média, entre os séculos XII e XIII, como uma sociedade imaginária³⁵, conforme conta Hilário Franco Júnior em *Cocanha: a história de um país imaginário*, cujas peculiaridades, a exemplo do ócio e a fartura de alimentos, anunciam os desejos de uma época. E ao que parece, sua semente viajou através das fronteiras, enraizando nas imaginações de pessoas comuns, bem como nas de escritores, pintores e teóricos. Descrita em histórias muito populares como um lugar mítico da Europa Medieval onde não havia necessidade de trabalhar, e onde a comida e a bebida eram tão abundantes que bastava abrir as bocas para absorver o que se desejasse, “Het Luilekkerland” (do holandês, “a terra preguiçosa e luxuriante”), foi traduzida para o inglês como “Land of Cockaigne”:

Nos rios corria vinho tinto da melhor qualidade, dinheiro dava em árvore e não tinha valor, não havia doença nem fome e tinha uma fonte de água que rejuvenescia as pessoas, ou seja, não havia idosos, ouro virava tijolo para as

³⁵ O historiador explica que “por ‘imaginário’ entendemos um conjunto de imagens visuais e verbais gerado por uma sociedade (ou parcela desta) na sua relação consigo mesma, com outros grupos humanos e com o universo em geral. Todo imaginário é portanto coletivo, não podendo ser confundido com imaginação, atividade psíquica individual” (Júnior, 1998: 16-7).

construções das casas, de dia e de noite tudo era festa com muita bebida e comida. (Trigueiro, 2006: 01)

Aquele lugar onde reinava o bem-estar, a fartura e a harmonia encontra em uma gravura de 1567, atribuída a Pieter Bruegel, o Velho (c. 1525-1569) uma representação interessante, como se pode ver na reprodução a seguir.



Em alguma parte da pródiga Cocanha um soldado, um fazendeiro e um funcionário dormem debaixo de uma mesa sob uma árvore. Os três parecem ter se fartado de comidas e bebidas, há restos do menu espalhados em volta. Ao fundo, à esquerda, há uma montanha de trigo, sinônimo de boa colheita, e um porco bem gordo, sinal de que há reserva de proteína. À direita aparece uma casa ou um armazém coberto de tortas. A simbologia indica que naquela terra há abundância a se perder. A representação de Bruegel sobre Cocanha e seus moradores não é tão lisonjeira. Ele escolhe, antes, uma representação cômica do vazio espiritual que se

acredita derivar da gula e da preguiça, dois dos sete pecados capitais. A intenção moralizante da imagem – decretar os vícios ou pecados citados acima – é aparente na primeira parte da inscrição holandesa abaixo das figuras: “Os fazendeiros, soldados e balconistas preguiçosos e gulosos chegam lá e provam tudo por nada.” Embora creditado a Pieter Bruegel a inspiração para o *design* da obra (a inscrição “P. Bruegel Inventor” aparece no canto inferior direito), há indícios de que o serviço de gravação ficou a cargo de Pieter van der Heyden.

De todo modo, a arte, neste exemplo, indica uma utopia, um desejo de fuga ao contexto social e histórico vivenciado. Nesse caso é interessante perceber que os sonhos de determinada sociedade (resultado das ausências e falhas do mundo empírico) podem ser expressos de modo artístico e literário, quando tentam “substituir o banal, o conhecido, pelo ausente, pelo desejado” (Júnior, 1998: 16). O utopismo – busca de algo melhor – vai ao encontro desse desejo de substituir o banal (realidade implementada, porém indesejada).

Com o tempo, os anseios presentes na Antiguidade esvaziam-se e enfraquecem, o momento histórico modifica-se, e homens e mulheres passam a cuidar dos rumos de sua vidas, desejando criar meios para alcançar o bem-estar social e a felicidade (uma preocupação sugerida em diversas obras até o século XVI) e não mais apenas aguardar por intervenções divinas ou momentos raros de inversão da ordem cotidiana, como acontece na Cocanha. É pertinente dizer que:

The Golden Age and Cockaigne provide the elements out of which the intellectual concept of utopia develops. We can see this happening in the literature of ancient Greece; Plato’s adoption of the gold, silver, brass, and iron imaginary from Hesiod to make palatable the “noble lie” of *The Republic* is an emblem of the process. When belief in the historical reality of the Golden Age broke down, it became possible to bring many of the ideal elements of the myth into closer relation with the realities of man’s existence. Philosophers transferred the notion of an ideal life in the irrecoverable past into utopian tales of what the world might – even should – be like; the myth, that is, provided sustenance for a conceivable reality.³⁶ (Elliot, 1970: 6-7)

³⁶ “A Idade de Ouro e a Cocanha fornecem os elementos a partir dos quais o conceito intelectual de utopia se estabelece. Podemos ver isso acontecendo na literatura da Grécia antiga. É emblemático Platão apropriar-se do imaginário do ouro, da prata, do bronze e do ferro, elaborado por Hesíodo, para tornar palatável a “mentira nobre” presente em *A República*. Quando a crença na realidade histórica da Era de Ouro desvaneceu, tornou-se possível relacionar elementos do mito à realidade da existência humana. Filósofos transferiram a noção de vida ideal localizada em um passado irrecuperável para histórias utópicas de como o mundo pode – e deve – ser; em outras palavras, o mito forneceu sustentação para uma realidade concebível.”

Tanto nas produções da Antiguidade quanto na imagem da Cocanha, já na Idade Média, encontramos os primeiros signos utópicos: “das ideias greco-romanas de uma ‘época de ouro’ até as fantasias de reinos mágicos no século XIX, noções de paz, bem-estar e plenitude caracterizaram a utopia, muitas das vezes ligadas à fraternidade e ao trabalho coletivo” (Jacoby, 2007: 10). A utopia é, sem dúvida, uma criação cultural que reúne tradições, como Fortunati aponta:

a hybrid genre in which elements of both the high tradition (like the influence of the myth of the Golden Age) and the popular tradition (like the influence of the Land of Cockaigne) are mingled and in which elements of both the great tradition of classic thought (Plato) and of Hebrew thought are present.³⁷ (Fortunati, 2000: 636)

E, nessa confluência de culturas, as viagens de exploração dos mares influenciaram e tonificaram as relações da utopia com o espaço – o espaço imaginário ou as “geografias imaginárias”, conforme indica Nicole Pohl no texto “Utopianism after More: the Renaissance and Enlightenment” (2010: 52). Com o fim do feudalismo e a chegada dos europeus na América no século XVI, germinaram no imaginário de muitos escritores, teólogos e cientistas, novas e fantásticas utopias, concebidas na idealização de uma sociedade perfeita, mais igualitária, distinta da realidade da época. Moylan explica:

Os fios que tecem os modernos textos Utópicos foram sendo gradualmente fiados a partir de várias fontes - a tradição judaico-cristã, bem como a greco-romana, a filosofia e a teologia de uma elite dominante, como também a cultura popular e, em sentido mais amplo, as operações e os discursos complementares e conflitantes dessas poderosíssimas invenções da modernidade; capitalismo, democracia e racionalidade (em suas variantes crítica e instrumental). Enquanto forma literária determinada, o texto utópico ocidental é delineado a partir de dois gêneros literários anteriores – a sátira e narrativa de viagens recombinação-os como um novo veículo para a teoria política através da narrativa social. (Moylan, 2003: 123-124)

É nesse período que o inglês Thomas More publica a sua mais notável obra, *A*

³⁷ “um gênero híbrido no qual elementos da alta tradição (como a influência do mito da Era de Ouro) e da tradição popular (como a influência da Terra da Cocanha) misturam-se e no qual elementos da grande tradição do pensamento clássico (Platão) e do pensamento hebreu estão presentes”

Utopia. Em verdade, essa alegoria de um lugar primoroso descrito por More, se deu além do já citado fim do sistema feudal e o a localização de novos territórios, por razões peculiares por que passava a Inglaterra de seu tempo:

Preocupado com a situação de sua Inglaterra, convulsionada diante da tremenda desigualdade da distribuição da renda, com suas classes desprotegidas assoladas pela fome endêmica (o que se traduzia em agitação e rebeliões), More cristalizava em sua obra, de certo modo, a vontade de outros como ele que pretendiam melhorar um pouco as condições sociais, sem chegar aos extremos da revolução. (Coelho, 1996: 27)

Dessa forma, contrastando com a situação da Inglaterra no século XVI, mergulhada em crise, More passa a imaginar uma cidade ideal para se viver, destilando sátira ao modelo de governo vigente, fazendo com que sua obra se torne uma metáfora da Inglaterra da Idade Média.

Um monumento com o pomposo título *De optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia Libbelus Vere Aureas*

O título latino da obra do pensador inglês Thomas More (1477-1535), cuja primeira edição é de 1516, *De optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia Libbelus Vere Aureas*, anuncia a sua pretensão e ilustra a abrangência temática do termo em análise, uma vez que indica literalmente que ela trata do melhor exemplo de república, deste modo apontando que o seu conteúdo diegético foca na enunciação e apresentação de um projeto de sociedade regulamentado por princípios particulares de convivência humana. *A Utopia*, como ficou mais conhecida, é composta por dois livros. O primeiro tomo é apresentado em forma de diálogo filosófico, e nele um narrador homodiegético, o próprio autor ficcionalizado, e seu amigo Peter Giles, também uma personagem histórica ficcionalizada, conversam com um viajante e aventureiro português, que atende pelo nome de Rafael Hitlodeu, sobre alguns tópicos da Inglaterra da época. Hitlodeu se expressa através de um discurso bastante duro e mistura referências à *República* de Platão com passagens bíblicas para criticar alguns

aspectos da sociedade inglesa. Não obstante as críticas, o português conta sobre uma ilha chamada Utopia, a qual ele teria conhecido junto com outros cinco aventureiros. Impressionado, ele relata ter presenciado hábitos e costumes melhores do que os das sociedades europeias da época, especialmente no que diz respeito à organização social.

Elaborado em forma de relato de viagem do próprio Hitlodeu, o segundo livro dá ao português a função de narrador autodiegético incumbido de fazer a descrição da ilha, de suas cidades, costumes e organização social. Assentada sobre uma mística ilha imaginária, possivelmente localizada na América do Sul (talvez fosse a Ilha de Fernando de Noronha, no Brasil), vista como um paraíso terrestre e inspirada no relato do navegador italiano Américo Vespúcio, More elabora uma cidade perfeita que atendia aos anseios de todos. Nela impera o bem-estar e a justiça. O dia de todos é dividido em três partes: oito horas para dormir, dez para o ócio e seis para trabalhar. A permuta de produtos entre a cidade e o campo funciona com precisão, bem como o bom abastecimento de todos, permitindo que esse comunismo total elimine a pobreza e os seus sintomas (roubos, a acumulação). Dinheiro não é preciso e nem se dá valor às pedras e metais preciosos. Cada família tem direito a uma boa casa com jardim. O governo é regido pelo príncipe, eleito entre os arquifilarcos e estes, por sua vez, entre dez filarcos, descritos como os representantes legais de cada trinta famílias. A educação conta com ensino agrícola prático, geometria e aritmética.

Com seu tom em forma de uma fábula ideológica que resistiu bravamente ao fragor das guerras, mudanças tecnológicas, espirituais e à passagem do tempo, a *Utopia* de More (e também a de Américo Vespúcio, Pedro Álvares Cabral e outros navegadores da época) – condição idealizada, porém implausível, impraticável – deu ao Renascimento o lastro social, político e filosófico que o converteu em marco civilizatório global.

Alguns estudiosos chamam a atenção para o fato de que, inserido à guisa de proêmio na edição *princeps*, a latina de 1516, e que consta como um dos anexos da edição inglesa de 1556, há um poema que mediante a utilização da figura de retórica da prosopopeia, a “ótima República”, envolta de uma natureza alegórica e vivaz, dirige-se ao leitor/à leitora na primeira pessoa e proclama a glória que lhe é destinada por ter materializado e tornado em realidade perceptível a qualidade etérea da utopia, essa outra denominação pela qual era reputada a cidade ideal mas irreal de Platão. E finaliza afirmando que tal lugar dever-se-ia chamar não propriamente utopia, mas

eutopia, um “lugar de felicidade”. A troca do “u” por “eu” parece um mero detalhe, mas é o suficiente para produzir duas unidades de significação sutis e diferentes entre si. “Eu” remete a qualidades positivas, associadas às ideias de bem e de perfeição e, uma vez acopladas ao tema da palavra “topos” (lugar), o que daí advém é uma nova gama de sentidos, englobando ideias e imagens literárias referentes à originária que vão de encontro à perfeição ontológica e à nostalgia do paraíso.

É providente sublinhar ainda que as viagens aventurescas do marinheiro português Rafael conduziram-no, antes de chegar à ilha da Utopia, a outras latitudes onde travou contato com outros povos, entre os quais os *Macariens*, na edição anglicizada de 1556, ou *Macariensii*, na forma patronímica latina, que quer dizer aqueles que são felizes. Os Felizes, os Eutopianos e os Utopianos são, desse modo, cidadãos de estados distintos, relativamente próximos, mas não completamente coincidentes. Entre a utopia e a felicidade não há, por conseguinte, isomorfia conceptual; pressupõem-se que haja diretas correlações axiológicas mas não simétricas correspondências ontológicas, intersecções mas não cumulações de sentido, uma ocorrência de paronímia implicando neologismos, mas não de sinonímia.

No início do segundo livro da *Utopia* de Thomas More é preciso ficar atento aos indícios com implicações hermenêuticas na definição da noção de utopia. Nesta parte da obra o português Rafael avisa que o neologismo utopia é uma derivação sufixa do radical onomástico Utopus, o legislador filósofo que, após a conquista da ilha, empreendeu um trabalho de modelagem geográfica – insularizando o que fora uma península – e de modelagem política e social – constituindo o que fora uma horda de bárbaros numa organizada e importante comunidade de cidadãos civilizados.

Seguindo os fundamentos teóricos de Platão (c.422 - 347 a.C) e, antes dele, as proposições dos legisladores Sólon (630 a.C. - 559 a.C.) e Licurgo (séc. VIII ou IX a.C., o reformador político de Esparta), Utopus imagina e implementa um sistema de organização política e social governado por princípios de justiça moral e econômica e regulado por um conjunto diversificado de normas comportamentais favoráveis, conforme a sua ótica legisladora, em busca de prover o mais justo convívio entre os cidadãos da sua República utópica.

Utopus é, por isso, frequentemente identificado com a personalidade platônica do rei-filósofo, o modelo ideal da sabedoria e justiça humanas, mas com uma distinção relativamente àquele, a de ter atuado como um guerreiro conquistador antes de ter se transformado em sábio legislador. Na sua figura coexistem virtudes ou

capacidades anímicas que Platão conceitualizara indistintamente e outorgara a personalidades ou naturezas humanas categóricas e distintas entre si no núcleo da sua República ideal. À coragem (*andreia*) do guerreiro que ajudou Utopus na tomada de um território hostil e de gente bárbara, assomou-lhe a sabedoria (*sophia*) e o sentido de justiça, qualidades do rei clemente e civilizador.

Da mesma maneira como a doutrina política da República de Platão – com a qual a “ótima República” de More conserva, por alusões narrativas explícitas e por deduções implícitas, um firme vínculo de filiação doutrinária e de ressonância intertextual – levava a corresponder a harmonia das qualidades pessoais e dos itens constituintes da alma ao equilíbrio social da cidade, da mesma forma a Utopia nos aparece representada como uma genuína emanção da alma ou, se preferir, como uma projeção do pensamento do seu criador. Na sua configuração originária a utopia é, oralmente, uma resultante etimológica onomástica e, ontologicamente, uma resultante consciente fantástica: quem a constituiu como palavra – o seu elemento formador radical, a priori -, quem a estabeleceu como ser social, foi uma alma ou consciência pensante, uma pessoa sonhadora.

Grande parte das utopias literárias seguem no elementar este modelo de construção de sociedade ideal com origem num sujeito de conhecimento (individual ou coletivo, concreto ou abstrato) que, a partir da crítica que faz às condições empíricas e ao desempenho de uma sociedade historicamente dada, concebe mentalmente um sistema alternativo, mais ou menos rigoroso e não invulgar simetricamente invertido, de uma outra configuração social e de uma outra postura civil tidas como almejavéis.

Na trajetória de More, *A Utopia* significou uma forma irônica de batizar uma sociedade perfeita, um mito que o autor desentranhou da imaginação carregada de espiritualidade numa Inglaterra dominada pelo abuso do poder temporal. Nos três últimos parágrafos da história, quando a voz narrativa volta a ser a da personagem Thomas More, este finaliza a obra dizendo que, embora não concordasse com todos os costumes utopianos, esperava que alguns fossem adotados em seu próprio país, sem, contudo, acreditar que isso fosse ocorrer. Ao contrapor, em *A Utopia*, o oposto do que a Inglaterra era, More mexeu com os brios dos poderosos. Por isso e pelo mais, morreu decapitado em Londres.

Consoante Wojciekowski (2009), essa analogia de oposição entre a idealização de uma cidade perfeita e a situação que se encontrava a Inglaterra, é a

primeira conceituação e a mais conhecida sobre o que vem a constituir uma utopia. Em consequência, o título da obra de Thomas More passa a designar esse sistema de pensamento, de lugar perfeito e engendrado. É bastante significativo quando Maria Luísa Malato Borralho amplia a nossa leitura ao postular que “a utopia é o único género (ou subgénero, consoante as terminologias) do modo narrativo cujo nome deriva, não de uma abstração de vários textos de um ou de vários autores, mas do livro de um autor, *A Utopia*, de Thomas Morus” (Borralho, 2004: 1). Depois de se confrontar com a ambiguidade do conceito, Borralho escreve que “resumidamente, a utopia/género, à imagem da Utopia/obra, seria caracterizada por quatro elementos pertinentes: a inexistência real (*nulle part*), a ficcionalidade (*le récit*), a sociabilidade (*une communauté*) e a reflexão (*la complexité*)”. (Borralho, 2004: 1). De acordo com esta autora, a complexidade da utopia não reside somente na complexidade da sociedade descrita, mas também na da sociedade não descrita. (*idem*, 2004: 4). Seguindo este raciocínio, temos que a concepção se projeta na busca de uma organização social, como sublinha Coelho:

Que todos sejam tratados do mesmo modo, homens, mulheres e crianças. Que ninguém seja considerado superior aos outros por ter mais coisas do que eles. Que os mais competentes e honestos dirijam os negócios públicos. Que ninguém seja obrigado a fazer o que não quer, o que não pode e não deve. Ou, então, que desapareça o dinheiro e a propriedade privada. E que exista a liberdade de expressão, e a liberdade religiosa. E que a educação seja acessível a todos. (Coelho, 1996: 19)

Na origem destas formulações, às vezes incompatíveis, mesmo em tempos idos, se prenunciam concepções liberais baseadas na crença da generosidade da Terra e da natureza, e a aspiração, por parte dos homens e mulheres que nelas habitavam, de tudo gerir e controlar. Como afirma Claeys, “Nas eras de mitos e religiões, os deuses e as forças da natureza mantêm controle sobre a humanidade. Na era da *Utopia* de More, a humanidade apodera-se de seu próprio destino”. (Claeys, 2013a: 14).

Fátima Vieira chama-nos a atenção para a contundente influência do ideário renascentista, cujas marcas são a abertura de pensamento, o antropocentrismo, a proeminência da ciência, as navegações ultramarinas, a expansão geográfica e a descoberta do Outro:

More's idea of utopia is, in fact, the product of the Renaissance, a period when the ancient world (namely Greece and Rome) was considered the peak of mankind's intellectual achievement, and taken as a model by Europeans; but it was also the result of a humanistic logic, based on the discovery that the human being did not exist simply to accept his or her fate, but to use reason in order to built the future. [...] And More used the emerging awareness of otherness to legitimize the invention of other spaces, with other people and different forms of organization.³⁸ (Vieira, 2010: 4)

Devido às diversas regras para prover a harmonia (hábitos da comunidade que se tornam legislação), fica claro que a utopia apresenta uma propensão normativa. Na opinião de Jean-Yves Lacroix, conforme argumento apresentado no estudo *A utopia: um convite à filosofia* (1996), para que se estabeleça a utopia enquanto espaço de organização e de bem-estar, as regras (as normas) são essenciais e criam um padrão³⁹. “La utopía es, ante todo, una visión de la ciudad ordenada y de una sociedad dominada por la ciudad”⁴⁰, nas palavras de Frye (1982: 57). Oportuno é rever as palavras de Lacroix, especialmente no tocante à observação a respeito do caráter normativo da utopia, em paralelo com a proposta de Russel Jacoby. Para este teórico, a tradição utópica mostra duas vertentes: a projetista e a iconoclasta. Os iconoclastas “sonharam uma sociedade superior, mas se recusaram a apresentar suas medidas precisas” (Jacoby, 2007: 16), ou seja, na opinião dele podem ser vistos como utopistas “contestadores e destruidores de imagens”. Por este viés, o futuro não pode ser representado, apenas aludido por meio de pistas e parábolas. Essa concepção não poderia aceitar o caráter normativo. Já os utopistas projetistas, por outra mão, mostram sim um viés normativo, pois eles “mapeiam o futuro a cada centímetro e minuto. Da disposição dos assentos à mesa aos temas de conversação, os projetistas - de longe o maior grupo dos utopistas – apresentam instruções precisas.” (Jacoby, 2007: 15-6).

Se falamos de utopistas, é conveniente perguntar se o uso da palavra utopistas prende-se com a diferença utopismo / utopia. Recorremos novamente a Fortunati

³⁸ “A ideia de More acerca da utopia é, de fato, produto do Renascimento, um período em que o mundo antigo (nomeadamente Grécia e Roma) era considerado o pico da realização intelectual da humanidade e era tomado como modelo pelos europeus; mas também foi resultado da lógica humanista, baseada na descoberta de que o ser humano não existia apenas para aceitar seu destino, e sim para usar a razão e construir o futuro. [...] E More utilizou a emergente consciência da alteridade para legitimar a invenção de outros espaços, com outras pessoas e com diferentes formas de organização.”

³⁹ Quando tratarmos da distopia veremos que tal normatividade, para alguns críticos, arquitetou as peculiaridades do distopismo.

⁴⁰ “A utopia é, antes de tudo, uma visão da cidade ordenada e de uma sociedade dominada pela cidade.”

(2000: 635), recuperando, com variantes, aspectos já abordados anteriormente, que diz que “utopismo geralmente significa uma atitude mental peculiar que especula sobre as potencialidades alternativas da experiência [...] é, portanto, [...] a aspiração de ir além da fixidez do presente com uma visão radicalmente alternativa à realidade”. Para o também já citado Trousson (1995: 35), “utópico (e utopismo) será sinónimo de quimérico, inalcançável, pois o utópico é aquele que ignora tanto a realidade humana como as dinâmicas sociais”. Esses são dois exemplos de abordagem dentre outras presentes neste texto e que valem a pena ser relidos e sublinhados.

Retomando um pouco o lançamento do texto utópico de Thomas More, Moylan tem uma observação interessante sobre o homem por trás da obra e das forças que se conjugaram em volta:

essa “primeira” utopia foi escrita por um homem branco intelectual e burocrata interessado em buscar uma ordem moral que contestasse os danos do capitalismo ascendente, mas que também trabalhava numa posição privilegiada e poderosa, num dos emergentes estados modernos. Considerando-se as forças determinantes do pensamento de More, é preciso lembrar que a utopia - ou pelo menos o texto utópico no Ocidente - nasce a partir das tendências críticas do Iluminismo humanista, mas também das tendências hegemônicas formadas pelas estruturas de poder e exploração colonial e doméstica. Em outras palavras, as forças satíricas, oposicionistas e críticas da utopia eram instantaneamente cooptadas e contestadas pelos discursos dominantes dos relatos de viagens de caráter colonial, demarcador e cerceador. Portanto, a forma diferenciada que surge de tal união oferece visões alternativas e provocadoras que constituem, ao mesmo tempo, “narrativas limitadoras”. (Moylan, 2003: 123-124)

Quando se trata da elaboração de *Utopia*, é preciso enfatizar as duas tradições culturais predominantes na obra, que são a tradição cristã e a tradição clássica grega e latina, que fizeram parte da formação de Thomas More. O autor, ele próprio, foi um humanista da Renascença, homem das leis, versado tanto em grego como em latim, que exerceu o posto de diplomata no governo do rei Henry VIII. Sem apresentar conflito com isto, ele também foi um católico piedoso e dedicado, que chegou a viver como aprendiz entre monges, numa época em que considerou levar uma vida monástica. Para poder lidar espiritualmente e intelectualmente com o contexto daquela Inglaterra consideravelmente cristã e repleta de graves problemas sociais, More teria recorrido aos enunciados da fé católica e aos ensinamentos do humanista católico Erasmo de Roterdã. Greenblatt & Logan (2006) contam que Thomas More fez sermões públicos sobre *A Cidade de Deus*, obra escrita pelo bispo Agostinho

de Hipona (354-430 D.C.) que também pode ser apreciada como parte do utopismo cristão (Vieira, 2010). A influência da Bíblia, assim fica mais clara, e é ratificada por vários estudos:

Portanto, More não apenas utilizou diretamente passagens bíblicas na construção textual de *Utopia*, mas foi também influenciado por um fenômeno social relacionado a sonhos e desejos por uma vida melhor, o utopismo, e, em seu contexto social e histórico particular, o utopismo da tradição cristã. (Fortunato, 2016: 139-140)

Importante notar que, em comparação com a modesta extensão desse livro de More se observa, paradoxalmente, uma fortuna crítica caracterizada por uma ininterrupta adição de novas interpretações, comentários, exegeses que atestam quer a importância da sua matéria literária, quer a elasticidade da sua constituição genológica propiciadora das mais diversas leituras; mas também diz respeito à indisputável originalidade da constituição, protagonizada por Thomas More, de um gênero literário até então indeterminado ou apenas entrevisto, ainda em delineio. É, portanto, a partir dos limites textuais desta narrativa fundadora que se faz possível efetuar dois distintos processos hermenêuticos: o de determinar o significado restrito, unívoco, da forma ou gênero literário da utopia e o de promover o significado, amplo, plurívoco, contraditório e pluridisciplinar do conceito de utopia.

Ao largo de More

Ponderar sobre as características da(s) utopia(s) e delas construir exemplos teóricos é um exercício intelectual que nos move. Nesse sentido, há uma série de obras a serem escrutinadas e assim prosseguiremos.

Elaborada sob uma rígida marca do socialismo cristão, *Christianopolis* tem uma grande consideração por professores e aborda o mundo de uma perspectiva científica e artística. Nesta utopia concebida pelo alemão Johann Valentin Andreae (1586-1654), uma figura misteriosa associada à alquimia, à Cabala, ao Rosacrucianismo e a outras esotéricas filosofias do século XVII, as casas são todas

uniformes, com todos os cidadãos a se vestirem da mesma forma, com uma roupa para o inverno e outra para o verão. A sustentabilidade é altamente valorizada, mas mendigos, vigaristas, ladrões, fanfarrões, fanáticos e charlatões não são bem-vindos.

Esta espécie de guia intrigante para a sociedade “perfeita” que Andreae imaginou, foi publicado em 1619, encontrando ressonância em toda a Europa. Neto do teólogo luterano Jacob Andreae, Johann Valentin Andreae era bem conhecido como um escritor de literatura devocional, pregador, utópico cristão, colecionador de arte, naturalista, além de ser também um teólogo de destaque. Do ano da publicação da obra – que continha diferenças mas também semelhanças com outros textos considerados utópicos publicados anteriormente – até 1628 o autor perseguiu seus planos de estabelecer uma sociedade instruída sob o patrocínio de um ‘príncipe piedoso’ para promover o aprimoramento espiritual, político e educacional da sociedade, e publicou vários projetos para a constituição de uma Irmandade Cristã.

A produção literária original de Andreae diminuiu nas últimas décadas de sua vida, mas sua ampla rede epistolar revela uma destacada atividade intelectual que o situa no início do movimento europeu moderno que se preocupava com a renovação da cultura intelectual, da literatura espiritual e da ciência. Com sua nomeação em 1639 como pregador da corte e conselheiro em Stuttgart, Johann Valentin Andreae deixou sua utopia de lado e passou a dedicar-se à reorganização da igreja em Württemberg. Em 1651 ele se retirou para Bebenhausen, onde serviu como abade da abadia local até seu falecimento.

Ao refletir sobre estas propostas, Mumford aponta que as alotopias (utopias religiosas) são “utopias de escape”, apresentam uma “concepção de utopia enquanto vaga época áurea do passado onde todos os homens eram virtuosos e felizes” (Mumford, 2007: 57). Segundo ele escreveu, elas são “a procura de uma libertação imediata das dificuldades ou frustrações que nos assolam” (*idem*, 2007: 22) e dialogam intensamente com a ideia mais abrangente do utopismo.

Contemporâneo de Andreae, Tommaso Campanella (1568-1639) idealizou em *A Cidade do Sol* (1623)⁴¹ um lugar metodicamente ordenado e feliz, onde os seus habitantes têm suas necessidades essenciais supridas e uma ocupação determinada conforme as suas aptidões pessoais, que serão percebidas e avaliadas ao longo do tempo. Esta cidade, alegoricamente localizada por uns no Equador, na América do

⁴¹ De acordo com Lewis Mumford (2007: 91) esta utopia já existia em manuscrito antes de Andreae escrever a sua *Christianopolis*.

Sul, e por outros no antigo Ceilão, atual Sri Lanka, um país insular ao sul da Índia, dominado pelo portugueses no século XVI, pode-se dizer que ajudou a consolidar o pensamento utópico de More, de uma sociedade dirigida pela justiça com os anseios cientificistas de Francis Bacon. É provável que Campanella, filósofo, poeta e teólogo dominicano de origem italiana que esteve preso em Nápoles entre os anos de 1599 e 1626, portanto por 27 anos, acusado pelo governo espanhol de heresia e conspiração, tenha escrito na cadeia a sua obra mais conhecida, em que imaginou uma cidade onde tudo era dividido de forma igualitária. Tal virtude levou Carandell a dizer:

O comunismo de bens é total (...) as facções e serviços são distribuídas a todos por igual, ninguém deve trabalhar mais de quatro horas diárias, podendo dedicar o resto do tempo ao estudo, à discussão, à leitura (...) a alegres exercícios mentais e físicos (...) (Carandell, 1980: 49-51)

Em *A Cidade do Sol* o poder é dado aos mais entendidos na ciência e às crianças devem ser ensinados os princípios científicos e morais. Entre outros aspectos, chama-nos a atenção o fato de que nesta cidade regida pelo astro-rei, situada em uma região ainda hoje marcada por um tempo mais vagaroso de vida, o ócio fosse tido como inaceitável. Campanella acreditava que as ciências tratam as coisas como elas são, sendo atribuição da filosofia (e especialmente da metafísica) a tarefa de explicá-las em seu sentido mais profundo. Em sua tentativa, demonstrou fôlego para construir uma obra vasta, que reúne trabalhos nas áreas da teologia, retórica, gramática, política, medicina e, como já dito, na filosofia. Depois do já citado período de confinamento em Nápoles, o autor foi preso outras vezes pelo Santo Ofício e acabou se exilando na França, onde angariou vários admiradores em sua cruzada por conciliar o humanismo renascentista com a teologia católica romana.

Poucos anos depois, em 1627, Francis Bacon (1561-1626), o Visconde de Saint Alban, também referido como Bacon de Verulâmi, político, filósofo, cientista, ensaísta inglês, considerado o fundador da ciência moderna, publica *A Nova Atlântida*, uma fábula inacabada que nos oferece uma visão de uma sociedade impulsionada principalmente por ciência e conhecimento, com o único princípio de condução que é melhorar a condição fraca do homem. Respeitado não somente por suas contribuições nas áreas política e jurídica, Bacon foi um dos mais importantes pensadores da filosofia moderna. Por ter criado um novo método de investigação baseado no Empirismo, que segundo ele deveria superar e substituir o de Aristóteles,

é lembrado como o “Pai do Método Experimental”. Bacon arquitetava uma reforma completa do conhecimento, destilando pesadas críticas à filosofia anterior (especialmente a Escolástica), que ele considerava estéril por não apresentar nenhum resultado prático para a vida do homem, bem como à ciência antiga, de origem aristotélica. Para ele, que em sua cruzada só poupava Demócrito, visto como mais importante que Platão e Aristóteles, o conhecimento científico tinha por finalidade servir o homem e dar-lhe poder sobre a natureza, restabelecendo o *imperium hominis* (império do homem) sobre as coisas. A filosofia verdadeira, na opinião deste inglês, não era apenas a ciência das coisas divinas e humanas. Deveria também ser algo prático, baseada no *Saber é poder*. Segundo Bacon acreditava, a mentalidade científica somente seria alcançada através do expurgo de uma série de preconceitos, que ele chamava de “ídolos”. Louvável iniciativa, na imaginária ilha de Bensalem, situada para além do Peru, também na América do Sul, e governada por um rei, se mantêm as classes sociais e a propriedade privada. Chama a atenção a existência na faustosa ilha de uma poderosa instituição, a Casa de Salomão, formada por cientistas, verdadeira elite do país, que tem a primazia das decisões, deixando o povo alijado de participar da tomada das mesmas.

Além disso, em *A Nova Atlântida* os governantes de Bensalem utilizam oportunamente o cristianismo como uma estratégia, cujo principal benefício deriva inteiramente de sua capacidade de enganar as pessoas para aceitar o *status quo* do paraíso científico. Tais acontecimentos suscitam perguntas diversas, algumas aparentemente mais incisivas do que outras, como: O que é o conhecimento? Para quê conhecer? Se o conhecimento é uma forma de poder, como deve ser este poder exercido? Quais os benefícios e riscos desse exercício? Que implicações, políticas e sociais, morais e religiosas, têm este poder? Quais são as condições históricas do seu sucesso? Mesmo conseguindo responder, ainda assim estaríamos a revelar que a concepção baconiana não se ajusta a um mundo onde a esperança se dissolve a cada dia. Em comum nestas experiências nota-se a propaganda do progresso científico-tecnológico, o governo é feito pelos sábios, vistos como os ‘melhores’, e os desejos humanos se impõem sobre a natureza. Podemos disso perceber tendências centralistas, autoritárias, com consequências ruins para o meio ambiente.

Ana Paula Arnaut nota que ao conceber projetos de sociedades ideais, muitos dos autores citados anteriormente propunham uma “deslocalização espacial”, o que lhes permitia batizar criativamente o algures:

o facto de a sociedade ideal a construir implicar uma deslocalização espacial, uma realocação geográfica, se preferirmos, relativamente ao lugar em que o(s) sujeito(s) de enunciação se encontra(m) na verbalização da(s) sua(s) utopia(s): em More, a Ilha da Utopia, situada algures no continente sul-americano; em Andreae, a cidade de Christianopolis, simplesmente algures; em Campanella, a Cidade do Sol, no Equador; em Bacon, a Ilha de Bensalem, para além do Peru. (Arnaut, 2014: 172)

No poema “Vou-me embora pra Pasárgada”⁴², do escritor modernista brasileiro Manuel Bandeira, publicado no livro *Libertinagem* (1930), também notamos essa interessante questão da deslocalização espacial.

Para além disso, ao juntarmos esses dados, percebemos que temos aqui um tópico recorrente: a proliferação de ilhas. Haverá alguma coisa nas ilhas, no seu conceito, que contribui para a dimensão utópica, para a construção da utopia? Como bem diz Martins, “Situada entre o existente e o imaginado, a figura da ilha não se reduz, portanto, à mera apreensão realista de um meio geográfico” (Martins, 2007: 22), mas vai além, diz respeito a um *topos*.

A reiteração da figura da ilha nas narrativas de viagem e literárias da época está intimamente ligada ao facto de os europeus desconhecerem parte dos territórios fora da Europa e usarem da imaginação e das grandes navegações para prospectarem outras terras além mares ou no meio dos oceanos. Para Oswald de Andrade, como aponta Arnaut, “a Europa atlântica divisava no horizonte utópico das Américas o sonho de uma humanidade igual, feliz e sem pecado”. Sonho, aliás, fixado num “dístico latino que afirma não haver pecado além dos trópicos” (Andrade, 1990: 197). No *Dicionário de lugares imaginários*, Manguel & Gianni incluem algumas famosas ilhas entre os sítios que muitos acreditam visitar em pensamento ou que desejariam visitar:

⁴² Ver mais em Arrigucci Jr., Davi. (1990). *Humildade, Paixão e Morte: A Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras. Este poema se tornou muito popular no Brasil. É lembrado para dizer que existe um lugar onde se pode sentir bem e concretizar os seus desejos em um ambiente ideal e imaginário, ou melhor, utópico. O poema também carrega um ar nostálgico, de alguém que dialoga com a solidão ou que planeja uma fuga da monotonia rumo à felicidade. O curioso é que, mesmo sendo pouco conhecida, a cidade de Pasárgada de fato existiu na antiga Pérsia. Suas ruínas são atualmente um sítio arqueológico na província de Fars, no Irã. O local, que conta com a tumba do rei persa Ciro, o Grande, é Patrimônio Mundial da Unesco.

A nação-fortaleza da Atlântida, a Ilha Misteriosa, a comunidade distante de utopia e a Cidade das Esmeraldas de Oz são lugares que visitamos em pensamento mas não na realidade, embora sejam necessários para aquilo a que chamamos a condição humana. (Manguel & Gianni, 2013: 10)

Sobre a questão da busca de ilhas, mencionadas em livros diversos, alguns estudiosos, como Onésimo Teotónio Almeida, apontam que os cartógrafos as colocavam nos mapas não por elas terem sido já descobertas, mas porque um ou mais autores a elas tinham aludido. Reitere-se, portanto, como Almeida sublinha na conferência *De “Ilha da Vera Cruz” a “Brasil” – revisitação da origem do nome* (2018), que muitas dessas ilhas surgiam nos mapas não por serem conhecidas, mas porque delas se ouvia falar, graças à referência em livros e/ou lendas, as mais das vezes em fontes literárias de toda a ordem, em regra sem qualquer rigor histórico.

Foi assim que a busca de lugares míticos acabou agindo sobre o imaginário dos navegadores que, numa atitude mental de tentativa e erro (*trial and error*), foram corrigindo os mapas existentes aos poucos, libertando-os das ilhas que nunca foram encontradas e que, portanto, eram definitivamente consideradas míticas. John Gillis, em *Islands of the Mind*, faz a pertinente afirmação sobre ilhas: “Islands summon a much wider range of emotions than any other land formation. On them, we project our most intense desires; on the other hand, they are the site of our greatest fears. On the island we feel extraordinarily free, but also trapped”.⁴³ (Gillis, 2004: 3). Uma outra passagem desse livro de Gillis refere que:

By the fourteenth and fifteenth centuries, the spaces of the interior of Europe were recorded on maps with an already great precision. But if geography was about to take on a new lease of life on the continent, geosophy had its renaissance in the open sea. While portolans produced an ever-increasing definition of coastal zones, the vague ocean remained open to speculation. Everything unknown was imagined to be an island; and, at the end of the Middle Ages, the mappamundi, with illustrations of a single extensive and continuous land, had to compete with a new type of cartography exclusively concentrated on the islands off the coast. Known as *isolario*, these island books were produced in large numbers in Venice, itself a city built on islands, and seat of an island empire that stretched across the Mediterranean.⁴⁴ (Gillis, 2004: 42)

⁴³ “As ilhas convocam uma gama de emoções muito mais vasta do que acontece com qualquer outra formação terrestre. Nelas, projectamos os nossos desejos mais intensos; por outro lado, elas são o lugar dos nossos maiores medos. Na ilha sentimo-nos extraordinariamente livres, mas presos também.”

⁴⁴ “Por altura dos séculos catorze e quinze os espaços do interior da Europa eram registados em mapas com uma precisão já bastante grande. Mas, se a geografia estava prestes a ganhar uma nova vida no continente, a geosofia teve o seu renascimento em mar aberto. Enquanto os portulanos produziam uma cada vez maior definição das zonas costeiras, o vago oceano permanecia aberto à especulação. Tudo o

Nessa época, o ímpeto de descobrir novas terras gerou uma corrida desenfreada nos mares. O mesmo Gillis segue dizendo:

The “isolators” (or “insularists”) were not intended for navigation. P.D.A. Harvey described them as “disorderly mixtures of fact, fiction and fantasy, obtained through personal observation, oral accounts, and a variety of historical sources. [...] In the fifteenth century, the islands had already attained a special place in the European imagination, a fact that is attested by the phenomenal popularity of “isolators”.⁴⁵ (Gillis, 2004: 42)

No tomo seguinte do livro de Gillis, intitulado “Islands as mental stepping-stones in the age of discovery” (Ilhas como imaginário caminho de pedras na era das descobertas), o autor abre com a seguinte afirmação:

Long before Europeans ventured to wander beyond sight of land, they imagined an ocean they had never sailed, filled with islands they had never seen. The movement of the mind always prepares the way for the movement of the body. John Allen tells us that “no exploratory undertaking begins without objectives based on the imagined nature and content of the lands to be explored.”⁴⁶ (Gillis, 2004: 45)

Como já mencionamos anteriormente, outras ilhas surgiram e desapareceram no radar dos aventureiros. De acordo com Gillis, na Idade Média foi

que se desconhecía era imaginado com sendo uma ilha; e, nos finais da Idade Média, os *mappaemundi*, com ilustrações de uma só terra extensa e contínua, tiveram que competir com um novo tipo de cartografia exclusivamente concentrada nas ilhas ao largo da costa. Conhecidos como *isolario*, estes livros das ilhas foram produzidos em grande número em Veneza, ela própria uma cidade construída sobre ilhas, e sede de um império insular que se estendia por todo o Mediterrâneo.”

⁴⁵ “Os ‘isolários’ (ou ‘insulários’) não se destinavam à navegação. P.D.A. Harvey descreveu-os como “misturas desordenadas de factos, ficção e fantasia, obtidas por via da observação pessoal, relatos orais, e uma variedade de fontes históricas. [...] No século quinze, as ilhas já tinham atingido um lugar especial na imaginação europeia, facto que é comprovado pela fenomenal popularidade dos ‘isolários’.”

⁴⁶ “Muito antes de os europeus se terem arriscado a vaguear para além da vista de terra, imaginavam um oceano por onde nunca tinham navegado, repleto de ilhas que nunca tinham visto. O movimento da mente prepara sempre o caminho para o movimento do corpo. John Allen diz-nos que “nenhum empreendimento exploratório começa sem objectivos baseados na natureza e conteúdo imaginados das terras a explorar.” A citação foi retirada de Allen, John L. (1976). “Lands of Myth, Waters of Wonder: The place of Imagination in the History of Geographical Exploration”. *Geographies of the Mind: Essays in Historical Geography*. David Lowenthal and Marilyn Bowden (eds). New York: Oxford University Press, p. 43.

forte a moda da “islomania”⁴⁷. Na obra *Islands of the Mind – How the human imagination created the Atlantic World* ele dedica as páginas de um capítulo inteiro a este tema.

Umberto Eco, em sua obra *Histórias das Terras e Lugares Lendários*, diz que os/as leitores/as de literatura (inclusive não canônicas), os fãs de cinema, de banda desenhada e de outras representações utópicas encontradas nas artes plásticas e na arquitetura, buscam por esse *topos*. Eco, entretanto, adverte: “Mas existem também os lugares ficcionais inspirados em lugares reais, onde os leitores tentam encontrar vestígios dos livros que amam...” (Eco, 2013: 7).

Lembremos *O Conto da Ilha Desconhecida*, história escrita por Saramago sobre um homem que bate na porta do castelo de um rei para pedir-lhe um barco. Quando indagado sobre para quê queria o veículo náutico, o homem responde ao soberano: “Para ir à procura da ilha desconhecida...” (Saramago, 2019: 21-22). Mas isto não bastou para convencer o rei, que prezava a burocracia. Então desenvolve-se o seguinte diálogo entre os dois:

Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas, E que ilha desconhecida é essa que queres ir à procura, Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida (...) (Saramago, 2019: 22).

Há nesta passagem uma nítida oposição entre a razão e o sonho, entre soberano-dono-de-tudo e vassalo-em-busca-de-algo-mais, entre o que já é sabido e o que está por ser apreendido, descoberto, revelado. O homem que pediu o barco desconhece a tal ilha, mas em seu íntimo parece confiar que há uma ilha à sua espera. Presumivelmente algum lugar melhor do que aquele onde vivia sob os favores do rei. Vale assinalar que o complexo acesso aos *não lugares* é uma das típicas particularidades das utopias. Deste modo, pode suceder que o/a viajante necessite de um objeto (um barco, um foguete, por exemplo) ou da ajuda de um guia que já tenha estado no local para conseguir a ele aceder⁴⁸. Pode também ocorrer de o/a viajante lá chegar por puro acaso ao se perder em sua busca por novos sítios (foi o que teria

⁴⁷ Tem-se que o termo vem de meados do século passado, conforme consta no livro *Reflections on a Marine Venus: a companion to the landscape of Rhodes*, de Lawrence Durrell. London: Farber & Farber, 1953.

⁴⁸ Como foi o caso de Hitlodeu para More.

acontecido com Cabral ao “descobrir” o Brasil?)⁴⁹. Como a entrada da ilha de Utopia é perigosa, é aconselhável ter uma pessoa que conheça as águas para dirigir a embarcação e evitar um naufrágio ou algo do gênero: “A entrada do porto é perigosa devido à presença de muitas rochas de um dos lados, e bancos de areia do outro” (More, 2004: 80). Há nisso traços de esperança, de perseverança e de fé na “sobrevivência”, substantivos que compõem as entranhas da utopia. Como destaca Levitas:

Utopia's strongest function, the claim to be important rather than a matter of esoteric fascination and enchantment, constitutes its ability to inspire the search for a transformed world, in order to embody hope rather than simply embody wishing.⁵⁰ (Levitas, 2001: 28)

Deste modo, a utopia para um determinado indivíduo pode não ter o mesmo significado que para outro. As percepções sobre bons e maus lugares são bem distintas para cada pessoa e diferem conforme suas convicções e crenças sobre a vida. Na história da ilha de Saramago, em um diálogo com o capitão encarregado de lhe entregar o barco, o homem que sonhava com tal lugar é novamente confrontado, e ele precisa reafirmar sua fé, sua esperança e perseverança:

Poderás dizer-me para que queres o barco, Para ir à procura da ilha desconhecida, Já não há ilhas desconhecidas, O mesmo me disse o rei, O que ele sabe de ilhas, aprendeu-o comigo, É estranho que, sendo homem do mar, me digas isso, que já não há ilhas desconhecidas, homem da terra sou eu, e não ignoro que todas as ilhas, mesmo as conhecidas, são desconhecidas enquanto não desembarcamos nelas, Mas tu, se bem entendi, vais à procura de uma onde ninguém tenha desembarcado, Sabê-lo-ei quando lá chegar, Se chegares, Sim, às vezes naufraga-se pelo caminho, mas, se tal me viesse a acontecer, deverias escrever nos anais do porto que o ponto a que cheguei foi esse... (Saramago, 2019: 35)

Tida como a história de todos os homens que lutam contra as convenções em busca de seus sonhos e de si próprios, esta história nos deixa lições como: “... se não

⁴⁹ No passado, um paralelo se pode fazer com os relatos dos navegadores e aventureiros portugueses do início do século XVI: o Brasil, que por muito tempo foi visto como uma espécie de ilha “descoberta” por Pedro Álvares Cabral, teria sido visitado alguns anos antes por outros navegadores menos conhecidos, o que no final das contas leva-nos a crer que o Brasil era uma “ilha desconhecida” já conhecida por utópicos parentes do português aventureiro de nome não comum, Rafael Hitlodeu, a personagem a que More deu voz.

⁵⁰ “A função mais forte da utopia, a pretensão de ser importante, em vez de uma questão de fascínio esotérico e encanto, constitui sua capacidade de inspirar a busca por um mundo transformado, a fim de incorporar esperança em vez de simplesmente incorporar o desejar.”

sais de ti, não chegas a saber quem és...” (Saramago, 2019: 43). Se cremos no que o Nobel português uma vez disse, que “todo homem é uma ilha”, o indivíduo pode ser visto como um náufrago fugindo de si mesmo. E ao fugir, ele mostra-se sempre em busca por algo mais, algo além, numa busca infinita. Nas palavras do próprio autor: “A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma” (Saramago, 2019: 62).

Outras bandeiras para a utopia

Podemos sistematizar a historicidade da utopia até aqui mencionada da seguinte maneira: até ao século XVI sobressaem duas tendências utópicas: a mítica e a religiosa, tendo como exemplo *A Utopia* (1516), de Thomas More e *Christianopolis* (1619), de Johann Valentin Andreae.

A seguir, quando outras influências históricas granjeiam alento, entre elas o Iluminismo, podemos nomear a tendência positivista ou institucional (cf. Claeys, 2013a: 8), que engloba o período da industrialização, em um contexto em que havia absoluta convicção no potencial dos seres humanos e na tecnologia – vem daí a predominância das utopias científicas, que tencionavam demonstrar como a vida humana poderia ser facilmente mais saudável e feliz por intermédio da ciência e da tecnologia (cf. Kumar, 1991: 31). Essa tendência inspirou muitas criações do século XVII ao XIX – *A Cidade do Sol* (1623), de Campanella; *A Nova Atlântida* (1641), de Bacon; *Memórias do ano de 2440* (1771), de Louis-Sébastien Mercier; *Viagem à Ícara* (1839), de Robert Cabet, entre outros textos.

Mais tarde, essa confiança converter-se-ia em ceticismo no progresso científico e tecnológico, dando lugar às distopias do século XX. Como afirma Roemer, “the destructive effects of the industrial revolution undermined belief in the inevitability of progress”⁵¹ (Roemer, 2010: 82).

Enquanto More personifica uma mudança de padrão para os estudos da utopia – trazendo o signo da viagem, por isso a procura de um ‘não-lugar’ –, Becker ressalta

⁵¹ “Os efeitos destrutivos da revolução industrial minaram a crença na inevitabilidade do progresso”

que o “século XVIII traz as ucronias, as utopias do ‘não-tempo’, de um outro tempo ou de um tempo futuro” (Becker, 2017: 38). Se até esse período os escritores e pensadores do ocidente (dos quais estamos aqui a falar) se dedicaram a imaginar ‘outro lugar’ (apreensivos com a sincronia), com o raiar do século XVIII passarão a pensar em ‘outro tempo’, esboçando esperanças não no tempo contíguo, mas para além, no futuro. Conforme Vieira, o que ocorre é que, “from eu/utopia, the good/non-place, we move to euchronia, the good place in the future”⁵² (Vieira, 2010: 9).

Seguindo esse raciocínio, é possível agregar a esse repertório de signos utópicos a categoria “ucronia”. Ao passo que a utopia e seu *topos* sofreram influência do Renascimento, a utopia e a ucronia foram influenciadas pelo Iluminismo. Um exemplo é a obra *Memórias do ano de 2440* (1771), de autoria do dramaturgo e escritor francês Louis-Sébastien Mercier (1740-1814). Nesta trama, que se passa em uma Paris profundamente transformada, a monarquia continua, mas temperada com uma organização social e econômica mais justa. Por outro lado, as diferenças entre ricos e pobres não desapareceram, mas as distâncias diminuíram e, como não existem classes parasitárias, o trabalho foi reduzido consideravelmente. O autor esboça assim um futuro de progresso e progresso que repousa em convicções humanistas, iluminadas e racionalistas, nas quais quase não há guerras e a sociedade está organizada de acordo com princípios científicos. Apesar de seu sucesso de vendas no último terço do século XVIII, o livro foi proibido na França e na Espanha por suas tendências contrárias à ordem reacionária e legitimista.

Com o raiar do século XVIII, as utopias distanciam-se de enredos e da narratividade e avizinham-se da reflexão, passando a explorar possibilidades econômicas e políticas por intermédio de outras formas textuais, de acordo com Trousson (1995: 172). Nesse período as conquistas de territórios até então desconhecidos foram impactadas pelo desenvolvimento das máquinas e de outras tecnologias. Entretanto, no diálogo com a ciência, as máquinas e a tecnologia convertem-se em signos ambivalentes: ora tratadas como aspectos positivos, o que leva Kumar a dizer que “the scientific utopia aimed to show how human life could become easier, healthier, happier”⁵³ (Kumar, 1987: 31), ora retratadas como impulsionadora de problemas – quando se convertem em temas das distopias.

Ao analisar todas estas transformações, o entusiasmado Mumford foi

⁵² “da eu/utopia, o bom/não-lugar, nós vamos à ucronia, o bom lugar no futuro”

⁵³ “a utopia científica visava mostrar como a vida humana poderia se tornar mais fácil, mais saudável, mais feliz”

categorico: “neste mundo novo impulsionado pela água em movimento, pelo carvão em brasa e pelo zumbido da maquinaria, a utopia renasceu” (Mumford, 2007: 99). Sargent, por sua vez, em “Eutopias and Dystopias of Science”, incorpora aos arquétipos utópicos (lei, educação e religião) a ciência e a tecnologia, fundamentadas na razão. E explica: “beginning with Francis Bacon’s *New Atlantis* (1627), many utopias have presented science and technology, properly used, as one of the major mechanisms for bringing about and sustaining the desired better society”.⁵⁴ (Sargent, 2006: 358).

De outro ponto de vista, alguns utópicos perceberam a brutalidade das novas regras sociais de um mundo industrializado e não deixaram de proferir críticas. Para exemplificar, Paquot (1999: 35) chega a fazer uma oposição entre essas, as utopias da era industrial e as forjadas entre os séculos XVI e XVIII, vistas pelo teórico como as utopias de harmonia.

A Revolução Francesa, com seu projeto iluminista e o lema “liberdade, igualdade e fraternidade”, é um marco a partir da qual surgem novas expectativas utópicas que se solidificam durante o movimentado século XIX. Como consequência, vão surgir no panorama mundial da época os chamados socialistas utópicos. Entre vários escritores, sobressai o pensador francês Henri de Rouvroy (1760-1825), Conde de Saint-Simon, sobrinho-neto do Duque de Saint-Simon (o grande memorialista do século de Luís XIV), que concebeu uma sociedade regida por industriais e cientistas, onde a propriedade privada não era admitida. Nela, o povo ficava fora das decisões políticas e o estado não governava, existia apenas para conduzir o direito aos benefícios sociais, como o trabalho, educação e assistência social. Em conformidade com o que defendeu no livro *Lettres d'un Habitant de Genève à ses Contemporains* (1802), esta era a visão de um paraíso situado na terra e não em um lugar mítico.

Além de Rouvroy, um dos mais significativos representantes do socialismo utópico a se destacar foi o também francês François-Marie-Charles Fourier (1772-1837), que defendia uma sociedade composta pelos falanstérios, espécie de prédios parecidos com hotéis. Coelho tenta descrevê-los:

⁵⁴ “começando por *A Nova Atlântida*, de Francis Bacon, muitas utopias têm apresentado a ciência e a tecnologia, devidamente utilizadas, como um dos principais mecanismos para criar e sustentar a desejada sociedade melhor”

Funcionavam basicamente como uma cooperativa. O objetivo do falanstério (...) era garantir a seus aderentes um mínimo vital de subsistência, a ser obtido não através de um salário, mas pela participação de todos na produção de unidade (...) organizada basicamente sobre a exploração de terra e não da indústria (...) Ao contrário de Saint-Simon, Fourier punha na agricultura o caminho necessário para a nova sociedade. (Coelho, 1996: 58-59)

Autor de títulos como *Théorie des quatres mouvements et des destinées générales* (1808), entre outras obras que se constituem como um projeto de reforma social muito ambicioso e sistemático, que considerava a existência de uma ordem social natural, a doutrina de Fourier antecipou, em vários aspectos, o socialismo marxista e a psicanálise. Hakim Bey, na seguinte citação, resume a crítica de Fourier à civilização:

As misérias da Civilização têm desviado a Terra e a humanidade de seu próprio destino em um sentido literalmente cósmico. A Paixão, a qual temos aprendido a entender como “o mal”, é de fato, virtualmente, o princípio divino. Os seres humanos são estrelas microscópicas, e todas as paixões e desejos (incluindo os “fetiches” e as “perversões”) são por natureza não somente boas, mas sim necessárias para a realização do destino dos humanos. No sistema de Harmonia de Fourier todas atividades criativas, incluindo a indústria, o artesanato, a agricultura (etc) surgiram da libertação da paixão - esta é a famosa teoria do “trabalho atrativo”. Fourier sexualiza o próprio trabalho - a vida do Falanstério é uma contínua orgia do sentimento intenso, do pensamento e da atividade, uma sociedade de amantes e selvagens entusiastas. Quando a vida social da terra for harmonizada, nosso planeta voltará a ser incorporado ao universo da Paixão e serão experimentadas vastas transformações na forma do corpo humano, no tempo atmosférico, nos animais e nas plantas, e mesmo nos oceanos. (Bey: 2010: 47).

Mumford também trata disso ao conjecturar que ao século XIX pertencem as utopias dos pensadores Charles Fourier e Robert Owen, os quais atentaram em questões políticas e sociais e ensejaram ações factuais para a realização da utopia – o erguimento de comunidades que fracassaram. Esses pensadores (socialistas utópicos), de acordo com Roemer (2010: 83), ao examinarem a problemática da reconstrução da sociedade, não se achavam especulativos e imaginativos, mas pelo contrário, racionais e científicos. Quando o domínio capitalista estava estabelecido, a utopia fez-se mais provocadora e subversiva, uma vez que passou a indicar alternativas concretas às comunidades projetadas e implementadas em diferentes locais. Sobre isso, cabe citar Becker, que lembra que:

De modo sintético, o socialismo prevê uma sociedade baseada na equidade, na solidariedade e na democracia política e econômica. As doutrinas socialistas surgiram no século XIX e bifurcaram-se em dois grandes paradigmas: socialistas utópicos (os mencionados Charles Fourier, Robert Owen e, ainda, Claude de Saint-Simon) e socialistas científicos (Karl Marx e Friedrich Engels). (Becker, 2017: 40)

Essas sociedades comunitárias, a que Claeys e Sargent aludem como utopias, privilegiavam, na sua gênese, uma melhor organização social. Para Moret (2009: 74), isso representa “o encerramento num universo autárquico, a adaptação, até mesmo, a inversão das regras sociais”. Como referências dessas comunidades, cabe lembrar agremiações como os “Shakers”, que propagam o retorno de Jesus Cristo; a “Amana”, fundada na religiosidade e em revelações diárias como diretriz do modo de viver; a “Oneida”, a comunidade cujo triunfo econômico foi o mais significativo e cujas regras matrimoniais eram vistas como esdrúxulas, pois todos os membros da comunidade consideravam-se casados, o nomeado “casamento complexo”, segundo atesta Claeys e Sargent (1999: 190). No entender de Moylan (2016: 125), a “forma utópica tradicional que prevalecia configurava alternativas sistêmicas largamente prescritivas e pedagógicas, visando uma sociedade ainda em formação”.

É interessante também verificar a crítica que Karl Marx teceu aos socialistas utópicos. Segundo ele, o socialismo utópico concebia a implementação de uma nova sociedade em que se viveria em harmonia e em cooperação, em contraste com a concorrência, o individualismo e o conflito inerentes ao capitalismo (o que é louvável). A problemática que surge, contudo, vai ao encontro do fato que tais pensadores não renunciavam conflitos (luta de classe) e transição. Na visão de Marx, o conhecimento da realidade objetiva é o aspecto determinante do êxito, e não planos e projeções – as quais ele classifica como “utópicas”. Em outro plano, no contexto das “comunidades socialistas”, Owen e Fourier, “rejeitando por princípio a via revolucionária e mesmo, consideravelmente, a ação política clássica, (...) fazem da realização comunitária o motor da transformação social” (Mumford, 2007: 74).

Afora as comunidades, como explica Kumar (1987: 49), o liberalismo e o positivismo, por um lado, e o socialismo, o darwinismo e a tecnologia, por outro lado, inspiraram a escrita utópica. Fruto disso são os livros *Daqui a cem anos* (1888), de Edward Bellamy, e *Notícias de lugar nenhum* (1890), de William Morris.

Carandell aponta que Marx e Engels, mesmo tendo a consciência do legado que os socialistas utópicos trouxeram para a sociedade, fazem críticas mordazes a esse tipo de organização:

Acusam-nos de não propor meios adequados para se atingir a sociedade ideal (...) acusa-os de apenas proporem ideais de sociedade em abstrato, esquecendo que o verdadeiro comunismo, o científico [...] consistia na realização daqueles objetos no quadro histórico concreto. (Carandell, 1980: 144-145)

Foi por perceber a utopia como uma projeção difícil de ser realizável por conta de seu caráter idealista, que Marx designou os primeiros defensores do socialismo como “utópicos”, porque propunham o advento de um socialismo a partir do auto-reconhecimento da classe capitalista como opressores da classe operária, o que para o pai do comunismo não passava de uma ilusão. Desde então, o substantivo adjetivou-se, sendo associado ao mais contraditórios projetos, do capitalismo ao socialismo utópico.

Em *História das Utopias*, Lewis Mumford chama a atenção para o fato de que apesar de as utopias clássicas se aproximarem um pouco mais da realidade, ao descrever toda uma comunidade a viver, a trabalhar, a acasalar, abrangendo a multiplicidade da atividade humana, as suas propostas têm sido construídas literalmente no ar, visto que não provém de um ambiente real, nem tentam adaptar-se às condições que caracterizam esse ambiente. Por isso, ele já propunha, em 1922, quando da publicação da citada obra, que para pôr fim a este complicado estado da civilização ocidental, o primeiro passo para a reconstrução seria a transformação do nosso mundo interior, para que pudéssemos dar novas fundações ao nosso conhecimento e aos nossos projetos. Assim ele enunciava:

Chegou o momento de colocar os nossos *ídola* utópicos em contacto com o quotidiano; na verdade, é urgente fazê-lo, pois os *ídola* que até agora nos serviram estão rapidamente a desintegrar-se e em breve o nosso mundo mental estará tão vazio, tão desprovido de recheio como uma casa abandonada, enquanto a delapidação total e a ruína ameaçam as instituições que em tempos pareciam permanentes. Se não conseguirmos tecer um novo padrão para as nossas vidas, as perspectivas para a civilização são quase tão lúgubres como as que Spengler descreve em *Der Untergang des Abendlandes (O Declínio do Ocidente)*. A nossa escolha não é entre a eutopia e o mundo tal como ele é, mas entre a eutopia e nada – ou melhor, o nada. Outras civilizações revelaram-se hostis à vida boa e falharam, desapareceram. Só nosso desejo de eutopia nos

impede de as seguir. (Mumford, 2007: 221-222)

Essa passagem revela um presumível utópico a temer o futuro, a projetar no horizonte algo complicado de resolver, temeroso mesmo. Maria Luísa Malato Borralho é assertiva ao dizer que “O que surpreende na Utopia é que depois de absorvida, a passamos a ler em toda parte, já dissolvida em micro-estruturas, utopemas, subtópicos da utopia. (Borralho, 2004: 5) Pensar nisso leva-nos de volta ao encontro de Mumford:

A mais simplória das utopias alguma vez escritas tem, apesar de tudo, qualidades humanas assinaláveis que estão totalmente ausentes dos planos dos “super-homens” da ciência e dos imbecis sem moral responsáveis pela estratégia (...) de extermínio total. Os utopistas que sobrevalorizaram o poder do ideal estão claramente mais conscientes e mais em contacto com as realidades humanas do que os “realistas”, cientistas e militares, que transformaram a utilização do armamento total num ideal compulsivo. Estas mentes subdimensionadas preferem mutilar e aniquilar a raça humana a abandonar as premissas arbitrarias e irracionais que fundamentam a sua estratégia corrupta – e, agora, falida. Os líderes da ciência, tecnologia e assuntos militares, que mais do que ninguém, votaram ao desprezo a função dos ideais, acabaram por traduzir a expansão do seu equipamento de destruição e extermínio num ideal absoluto. Eis o utopismo elevado à máxima potência: o aperfeiçoamento niilista do Nada. (Mumford, 2007:15)

Apesar de o ser humano ter adquirido consciência da importância da equidade social, esta é delicada, tanto a nível pessoal como da vida em comunidade. Quanto à sua integridade, esta tem sido constantemente lesada, enquanto a sua capacidade de intervenção é cada vez mais cerceada. O que se nota é um temor de que as utopias percam fôlego. Lewis Mumford (1895 - 1990), que chegou a advertir que a sociedade tecnológica deveria entrar em harmonia com o desenvolvimento pessoal e as aspirações culturais regionais, teve seu ataque alarmista (ou realista, se preferir):

Constatei, no entanto, e mesmo para além de Platão, as tendências ditatoriais da maior parte das utopias clássicas. Procuravam impor uma disciplina monolítica a toda a variedade de actividades e interesses entrecruzados da sociedade humana, através da criação de uma ordem demasiado inflexível e da imposição de um sistema de governo demasiado centralizado e absoluto para permitir qualquer alteração de padrão ou ir ao encontro de novas expectativas de vida. Por outras palavras, cada utopia era uma sociedade fechada organizada para impossibilitar o crescimento humano; quanto maior era o sucesso das instituições utópicas em gravar a sua marca no espírito dos seus membros, menores seriam as possibilidades de florescimento para uma

mudança criativa e significativa. Esta tendência estática das utopias era acompanhada por uma concepção da vida, também ela, estática. Tal como o velho estalajadeiro grego Procrustes, ou os utopistas esticavam o organismo humano até este se harmonizar com as dimensões arbitrárias do leito utópico, ou cortavam-lhe as pernas. (Mumford, 2007: 12)

Mumford, historiador estado-unidense, escritor, crítico literário, professor e investigador nas áreas da ciência, arte, saúde e tecnologia, revela uma certa decepção com os rumos das utopias clássicas nesta passagem acima. Seu pessimismo é gritante.

Para alguns críticos e teóricos, o inglês H. G. Wells (1866-1946) é um autor de transição, uma vez que suas histórias alternam entre interpretações positivas do mundo e suas coisas, como o faz em *A Modern Utopia* (1905), ora com visões negativas, como é o caso de *A Máquina do Tempo* (1895). Nesta obra, em específico, Wells colocou todos os avanços da sociedade no limbo, transportando os leitores para um futuro pós-apocalíptico em que a raça humana foi dividida em duas raças, os passivos Elois e os deformados Morlocks.

Metáfora da luta de classes pós-revolução industrial, os Elois e os Morlocks ocupam polos opostos que questionam a direção da sociedade materialista e beligerante. A mensagem que escapava era que a própria aquisição de conhecimento pode ser perigosa se a ciência se coloca acima da moralidade. Hillegas (1974: 66) prescreve que, com o romance de 1905, H. G. Wells confabulou uma utopia arquetípica, empregando a ciência e a tecnologia de modo positivo. Em contraste, segundo ele, a história do viajante no tempo, ora pela máquina e sua tecnologia avançada, ora por via do sono, conduz o/a leitor/a a lugares piorados, num futuro não tão amigável.

Tanto Hillegas (1974) quanto Sisk (1997), dois especialistas na obra do inglês que teve seus primeiros romances taxados, à época, como ‘romances científicos’, defendem em seus trabalhos teóricos que toda a produção distópica do século XX apenas refletem imagens outrora principiadas por H. G. Wells. Para eles, quase todas as obras de Herbert George, seu nome verdadeiro, abordam temáticas e imagens basilares para a compreensão da distopia e da ficção científica. Além das já citadas obras, o autor deixou-nos outros títulos importantes, como *A ilha do Dr. Moreau* (1896), *O Homem Invisível* (1897) e *A Guerra dos Mundos* (1898), para citar alguns. Sisk (1997: 10) postula que a partir daí as utopias começaram a perder espaço (embora não tenham desaparecido), e as distopias renovaram o fôlego, notadamente durante as

primeiras décadas do século XX, momento em que, para Moylan (2016: 125) cresce “o aparato econômico, ideológico e psíquico do capitalismo fordista – bem como as estruturas do estado autoritário e imperialista”. É nesse cenário que emergem as denominadas distopias clássicas e o distopismo do século XX, assunto que trataremos no capítulo 2, “Da desesperança ao pesadelo: um percurso pela distopia”.

Sinal dos tempos

Embora seja notado seu esvaecimento nas primeiras cinco décadas do século passado, a utopia ganhou fôlego extra na década de 60, inflada pelos ideais libertários e revolucionários da época (*Flower Power*, Maio de 68, “Black is Beautiful”). Para alguns estudiosos, essa tendência utópica do século XX – na era do capitalismo tardio e sua estética pós-moderna, intermediada pelo pensamento distópico – pode ser classificada como utopia crítica. Orientava-se pela elaboração de um futuro melhor, mas não perfeito, em que surgindo problemas esses poderiam ser sanados. Vita Fortunati, em busca de clarear o conceito de utopia crítica, apresenta-nos um paralelo interessante com as produções femininas:

The critical utopia written by woman will criticize, unmask and investigate not only the imperfections of present-day society but also those of the alternative society, of the utopia itself, which is not in the least immune from errors, problems and failures. In the ‘critical utopia’ the attitude of the inhabitants of the utopia has also changed; they are no longer passive followers of orders but individuals who are actively involved in the creation of possible alternatives.⁵⁵ (Fortunati, 2013: 28)

Este exemplo faculta a noção do engajamento social e político que a utopia crítica passou a exigir de seus adeptos, além de permitir comparações com as demandas de outras épocas, que exigiam diferentes modos de engajamentos, como o

⁵⁵ "A utopia crítica escrita por mulher vai criticar, desmascarar e investigar não apenas as imperfeições da sociedade atual, mas também as imperfeições da sociedade alternativa, da própria utopia que não é, de maneira alguma, imune a erros, problemas e falhas. Na "utopia crítica", a atitude dos habitantes da utopia também mudou; eles não são mais seguidores passivos de ordens, mas indivíduos que estão ativamente envolvidos na criação de alternativas possíveis."

moral, o religioso e, principalmente, o imaginativo.

Outra separação formal entre a utopia clássica (a utopia que vai na trilha dos critérios de More) e a utopia crítica diz respeito à relação que o/a leitor/a institui com a obra, tendo em consideração os recursos narrativos e temáticos utilizados. Ao passo que na utopia antiga se desenrolava o diálogo entre o visitante e o anfitrião, nas novas utopias a composição das personagens adquire maior importância, especialmente nos casos de elaboração e apresentação da visão de mundo que elas têm.

Deste modo, tomamos conhecimento dos pensamentos, sentimentos e ideologias dos/as protagonistas, o que os leva a serem vistos como personagens complexas e não figurantes por intermédio dos quais a sociedade utópica é simplesmente deflagrada. Isso dá ao leitor ou à leitora a possibilidade de filiar-se ao ponto de vista da personagem, desaprovando ou valorizando certas características das sociedades elaboradas na ficção, conforme Fitting (2010: 148).

Muito comumente vista nas obras de ficção científica, tal direcionamento criativo operava dialeticamente com seus precursores utópicos e distópicos e abarcava o estilo auto-reflexivo do pós-modernismo, gerando ao mesmo tempo uma crítica à sociedade contemporânea e um desafio às fronteiras da escrita utópica convencional.

Quando surgiram, as utopias críticas ofereceram uma visão de esperança renovada e reforçada, em consonância com o crescente impacto dos movimentos oposicionistas socialistas, feministas e ecológicos daquele período. Em sintonia com isto, Vieira sublinha que as utopias críticas “aimed at making the readers keep looking for alternatives”⁵⁶ (Vieira, 2010: 18).

À lista de criações significativas elaboradas por autores da segunda metade do século XX, podemos acrescentar ainda dois trabalhos: *A Ilha* (1962), de Aldous Huxley (autor do qual falaremos mais adiante) e *Ecotopia* (1975), de Ernest Callenbach. E aqui temos mais duas ilhas, o que reforça o que já tratamos anteriormente sobre esta questão.

A utopia é contemplada, dessa maneira, como uma forma de pensamento, um procedimento específico de se analisar a realidade e de com ela se relacionar (uma modalidade de “resistência” e de processamento da realidade feita a “partir de dentro”, como fazia votos Deleuze quando invocava a ideia de “utopias imanentes”)⁵⁷. Todavia interessa discernir esta *forma de pensamento* (isto é, a utopia enquanto

⁵⁶ “com o objetivo de fazer com que os leitores continuem buscando alternativas”

⁵⁷ Sobre o assunto, ver Deleuze e Guattari (1994).

estratégia) do *pensamento utópico* adequadamente dito (se bem que o primeiro esteja contido no último). Na opinião de Fátima Vieira:

A língua portuguesa não nos oferece um léxico que torne esta distinção evidente; em inglês, contudo, a coexistência de duas palavras com a mesma raiz permite dar conta destas nuances: “utopian thought” refere-se à história do pensamento utópico, no seu conjunto, incluindo todas as utopias que foram já escritas, isto é, todas as possibilidades que foram já pensadas; por outro lado, “utopian thinking” refere-se à estratégia de pensamento de que acima falei. (Vieira, 2012: 7).

A alusão ao “utopian thought”, feita por Vieira no artigo *Falar de utopia em tempos de crise*, de 2012, fundamenta-se pela necessidade de, em contraposição às acusações de que as utopias são meras fantasias, resgatar as evidências de tantas utopias do passado que foram não obstante testadas. Para os mais descrentes poderão ser mencionados os exemplos da ciência (a utopia da cura de doenças outrora tidas como fatais) e da tecnologia (que tem vindo a pôr em prática projetos que no passado foram tratados como fruto de imaginações para além de férteis). A menção ao “utopian thinking” tornou-se contudo um imperativo. Se a utopia é uma estratégia, conforme Vieira, se as realidades são percebidas – como afirma Galeano⁵⁸ –, mas não nascem porque nós não as chegamos a ver, o caminho que nos conduzirá para longe da crise só poderá ser percebido se recorrermos a estratégias que nos “treinem o olhar” (Vieira, 2012: 8), que nos façam “conseguir ver pelo canto do olho” (Vieira, 2012: 8).

Em um trecho de *Utopia e pós-modernidade: seis teses*, Tom Moylan acionou um alarme: “(...) nosso momento histórico é, em vários aspectos, o pior e o melhor dos tempos para a utopia – para estudá-la e construí-la.” (Moylan, 2003: 121). No texto, originalmente publicado em 1992, o que ele queria dizer era que o século XX, com suas guerras e terrores, além da massificação das culturas, não tinham sido tão favorável ao impulso utópico, como ocorrera em outras épocas da História – no século XVII na Inglaterra, no XVIII na França e no final do XIX na América do Norte. O século XX foi testemunha, principalmente a partir da Segunda Guerra Mundial, de amplos ataques ao fazer utópico por parte de “positivistas, stalinistas, publicitários, ideólogos do fim da ideologia, anti comunistas, chauvinistas, racistas e pragmatistas

⁵⁸ “há muitas realidades a querer nascer”, declarou Galeano no programa televisivo *O Tempo e o Modo* (RTP2, 17/05/2012, episódio 2/11).

baratos de várias orientações”, nas palavras de Moylan (2003: 121). Ele inclui também os “representantes do pensamento desconstrutivista pós-68” entre os que foram “categóricos em seu desafio às presunções da utopia enquanto discurso útil” (Moylan, 2003: 121). É certo que as críticas pós-estruturalistas foram justificadas por razões relevantes, porém, de alguma maneira, “nos questionamentos que vão da sagaz ironia ao ácido cinismo, o espírito do impulso utópico foi mais frequentemente abandonado do que transformado” (Moylan, 2003: 122).

Voltando um pouco mais no tempo, com o início da modernidade econômica, e sobretudo com o “capitalismo monopolizador, imperialista e de consumo” – assim como, de forma problemática, o seu reverso stalinista – a utopia foi sendo encurralada e iludida por falsas promessas, ao passo que os sonhos de uma vida melhor foram restringidos aos limites dos pesadelos capitalistas. Quando adentramos o século XXI, esse poder explorador estendeu-se a todos as partes do planeta, bem como aos nossos corpos e psiques; mais recentemente, essa intervenção de longa data – “de controle e negação da utopia” – ávidamente aventura-se nas novas fronteiras da Europa central e do leste europeu. Na altura, a conclusão de Moylan foi de que “num sentido muito sóbrio, na economia global de hoje, não há mais um espaço exterior para se situar um “não-lugar” ou um “bom lugar” (Moylan, 2003: 121-122).

Utopias feministas

Reiteramos que esta investigação se debruça sobre textos ocidentais – europeus e norte-americanos em sua maioria –, como fontes de pesquisa. Os/As teóricos/as convocados/as, bem como as obras abordadas, fazem parte da cultura ocidental e esse enfoque revolve contextos históricos, culturais e sociais evidentes, ainda que sejam capazes de desenvolver diálogos. Não desconsideramos a existência de produções advindas de outras culturas e tradições. Tentar abarcar todo esse universo seria um outro estudo.

No que diz respeito às utopias literárias de autoria feminina, *A Cidade das Damas*, publicada em 1405 pela franco-italiana Christine de Pizan, é estimada como a primeira no segmento (Deplagne, 2012). Esta obra se destaca pela modernidade e

ousadia, um reflexo provável do próprio percurso de vida da escritora. Pizan ficou viúva aos 25 anos, e foi pela escrita que obteve seu meio de sobrevivência e o sustento de sua família. Sua obra relata o diálogo da protagonista, Christine, e três donzelas alegóricas – Justiça, Razão e Retidão –, que juntas edificam uma cidade fortificada para as mulheres se protegerem dos ataques misóginos sofridos desde a antiguidade. *A Cidade das Damas* dá início a uma linhagem de obras utópicas/distópicas elaboradas por mulheres ao longo dos séculos seguintes. Alguns exemplos são: *The Blazing World*, de Margaret Lucas Cavendish, datada do século XVII, *A Description of Millenium Hall*, de Sara Scott, publicada no século XVIII, *Voyages de Milord Céton dans les Sept Planettes*, de Marie Anne de Roumier Robert, do século XVIII, *The Last Man*, de Mary Shelley, editada no século XIX. Como numa espécie de invisibilização propositado, infelizmente muitas obras de autoria feminina não foram contabilizadas na historiografia literária, tendo ficado até então ausentes dos compêndios dos utopismos literários.

Para além das referências já citadas, na obra *The A to Z of Utopianism* (2004), Morris & Kross apresentam o verbete “Feminist utopian novels (major)”, com indicação de diferentes obras. No caso das utopias críticas, como exemplo cabe mencionar os livros *When it Changed* (1972) e *The Female Man* (1975), de Joana Russ; *The dispossessed: an ambiguous utopia* (1974), de Ursula K. Le Guin; *Woman on the Edge of Time* (1976), de Marge Piercy; *Mars Trilogy (Red Mars [1993], Green Mars [1994] e Blue Mars [1996])*, de Kim Stanley Robinson.

Nas criações dessas autoras, primordialmente nos romances citados, há uma confluência de tendências, conforme chama a atenção Tom Moylan (2000: 31). Segundo ele, o hibridismo as leva a serem interpretadas de várias maneiras. *Woman on the Edge of Time* (1976), de Marge Piercy, e *The dispossessed* (1974), de Ursula K. Le Guin, por exemplo, são classificados por alguns teóricos como utopias críticas, por outros como ficção científica e, ainda há alguns que as categorizam como distopias. Isso se dá pelo fato de recorrerem, respectivamente, a viagem no tempo e no espaço para discutir o *status quo* e as representações do feminino.

Uma utopia feminista da Índia Colonial é *O Sonho da Sultana* (1905), um conto de Bengali Rokeya Sakhawat Hossain, tida como uma das primeiras narrativas especulativas da literatura bengali de autoria feminina. Irônica, a ficção se desenrola na imaginária LadyLand, expressão traduzida para o português como TerraDelas. Naquela nação justa e sem criminalidade, os papéis de gênero são trocados e as

mulheres têm liberdade para deslocarem-se nos espaços públicos, para frequentarem e comandarem as universidades, bem como para apoiarem e investirem no progresso científico em busca de melhorias sociais e da erradicação das doenças.

Em outras regiões do planeta também tivemos escritoras trabalhando sobre essas questões em obras que poderiam ser enquadradas como utópicas. Em 1841 a cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda publicou o romance *Sab*, com um discurso de crítica à escravidão e de contestação das restrições que cerceavam a vida das mulheres na época. A argentina Griselda Gambaro, autora de *Puesta en claro*, um texto teatral de 1986, denunciou a submissão feminina, a divisão de classes e os abusos cometidos nas relações de poder. Outra obra dela nessa mesma linha, *Ganarse la muerte*, foi censurado durante a ditadura militar argentina sob a justificativa de que ia contra a ordem social e a instituição da família. No artigo *Las aventuras de la China Iron, una utopia contemporânea para o século XIX*, Karine Rocha (2019) avalia o romance *As Aventuras da China Iron*, da também argentina Gabriela Cabezón Cámara. A partir de uma releitura do poema épico oitocentista *Martín Fierro*, do argentino José Hernández, a escritora questiona o matrimônio, as sexualidades e, com especial enfoque, a violência praticada contra as mulheres nas sociedades patriarcais e nas histórias do Cânone Ocidental. Na versão de Cabezón Cámara, narrada por uma voz feminina subserviente, a trivialização do feminicídio, a violência colonial e a masculinidade hegemônica tóxica, dão origem a uma sociedade utópica, onde se pratica o amor livre e onde há a possibilidade de uma convivência harmônica entre os habitantes. Na visão de Rocha, *As Aventuras da China Iron* “nega o projeto de nação construído pelos intelectuais do século XIX para a América Latina, apontando caminhos para nos libertarmos de várias formas de opressão” (Rocha, 2019: 175). Outro exemplo é a nicaraguense Gioconda Belli, que na obra *El país de las mujeres* (2011), propõe uma política vertical entre os gêneros em uma sociedade decente construída por mulheres e para as mulheres.

Cabe mencionar ainda as discussões sobre as concepções de educação para as mulheres presentes nos escritos da brasileira Nísia Floresta (1810-1885) e da colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1913), que segundo Lima (2019) se relacionam com os movimentos de independência e descolonização da América Latina.

Entre paradigmas

No que tange à discussão sobre utopias portuguesas, Ana Paula Arnaut no texto “Nas margens do tempo e do espaço: onde pa(i)ram as utopias?”, na expectativa de contradizer a posição de João Medina (1979), faz o levantamento de alguns exemplares dos dois últimos séculos. Ela cita os romances *D. Agostinho* (1894) e *O famoso Galvão* (1898), de Teixeira de Queirós, *O mata-cães* (1986), de Fernando Correia da Silva, *A Jangada de pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *A Caverna* (2000), *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e *As Intermitências da morte* (2005), de José Saramago. (Arnaut, 2009: 225).

Desta lista, além de Saramago, chamam atenção as propostas e périplos do Galvão, do qual Arnaut (2009: 227) destaca um trecho do livro para mostrar a “exaltação do predomínio da ciência e da técnica sobre a natureza, com o fito absoluto de impor um reino de abundância e de felicidade”:

Caminhava-se para o governo absoluto da *Indústria*, que tudo transforma. (...) Caldeiras de vapor e máquinas eléctricas aperfeiçoadas gerariam movimento e luz permanente para acabar de vez com o descanso e com a escuridade improfícua da noite. Assim se multiplicaria o esforço e o tempo; por toda a parte reinaria a abundância e a felicidade. Estrangulada a miséria, o mundo seria um teatro de gozo; as inteligências comandando as forças criadoras dariam a alegria e a paz definitivas ao homem triunfador pela Ideia e pela Invenção (Queirós, 1898: 118).

Como sugere a citação anterior, em cabeças em que a ciência comanda a razão e alimenta sonhos que nem sempre se tornam realidade, a utopia carrega consigo uma índole positivista. Mas, neste e em outros casos, se calhar, mais vale o processo do que os fins.

Ao tratarmos da utopia em língua portuguesa é interessante perceber os espectros de sua influência. Poderíamos tecer longas considerações sobre obras e autores, como *Kalum*, *O Mistério do Sertão* (1936), do brasileiro Menotti Del Picchia, *A Jangada de Pedra* (1986), *O Conto da Ilha Desconhecida* (1997), do português José Saramago, *A Geração da Utopia* (1992), do angolano Pepetela, *Biografia do*

Língua (2015), do cabo-verdiano Mário Lúcio Sousa, *O Último Europeu 2284* (2015), do português Miguel Real, *Sempreviva* (2015), do brasileiro Antonio Callado, *Como o Fumo do Comboio - A utopia maravilhosa* (2023), do português José Carlos Godinho, entre outros títulos. Cada uma dessas obras carregam traços utópicos em suas particularidades e diferentes visões do que seja a(s) utopia(s).

Entretanto, ao lembrar-nos que Bronislaw Baczko (1979) disse que “tutte le utopie si rivelano in tempi di crisi”⁵⁹, Fátima Vieira fez um alerta:

This finding should not, however, refer to the idea that utopia spreads, in these periods, as a form of escapism, in the logic of seeking compensation for a world that is apprehended as unsatisfactory. It is true that utopia often offers an inverted image of reality (in wartime people dream of peace), but we cannot forget that this inversion is based on a critical reading of the present. The inverted image (or “distorted”, as Melvin Lasky⁶⁰ calls it) aims to lead us to reflect on the world we live in and the world we can help build.⁶¹ (Vieira, 2012: 5)

As perguntas que se fazem, então, são: que mundo é este a construir, com quais características, sob qual regime político, em que lugar, com que pessoas? A procura de respostas faz parte do processo.

Ao travarmos contato com a extensa bibliografia a respeito da utopia, verificamos que, qualquer que seja o enfoque disciplinar (literário, filosófico, histórico, político, psicológico, sociológico, estético), ou a diretriz temática a que tem sido submetida a sua investigação, é possível discernir, de um modo geral, entre aqueles autores de monografias que aderem a uma perspectiva alargada, ampla, e aqueles outros que focam as suas análises com base na concepção rigidamente disciplinar do conceito de utopia.

Esta delimitação, metodologicamente válida e cientificamente essencial para a eficiente análise de um objeto de estudo com muitas implicações e diversas vertentes

⁵⁹ “todas as utopias se revelam em tempos de crise”

⁶⁰ Disse Lasky: “(utopia is a mirror, and) a mirror, no matter how it creatively distorts, can reflect only the shapes and shades that are there” (Lasky, 1977: 11). Trad.: “(a utopia é um espelho, e) um espelho, não importa o quanto distorça criativamente, pode refletir apenas as formas e sombras que estão lá”.

⁶¹ “Esta constatação não deve, contudo, remeter para a ideia de que a utopia grassa, nesses períodos, como uma forma de escapismo, na lógica da procura de uma compensação de um mundo que é apreendido como insatisfatório. É certo que a utopia oferece frequentemente uma imagem invertida da realidade (em tempo de guerra sonha-se com a paz), mas não podemos esquecer que essa inversão assenta numa leitura crítica do presente. A imagem invertida (ou “distorcida”, como lhe chama Melvin Lasky) pretende levar-nos à reflexão sobre o mundo em que vivemos e o mundo que poderemos ajudar a construir.”

no saber geral da nossa cultura, pode resolver-se, em linguagem epistemológica moderna, pela distinção entre o paradigma acessível, trans-histórico, universalista e multidisciplinar e o paradigma, restringido, historicista, nacionalista, unidisciplinar da investigação da utopia.

Do primeiro grupo fazem parte aquelas obras que conferem, a despeito da distinta estratégia das suas justificações e finalidades elucidativas, um valor de permanência e de universalidade arquetípica à forma diversificada pela qual se manifesta o pensamento ou a inclinação utópica identificada com uma conduta humana sublimadora e idealizante das condições gerais de vida.

Não obstante, do segundo grupo fazem parte as monografias produzidas a partir de um eixo de diretriz temática especializada, que circunscrevem as suas análises com base em um entendimento circunscrito do conceito de utopia, vista quer como sinônimo de formato ficcional (paradigma literário) ou programático (paradigma sócio-político) de elaboração de uma sociedade ideal. As variáveis e as coincidências na abordagem da questão são assim múltiplas.

Assinalar a ocorrência desses dois paradigmas é conveniente para distinguir, inclusive, o inventário enciclopédico do filósofo Ernst Bloch (1885-1977), pensador que se dedicou vigorosamente ao tema; ou também o conteúdo de obras vastas sobre o pensamento utópico, como as histórias sobre a utopia, as quais o escopo de análise se restringe à utopia *stricto sensu*, tida como gênero literário específico ou como estância discursiva política-programática de uma maneira outra – em princípio considerada melhor – de sociedade.

Contudo, dentro do campo literário da investigação da utopia também são perceptíveis diferenças entre os autores. Há os que utilizam metodologicamente um enfoque unidirecionado para o estudo dos procedimentos discursivos que expressamente representam uma ou várias configurações ideais de coexistência humana – arcádica, (idealizações de lugares paradisíacos ou representações de uma primogênita idade de ouro), quiliástica-milenária (suposições sobre o fim triunfal do tempo histórico), utópica (esboços de sociedades ideais contemporâneas ou futuras em relação às sociedades existentes). E também há os que investigam as ficções narrativas orientadas por um ideal positivo e exultante das circunstâncias coletivas e individuais de vida, ou seja, as de inclinação sarcástica, as anti-utopias, reveladoras dos efeitos malévolos provocados pelos projetos (imaginários ou reais) de engenharia social.

De maneira meramente genológica e literária, a utopia pode ser designada como uma narrativa em que se concebe positivamente ou mordazmente (anti-utopia) uma comunidade estruturada de acordo com princípios políticos, econômicos, ideológicos e morais, localizada num espaço e num tempo com variáveis graus de probabilidade em relação ao espaço e ao tempo conhecidos.

Essa designação permite os seguintes tópicos temáticos, classificados por Raymond Trousson, estudioso representativo de uma perspectiva metodológica que define o seu campo de pesquisa com base em uma rigorosa definição das regras do gênero literário utópico, firmadas na delimitação notável de um *corpus* de textos narrativos: a insularidade, da qual se desenrola a representação ficcional de uma autonomia econômica; a congruência geométrica, associada à homogeneidade e à permanência das relações sociais fantasiosamente representadas; o coletivismo, que difunde o mote temático da parcimônia no consumo e a felicidade máxima do maior número possível de pessoas e seres; o dirigismo, instaurado pela clarividência abnegada de um astuto legislador cujo plano de organização e de condução da sociedade é aceito de boa vontade pelos cidadãos utopistas; a pedagogia crucial à consecução de um totalitarismo humanista, nomeadamente de uma forma auto-instaurada de coabitação humana que, sem quaisquer ligações ideológicas de dependência à transcendência, administra a síntese equilibrada e final entre aspirações coletivas e individuais discordantes.

Antes de passarmos para o próximo capítulo, em que nos debruçaremos sobre a distopia, e depois desse desenvolvimento crítico-teórico sobre a utopia em que trouxemos os nomes dos/as estudiosos/as, tecendo com autonomia de leitura e entendimento reflexões sobre o assunto, é pertinente observar que os modos como se interpretam o que é utopia e distopia podem diferir ao longo do tempo.

Capítulo 2

Da desesperança ao pesadelo: um percurso pela distopia

Viver é um negócio muito perigoso.

João Guimarães Rosa

No capítulo anterior buscamos apresentar um percurso crítico e teórico pela utopia. Neste capítulo trataremos da distopia, seus significados e significantes, recapitulando algumas das principais obras escritas por escritores e escritoras nas últimas décadas. A perspectiva é a de que a compreensão dos dois fenômenos – utopia e distopia –, que não são conceitos opostos, mas distintos, possam nos auxiliar na leitura das obras dos autores escolhidos. Sem perder de vista que o que queremos demonstrar é de que forma a distopia pode ser lida como um subgênero do romance.

Recuperando, com variantes, aspectos já abordados no capítulo anterior, como o que foi dito por Ruth Levitas, de que “the proper role of utopia is to criticize the present”⁶² (Levitas, 2010: 40), cabe aqui perguntar se, de fato, criticar o futuro é o papel da distopia.

Nos últimos anos, o termo distopia ganhou novo impulso ao aparecer em artigos científicos, teses, dissertações e reportagens ao redor do mundo, passando também a ser discutido na área do entretenimento, por meio de filmes, séries

⁶² “o peculiar papel da utopia... é criticar o presente”

televisivas e livros (alguns em formato de série) de muito sucesso. A impulsionar o aquecimento das discussões estão os efeitos das mudanças climáticas, a ascensão de novos governos populistas e fascistas, as guerras por toda parte e as consequências de pandemias como a Covid-19. Mas afinal o que é distopia?

O termo distopia remete a “lugar ruim”, “lugar mau”, “lugar infeliz”, “lugar estranho” ou “lugar anormal”, se formos bucar seu significado na língua grega. Composto a partir da partícula $\delta\upsilon\sigma$ (translit. “dis” ou “dys”), que diz respeito a “dificuldade, dor, privação, infelicidade” e também “mau”, “anormal”, “estranho”; da palavra $\tau\acute{o}\pi\omicron\varsigma$ (translit., *topos*), que refere-se a “lugar”; e “*ia*”, que significa qualidade, estado. Essa distinção se faz importante para dirimir confusões e mal entendidos, pois conforme Aldridge:

The dystopia is not merely “utopia in reverse” as it has often been called, but a singular generic category issuing out of a twentieth-century shift of attitudes toward utopia. [...] the dystopian novelist, instead of recreating some fragment of the actual world, extrapolates from his concept of actuality in order to make a holistic framework, a complete alternative (inevitably futuristic structure)⁶³. (Aldridge, 1984: IX, apud Espinelly, 2016: 68).

Sargent busca simplificar a distinção entre um termo e outro ao postular que “the utopian views humanity and its future with either hope or alarm. If viewed with hope, the result is usually a utopia. If viewed with alarm, the result is usually a dystopia”⁶⁴ (Sargent, 2010: 22). Neste caso, a esperança foi usada como fiel da balança. Coelho sublinha que a distopia é “o mau lugar, o lugar da distorção” (Coelho, 1987: 45). Que lugar seria esse? Idealizado? Fictício? Real? Onde se situa? No entender de Cavalcanti (1999), o termo remete a *elsewhere* ou não-lugar, o que gera um diálogo com Moylan (2000), para quem a definição de distopia é dual ou ambígua, uma vez que associa a busca por dias e lugares melhores.

Os indícios ampliam o questionamento, uma vez que no hiato entre o *nenhum lugar* e o *bom lugar* há ainda uma gama ampla de possibilidades de interpretação. Este

⁶³ “A distopia não é meramente “utopia ao contrário”, como tem sido frequentemente chamada, mas uma categoria genérica singular resultante de uma mudança de atitudes do século XX em relação à utopia. (...) o romancista distópico, em vez de recriar algum fragmento do mundo real, extrapola de seu conceito de atualidade para fazer uma estrutura holística, uma estrutura alternativa completa (inevitavelmente futurista).”

⁶⁴ “o utópico vê a humanidade e seu futuro com esperança ou alarme. Se visto com esperança, o resultado costuma ser uma utopia. Se visto com alarme, o resultado geralmente é uma distopia”

substantivo feminino também costuma ser interpretado como sinônimo de ‘anti-utopia’ e adaptado a obras literárias que colocam em causa ou satirizam alguma utopia ou que desmitificam tentativas de apropriação totalitária de um cenário utópico. Ou seja, na descrição de um lugar hipotético onde se vive sob sistemas opressores, autoritários, de privação, perda ou desespero. Levitas, que associa anti-utopia a distopia, discute os conceitos sabendo que um vive em função do outro, daí o caráter ambíguo que envolve-os:

The relationship between utopian and dystopian writing in the first half of the twentieth century; these forms are not fundamentally opposed but mutually dependent. Dystopia (or anti-utopia) represents the fear of what the future may hold if we do not act to avert catastrophe, whereas utopia encapsulates the hope of what might be.⁶⁵ (Levitas, 1990: 165)

Por seu turno, na visão de Jacoby, a distopia é a antítese da utopia, algo como uma “utopia negativa” (Jacoby, 2007: 31), uma representação ou descrição de uma organização social vista ao revés dos valores ideais. Para ele, a distopia engendra narrativas nas quais tempo e espaço, muitas vezes, tornam-se “não tempo” e “não lugar”. Nota-se aí alguns traços de subjetividade, que mais remete a uma imaterialidade e abstração, do que a qualquer precisão sequer almejada.

A distopia configura um fenômeno profundamente complexo que escapa continuamente a todos os esforços racionalizadores e que nos desafia há alguns anos. A distopia irrompe numa multiplicidade de situações que ora aproximam do presente, ora indagam o futuro de uma sociedade em crise e doente, agarrada a dogmas ultrapassados e erros históricos. Mutável, instável, por natureza e definição, arregimenta propriedades subversivas marcantes, dialoga incessantemente com formas, estruturas, gêneros, modos literários e com distintas categorias estéticas.

Algumas fontes dizem que o provável primeiro uso desse termo tenha sido feito pelo filósofo, economista e político John Stuart Mill, que em 1868, cerca de 350 anos depois da obra de More (*A Utopia*), teria proferido um discurso ao Parlamento Britânico com as seguintes palavras:

⁶⁵ “A relação entre a escrita utópica e distópica na primeira metade do século XX; essas formas não são fundamentalmente opostas, mas mutuamente dependentes. A distopia (ou anti-utopia) representa o medo do que o futuro reserva se não agirmos para evitar catástrofe, enquanto a utopia encapsula a esperança do que pode ser.”

It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or caco-topians. What is commonly called Utopia is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable.⁶⁶ (Oxford English Dictionary)

Conforme Mike Ashley, há diferença entre este e o sentido que damos hoje à palavra distopia. Segundo ele, Mill estava a refletir sobre a impossibilidade de estabelecer uma utopia porque a base da sua economia e desenvolvimento social estava sujeita a leis naturais que não podem ser influenciadas pela vontade humana, o que significa que todas as utopias têm uma inevitabilidade embutida de fracasso. “He thus dismissed all utopian thinkers as dystopian, because their ideas were too flawed to be practical”⁶⁷, disse Ashley, cujo raciocínio prossegue:

It is ironical, therefore, that the word dystopia has come to represent a society in which individuals are repressed, personal freedoms lost and creativity stifled. A dystopia presents the inhumanity of the soulless state machine against the hopes and aspirations of humanity. It’s something we will all recognise.⁶⁸ (Ashley, 2016)

De 1868 para cá, muitas crises e mudanças enfrentadas pela sociedade, bem como o eventual “fim das utopias”, têm contribuído para associar o termo a lugar de desordem, em um estado crítico de desequilíbrio das forças que governam ou comandam a sociedade, onde os indivíduos são reduzidos a peças manipuláveis e descartáveis. No posfácio à obra *1984*, de George Orwell, que assinou na edição de 1961, Erich Fromm escreve que as distopias “expressam o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno, assim como as utopias antigas expressavam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval” (Fromm, 2009: 269).

Eis que um par de questões toma forma a evocar respostas: Estaria o ser humano moderno sentindo-se mesmo impotente? Como este sentimento tem se

⁶⁶ “É, provavelmente, demasiado elogioso chamar-lhes utópicos; deveriam em vez disso ser chamados dis-tópicos, ou caco-tópicos. O que é comumente chamado utopia é demasiado bom para ser praticável; mas o que eles parecem defender é demasiado mau para ser praticável.”

⁶⁷ “Assim, ele descartou todos os pensadores utópicos como distópicos, porque as suas ideias eram demasiado imprecisas para serem práticas.”

⁶⁸ “É irônico portanto, que a palavra distopia tenha vindo a representar uma sociedade em que os indivíduos são reprimidos, as liberdades pessoais perdidas e a criatividade asfixiada. Uma distopia apresenta a desumanidade da máquina de estado sem alma contra as esperanças e aspirações da humanidade. É algo que todos nós vamos reconhecer.”

manifestado? Porque, vejamos bem, se tal enunciado de Fromm tiver um fundo de verdade, chama atenção que, apesar disto, os seres humanos foram capazes de seguir fazendo todo tipo de coisas, de louváveis a lamentáveis. É possivelmente pelas atitudes lamentáveis que a esperança mais sofre e sofrerá.

Na busca de ampliar a nossa conceituação, especialmente na área literária, que é o que mais nos interessa aqui, o seguinte princípio teórico pode ser aplicado na análise da distopia:

a distopia literária se caracteriza justamente por desenvolver um projeto literário cuja base de representação aciona mecanismos de poder material e simbólico que aloca os sujeitos humanos em relações de extrema negatividade, interpretados “ao rés do chão”, diferenciando-se das narrativas utópicas naquilo que estas têm de apresentação de um mundo/sociedade melhor: a distopia literária confere às suas personagens um lugar num mundo “piorado” em relação à realidade aparente, sem saídas ou utopias positivas, sem possibilidades de sonhos para o dia seguinte, sem respostas para as angústias inaugurais daqueles que passam a experienciar o limiar de uma sociedade tecnocrata, injusta com a cultura e com a natureza, priorizando princípios isolados de sobrevivência em detrimento do apoio coletivo à manutenção dos membros sociais, estratégias essas desenvolvidas ou postas em prática por governos totalitários e ditatoriais. (Erickson e Erickson, 2006: 27)

A visão é complexa. E, em terra de cegos, quem tem olho é rei. Se levarmos em conta os termos opressão ou privação, podemos perceber nas sociedades distópicas uma sombra espessa. Para tentar exemplificar esta leitura, pedimos auxílio a Lira e Santos, que levantam alguns temas recorrentes em obras que, no entender deles, podem ser consideradas como distópicas:

o totalitarismo; a centralização do poder em uma corporação, governo, grupo social, rede de comunicação ou outro; a opressão de uma minoria em posição de poder sobre grandes grupos inferiorizados; a tecnologia avançada, beirando o surreal; as críticas à sociedade vigente; a ausência de harmonia; uma população com liberdade limitada; protagonistas exilados ou eliminados pelo centro de poder” (Lira e Santos, 2017: 156).

Lira e Santos avançam ainda em outros aspectos característicos de muitas distopias:

O sistema de governo vigente detém pleno controle sobre a maior parte da população, que está subjugada a regentes tirânicos e exploradores, que

controlam a população à base da força bruta e violência. Os grupos minoritários, privilegiados, gozam de tecnologias de ponta, um dos traços da Ficção Científica que dialogam com as distopias: não há limites para os avanços nos transportes, nas armas e mesmo na manipulação genética. (Lira e Santos, 2017: 156).

No livro *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*, Booker atesta que a mudança para modos distópicos na moderna literatura é paralela à virada sombria adotada por muitas críticas culturais modernas. Esse *dark turn*, nas palavras do crítico, aproxima a literatura distópica de áreas como a filosofia, a psicologia e a sociologia:

In this sense, dystopian fiction is more like the projects of social and cultural critiques: Nietzsche, Freud, Bakhtin, Adorno, Foucault, Althusser, and many others. Indeed, the turn toward dystopian modes in modern literature parallels the rather dark turn taken by a great deal of modern cultural criticism.⁶⁹ (Booker, 1994b: 87)

Ao tratar destes aspectos, Booker associa a distopia a pensadores importantes da nossa modernidade. E, ao jogar luz na ponte que aproxima os caminhos da filosofia, da psicologia e da sociologia com a literatura distópica, entre outras áreas, o crítico contribui para dar mais profundidade ao significado do termo distopia.

Se a sombra do passado ronda a distopia, Lyman Tower Sargent (2013: 12) caracteriza o mundo em que vivemos como distópico, devido aos seus incontáveis problemas. No seu entendimento, precisamos da distopia para nos lembrarmos de que a nossa distopia empírica pode piorar. Por sua vez, a distopia literária ficcionaliza e potencializa tais embates. Para Krishan Kumar, “it is undeniable that in our own century it is the anti-utopian current that has been strongest”⁷⁰ (Kumar, 1991:99). O aspecto distópico – isto é, negativo – das utopias encontrava-se no fato de estas serem engessadas pelo seu tempo, pois se suas soluções eram “perfeitas”, não poderiam portanto ser aperfeiçoadas ou mesmo modificadas. Além disso, e tomando a ciência como análise, presume-se que por mais avançada que pudesse ser, porém se for desprovida de uma ética que a controle, poderá estar a serviço da geração de

⁶⁹ “Nesse sentido, a ficção distópica é mais parecida com os projetos de críticas sociais e culturais: Nietzsche, Freud, Bakhtin, Adorno, Foucault, Althusser, e muitos outros. De fato, a mudança para modos distópicos na moderna literatura é paralela à virada sombria adotada por muitas críticas culturais modernas.”

⁷⁰ “é inegável que em nosso próprio século é a corrente anti-utópica que tem sido mais forte”

aberrações. As utopias tornar-se-iam imediatamente u-cronias, isto é, sociedades estáticas, sem tempo. Pavlovski (2012) tenta mostrar aí uma ponta de sátira ao utopismo e sua impraticável perfeição, pois para ele não há lugar bom demais para ser real.

Se encararmos a utopia como uma construção esperançosa, ou, uma visão de um mundo melhor – novo mundo – sem compromissos imediatos com a viabilidade, a partir de premissas subjetivas, abstratas, o outro lado da moeda também tem seu reflexo, que assim pode ser lido:

A distopia, ao contrário, é uma peça retórica crítica, contestadora, usada para desmascarar situações concretas, fraudes institucionais, hipocrisias, demagogia. Regimes tirânicos que tentam passar por benignos, retrocessos maquiados como inovação, promessas mirabolantes, são falsificações utópicas – distopias. (Dines, 2015: 1)

Isso leva-nos a pensar nas condições que possibilitaram a virada para a distopia. Coelho (1996: 45) chega a afirmar que *1984* e *Admirável Mundo Novo* são, no fundo, *A República* levada às suas últimas conseqüências. Para ele, ao imaginar um estado ideal, Platão também imaginou um governo com poderes absolutos sobre os indivíduos.

De acordo com o momento ou o período em que foram escritas, as distopias assumem algumas características específicas, mas em sua essência permanecem inalteradas. Para Passos, “a distopia é o contraponto, o inverso, a negação da utopia: a proposta de um avanço científico-social que culmina em estruturas opressoras e populações alienadas” (Passos, 2003: 3).

Para teóricos como Moylan, todavia, a perspectiva parece ainda mais drástica:

Dystopian narrative is largely the product of the terrors of the twentieth century. A hundred years of exploitation, repression, state violence, war, genocide, disease, famine, ecocide, depression, debt, and the steady depletion of humanity through the buying and selling of everyday life provided more than enough fertile ground for this fictive underside of the utopian imagination. Although its roots lie in Menippean satire, realism, and the anti-utopian novels of the nineteenth century, the dystopia emerged as a literary form in its own right in the early 1900s, as capital entered a new phase with the onset of monopolized production and as the modern imperialist state extended its internal and external reach. From that early period, and throughout its varied and shifting history, this negative narrative machine has produced challenging cognitive maps of the

historical situation by way of imaginary societies that are even worse than those that lie outside their author's and reader's doors.⁷¹ (Moylan, 2000: 11)

Se atentarmos no enredo de algumas obras, perceberemos algumas particularidades das épocas a que estão associadas, ou melhor, dos períodos em que foram geradas. Para Bradbury (autor de *Fahrenheit 451*), por exemplo, a grande ameaça à liberdade individual era a indústria cultural de massa, mas para Orwell (autor de *1984*) e Zamyatin (autor de *Nós*) o perigo maior eram as ditaduras totalitárias, tão comuns na primeira metade do século XX. Para Huxley (autor de *Admirável Mundo Novo*) o progresso científico poderia acarretar em uma tirania cerceadora das liberdades individuais.

Nas distopias, um elemento que chama a atenção é a figura do/a herói/heroína, ou anti-herói/heroína, a personagem que decide não aceitar os desmandos do sistema, e imbuída de coragem e determinação, incita à mudança (ou uma revolução). Em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, a mulher do médico tem esse papel. Já em *Não verás país nenhum*, Souza, o protagonista, cumpre essa função.

Em algumas outras narrativas, o/a herói/heroína ou o/a anti-herói/heroína é perseguida pelos poderosos, de forma a que não se torne uma ameaça à “harmonia” alcançada pelo sistema de governo. O elemento opositor distópico não é o vilão, mas o/a herói/heroína ou anti-herói/heroína, que vem desestabilizar o sistema vigente.

Hilário, no artigo “Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade” (2013: 206), dialoga também com Lira e Santos, para quem:

⁷¹ “A narrativa distópica é, em grande parte, o produto dos terrores do século XX. Cem anos de exploração, repressão, violência estatal, guerra, genocídio, doenças, fome, ecocídio, depressão, dívida e o constante esgotamento da humanidade através da compra e venda da vida cotidiana forneceram terreno fértil mais do que suficiente para este lado oculto fictício da imaginação utópica. Embora suas raízes estejam na sátira Menippeana, no realismo e nos romances anti-utópicos do século XIX, a distopia surgiu como uma forma literária por direito próprio no início dos anos 1900, quando o capital entrou numa nova fase com o início da produção monopolizada e quando o estado imperialista moderno ampliou seu alcance interno e externo. Desde esse período inicial, e ao longo de sua história variada e mutável, esta máquina narrativa negativa produziu mapas cognitivos desafiadores da situação histórica por meio de sociedades imaginárias ainda piores do que aquelas que estão fora das portas de seu autores e leitores.”

A narrativa distópica é anti-autoritária, insubmissa e radicalmente crítica, e enfatiza a indiferenciação subjetiva, a massificação cultural e o controle dos indivíduos. A alienação reinante é questionada pelo elemento que se projeta como opositor ao sistema de poder, depondo ou desmascarando os líderes de tais grupos de poder. (Lira e Santos, 2017: 156)

Em termos de cenário, é comum ver a distopia projetada em um mundo futurista, por vezes retratado como apocalíptico e desolador. Nesta projeção, os recursos naturais escasseiam, o crescimento da população explode e muitos vivem em condições precárias, em sociedades em ruínas, sem esperanças. Os indivíduos então se sujeitam e se permitem alienar por não possuir mais forças para lutar contra o sistema, pelo conforto de ceder ou pela fragilidade perante a ideia de continuar.

Em sua tentativa de apreender o que não está aparente, Moylan toca em um tópico importante, que merece ser discutido:

Crucial to dystopia's vision in all its manifestations is this ability to register the impact of an unseen and unexamined social system on the everyday lives of everyday people. Again and again, the dystopia text opens in the midst of a social "elsewhere" that appears to be far worse than any in the "real" world. As the mise-en-scène is established in an exponential presentation of the society's structure and operation, the narrative zooms in on one of the subjects of the terrible place.⁷² (Moylan, 2000: 13)

Há de se pensar que, embora isso possa parecer contraditório, a distopia está intimamente associada ao que vemos nos dias de hoje, em muitos lugares. Contrariando as palavras de Anatole France, de que “a utopia é o princípio de todo o progresso e o ensaio preparatório para um futuro melhor”, pode-se postular que a distopia é o princípio do caos e o ensaio preparatório para um apocalipse⁷³.

⁷² “Crucial para a visão da distopia em todas as suas manifestações é esta capacidade de registrar o impacto de um sistema social invisível e não examinado na vida cotidiana das pessoas comuns. Repetidas vezes, o texto da distopia se abre no meio de um "outro lugar" social que parece ser muito pior do que qualquer outro no mundo "real". Como a mise-en-scène se estabelece em uma apresentação exponencial da estrutura e funcionamento da sociedade, a narrativa joga uma lente de aumento sobre um dos assuntos do lugar terrível.”

⁷³ “(...) destaque o que talvez seja um aspecto importante, que é considerar a presença de um fundamento religioso latente em muitos textos utópicos ou distópicos da literatura ocidental, tal como identificado por diferentes autores e também por Patrícia Vieira. Exemplo disso surgem desde as narrativas bíblicas da tradição cristã, na qual existem livros como o *Apocalipse*, de São João, com seu teor profundamente distópico, ao lado de outros bastante utópicos, como na história de Davi e Golias, no qual o bem vence o mal. Nada muito diferente daquilo que se encontra em muitos relatos greco-romanos, nos quais presente, passado e futuro são pensados a partir de momentos e espaços paradisíacos desejados ou perdidos, e estados ou tempos de sofrimento nos quais a fatalidade é inevitável ou seria superada somente com o

Aqui, volta-se à Bíblia, fonte de referências na construção de algumas obras utópicas e também distópicas. As distopias podem ser apocalípticas ou não, aparecerem acompanhadas por um cenário de guerra ou não, mas em todas prepondera o sacrifício da liberdade do indivíduo em nome da busca por uma desejada perfeição e um controle geral da população.

Para Carlos Eduardo Berriel, do U-TOPOS, Centro de Estudos sobre Utopia do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp, “a distopia diz antes as mais graves questões de nosso tempo. Essa é sua importância.” (Berriel, 2018: 1). O historiador Luiz Marques, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da mesma universidade, foi mais contundente ao dizer que “nosso futuro afigura-se, com toda a probabilidade, catastrófico. É preciso admitir que estamos funcionando mentalmente à base de auto-engano. É preciso encarar de frente as evidências.” (Marques, 2018: 1). Ele referia-se a um quadro que, em suas palavras, resultará em “um colapso socioambiental inevitável” (Marques, 2018: 1).

Foi em tom de alerta que no texto de apresentação do “Seminário Internacional Degradação socioambiental, catástrofe e distopias”, organizado pelos dois acadêmicos, e que reuniu intelectuais de diferentes áreas, foi incluída uma declaração de Kevin Anderson, vice-diretor do The Tyndall Centre for Climate Change Research: “Estamos conscientemente enveredando em direção a um futuro fracassado”. Perguntado sobre o texto de apresentação do supracitado seminário, que destacava que, “embora o imaginário do século XX, reminescente por vezes de tradições escatológicas, tenha cultivado uma rica vertente distópica, a perspectiva de um futuro fracassado nunca havia sido formulada pelo consenso científico”, Luiz Marques assim argumentou:

O que se nota, de fato, é que o imaginário distópico dos séculos XIX e XX foram, como não poderia deixar de ser, tributários seja da riquíssima tradição escatológica judaico-cristã, seja da ideia de “cansaço” e de declínio da natureza, recorrente na tradição clássica desde Homero e Hesíodo. O que se nota nos últimos decênios, entretanto, é que a ciência vem se somando às expectativas de

auxílio de deuses *ex-machina* ou heróis trágicos engenhosos. Da Idade Média para cá esse teor religioso não cessaria de aparecer na literatura utópica moderna ou na literatura distópica pós-moderna da qual Patrícia Vieira toma como exemplo a obra de Margaret Atwood. Assim, dizer que a modernidade superaria o pensamento mágico ou religioso e seus imaginários – como por exemplo de céu e inferno – seria um equívoco. Ou ainda que tanto o pensamento anti-moderno quanto o pós-moderno não conteriam dentro deles elementos de ordem religiosa ou utópicos.” (Bentivoglio, 2020: 393).

um *unhappy end* de nossas sociedades ainda no horizonte deste século. Não porque essas tradições escatológicas ou porque as tendências irracionalistas contemporâneas tenham “contaminado” a ciência, como disso a acusam seus detratores e os chamados “mercadores de dúvidas”, fomentados pelas corporações. A ciência emite prognósticos a partir de um acúmulo rigoroso e consistente de dados, modelos e análises das coordenadas do sistema Terra e esses prognósticos, sóbrios em suas formulações, são não raro mais sombrios que as mais assustadoras ficções de antecipação. Basta lembrar aqui um exemplo. Um aquecimento médio global de 3°C acima do período pré-industrial, que é, mantida a trajetória atual, a mais otimista projeção para este século, significa o fim das florestas tropicais e a conversão em savana do que resta da floresta Amazônica, pela ação combinada de secas e incêndios, com adicional liberação de CO₂ na atmosfera. Há mais de 10 anos, em 2007, James Hansen alertava para o fato de que tal nível de aquecimento conduziria à ultrapassagem de pontos críticos no sistema Terra, além dos quais há alta probabilidade de uma transição para temperaturas ainda mais altas. Perto dos cenários projetados pela ciência, os cenários imaginados pela ficção parecem, em suma, cada vez mais tímidos. (Marques, 2018: 1)

Talvez seja mesmo muito difícil e penoso para parte da sociedade admitir o fracasso puro e simples de nosso modelo econômico e civilizacional. Para muitos, ainda é conveniente e rentável continuar a pensar segundo o paradigma do crescimento econômico e dos milagres criados pela revolução tecnológica permanente a que estamos habituados desde ao menos o Iluminismo e o advento do capitalismo industrial no século XVIII. Para Luiz Marques:

Economistas continuam a pensar como manter o crescimento econômico, cientistas e engenheiros são formados para ‘resolver problemas’, são *problem solvers*, cientistas sociais pensam e agem em prol de programas políticos mais aptos a distribuir melhor a riqueza, de modo a minorar as desigualdades e injustiças sociais, algo que permanece, obviamente e mais que nunca, necessário. (Marques, 2018: 1)

Mas o que muitos ainda não percebem, e nesse sentido as distopias literárias são como faróis em meio à tempestade, é que pela via atual corremos o risco de não resolvermos mais nossos problemas.

Voltando nossos olhos para a literatura, o que podemos apreender com as narrativas ditas distópicas reflete os caminhos da civilização, e poderia assim ser descrito:

O romance com cariz distópico pode então ser percebido enquanto aviso de incêndio, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para

que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos. Por exemplo, se a narrativa kafkiana, no início do século XX, seguindo a hipótese lançada, é compreendida enquanto aviso com relação à sociedade burocrática e totalitária alemã, pois a analisa através da narrativa da experiência do sujeito permanentemente entrelaçado com um superpoder, desprovido de sentido e que controla sua vida, também a distopia, elaborada sobretudo entre as décadas de 30 e 50 do século passado, soa o alarme com relação às mudanças em curso nos anos que se seguiram ao seu surgimento. (Hilário, 2013: 202)

Nesse processo, para que os intertextos sejam estabelecidos, para que a tradição literária distópica tenha seguimento, alguns paradigmas são mantidos (estruturas narrativas, imagens, perfil de personagem), por meio dos quais o leitor identifica relações. Becker (2017: 17-19) assinala alguns itens, como ausência de liberdade, governo opressivo, pesquisas biológicas, pós-apocalipse, entre outros, todos dispostos, com diferentes intensidades, do século XX ao XXI. Apesar de organizar os romances distópicos de modo simplista, a síntese pode ser considerada adequada. É Gottlieb quem reforça tal viés, ao dizer que “the dark mirror of dystopian fiction functions as a deterrent, a warning that we should not allow the still curable illness of our present world to turn into the abhorrent pathologies of the world of the future”⁷⁴ (Gottlieb, 2001: 27).

Os referidos elementos de enredo unem-se a outra característica importante (e definidora) dos romances distópicos: a construção do protagonista, personagem responsável por analisar o mundo à sua volta e identificá-lo como um problema. Os leitores, então, filiam-se à sua perspectiva e percebem aquele mundo ficcional (em contraste com o seu mundo empírico) como distópico. Através do protagonista, identificamos a distopia, e isso se dá quando este se põe a analisar a sociedade que o circunda. A primeira pergunta – a sociedade é perfeita? –, leva-nos a outros questionamentos inerentes às utopias e distopias: que sociedade é essa? Como ela se organiza e como os sujeitos nela vivem? Há conformidade, há censura, há uso forçado de drogas ou medicamentos? As escolhas são feitas por quem?

Ao lado do que já foi dito, pode-se tratar de outras tendências dos romances distópicos, como os acidentes (científicos ou não), os desastres

⁷⁴ “o espelho negro da ficção distópica funciona como uma coibição, uma advertência para não permitirmos que a doença ainda curável do nosso mundo atual se transforme em patologias abomináveis do mundo do futuro”

naturais, a ameaça de um vírus, a presença da guerra. Tudo isso vai tornando a discussão da distopia ainda mais alargada.

Na trilha da distopia

A linha evolutiva da distopia na literatura ainda está a ser desenrolada. É necessário aprofundar os estudos para uma maior compreensão deste fenômeno, que se não for mundial, parece ser manifesto em grande parte do ocidente. Há críticos que consideram obras menos conhecidas, como *Vril: O Poder da Raça Futura*, *O Napoleão de Notting Hill* e *A Máquina Pára*, como pertencentes a esta linha, tratando-as do ponto de vista de “anti-utopias”, em oposição ao idealismo utópico, uma vez que são da época áurea do pensamento iluminista.

Escrita pelo romancista, poeta, dramaturgo e político inglês Edward George Bulwer-Lytton (1803-1873), também conhecido por Lord Lytton, *Vril: O Poder da Raça Futura* (*Vril: The Power of the Coming Race*) carrega algumas características distópicas. Neste livro de 1860 a vida se passa no subsolo terrestre e os homens são designados de *vril-ya*, pois possuem a energia atômica, chamada *vril*, que proporciona grande quantidade de bens. Segundo Carandell (1980: 116), “trata-se da primeira anti-utopia, pois que a felicidade, derivada do poder do *vril* e do medo que inspira é inumana”. O poder do *vril* torna impossíveis as guerras e o poder absoluto, pois todos podem facilmente destruir o mundo ou facilmente comandá-lo. Lord Lytton obteve muito sucesso com seus livros, que lhe renderam em sua época fama e uma fortuna considerável.

Em 1887 a escritora Anna Bowman Dodd (1858-1929), nascida em Nova Iorque, publicou *A República do Futuro* (*The Republic of the Future*), uma profética distopia socialista ambientada em sua cidade de origem no ano de 2050. A trama apresenta uma nação medíocre intelectualmente falando, onde seria um crime ser diferente, a comida era prescrita pelas autoridades oficiais e não havia Deus nem religião, mas todos deveriam devoção ao governo central. Em consequência disso, grande parte da população passa os dias alienada, e muitos vão para academias, em sinal de culto ao corpo.

A mudança de século, entretanto, traria ares mais pesados, como fez notar Moylan:

(...) in the early years of the 20th century, there was a shift towards the darker face, in the form of the dystopian narrative: as the economic, ideological and psychic apparatus of Fordist capitalism — as well as the structures of the authoritarian and imperialist state — gripped a much wider proportion of society and everyday life, dystopian worlds, which were worse than at present, offered a more perforce stimulating utopian response, while hope took the form of its own negation.⁷⁵ (Moylan, 2003: 123-124)

Como uma espécie de reação ao otimismo da nascente sociedade industrial e da utopia progressista de H. G. Wells, autor de *A Máquina do Tempo*, editada em 1895, em 1904 o escritor G. K. Chesterton trouxe ao mundo o livro *O Napoleão de Notting Hill*. A história é projetada no futuro, oito décadas à frente, e retrata uma Inglaterra transformada em estado altamente burocrático e controlado, onde as regras para o escolha do rei foram alteradas, passando a ser por sorteio, o que acaba levando pessoas aleatórias como Quin Auberon ao trono.

Quando se vê no comando, Auberon descobre a monotonia promovida pelo rígido controle estatal e parte para implementar “reformas”, e uma de suas ideias é tornar os bairros de Londres em “feudos” medievais novamente, cada um deles com suas bandeiras, brasões e exércitos. Ele determina ainda que os bairros passem a eleger seus autarcas por sorteio e que estes devam literalmente honrar seus símbolos nas vestimentas, além de cultivarem hábitos como o de serem escoltados por uma guarda de honra, como era costume no passado. Tais decisões provocam bastante descontentamento entre os dirigentes no poder, antigos comerciantes, empresários e outros trabalhadores, obrigados a adotar determinações de um novo rei que se mostra excêntrico e piadista, ao mesmo tempo.

A exceção é Adam Wayne, o líder de Notting Hill, que passa a implementar de maneira exemplar tudo aquilo que foi prescrito pelo novo monarca. Acontece que uma negociação falhada com outros autarcas em torno da mudança de uma das ruas do bairro desencadeia uma guerra entre eles. Para tentar conter os exércitos muito

⁷⁵ “(...) nos primeiros anos do século XX, houve uma mudança em direção à face mais obscura, sob a forma da narrativa distópica: à medida que o aparato econômico, ideológico e psíquico do capitalismo fordista – bem como as estruturas do estado autoritário e imperialista – apoderou-se de bem mais vasta proporção da sociedade e do cotidiano, os mundos distópicos, que eram então piores do que no presente, ofereciam uma resposta utópica mais forçosamente estimulante, enquanto a esperança assumia a forma de sua própria negação.”

superiores que se movimentam para atacar Notting Hill, o bairrista Adam Wayne conclama os habitantes da localidade para a resistência. Na trama de Chesterton, com sua imaginação única e sua escrita peculiar, muitas batalhas são travadas em defesa de Notting Hill, tendo à frente o intrépido Turnbull como o general do exército.

Para Carandell (1980: 117) *O Napoleão de Notting Hill* é um protótipo de uma anti-utopia, pelo motivo do texto fazer uma crítica mordaz ao socialismo reformista defendido por H. G. Wells, uma vez que o autor elabora o mundo desgraçado a que se chegaria, caso o imperialismo continuasse.

Mas tudo isto soa paradoxal, se olharmos para a trajetória do autor. Muitas vezes referido como o “príncipe do paradoxo”, o inglês Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) teve uma vida curiosa e uma brilhante carreira como escritor, poeta, dramaturgo, jornalista, filósofo, crítico, entre outras atribuições. Deixou escrito cerca de 80 livros, várias centenas de poemas, cerca de 200 contos, 4000 ensaios, várias peças de teatro e também artigos para a Encyclopaedia Britannica. Não bastasse essa vida agitada, o Papa Pio XI o nomeou como Cavaleiro Comandante com a Estrela da Ordem Papal de São Gregório Magno (KC * SG). Quando de sua morte, a Sociedade Chesterton propôs que ele fosse beatificado. Desde 2009 o autor é lembrado liturgicamente em 13 de junho pela Igreja Episcopal, com um dia de festa.

Mas o tempo, e ao que parece, as máquinas não podiam parar. Publicado em 1928 como parte integrante do livro *The Eternal Moment and Other Stories*, de E. M. Foster, o conto *A Máquina Pára* (*The Machine Stops*) provocou acaloradas discussões. A história que narra um futuro tecnológico no qual os humanos vivem no subsolo terrestre, sob o controle da “Máquina”, e aborda alguns dos temas essenciais dos estudos de ciência, tecnologia e sociedade contemporâneos, foi adotada como uma reação ao otimismo no progresso científico, em particular, do maquinário industrial proposto por H. G. Wells em *A Máquina do Tempo* (1895), que acreditava que as máquinas trariam a felicidade plena aos homens. O mesmo ocorre com o já citado Galvão, de Queirós (1898: 118). Mas os prognósticos não são bons, como se percebe:

Foster imagina a sociedade em que as máquinas fazem tudo e onde os homens vivem presos em habitações unicelulares (comunicando-se entre si através de televisores), até que um dia as máquinas param, morrendo sepultados todos os habitantes do planeta. (Carandell, 1980: 124)

Conhecido como um estudioso da literatura, o britânico Foster deixou uma obra diversificada e significativa. *Passagem para a Índia*, de 1924, foi o último livro que publicou em vida, considerado por muitos como a sua obra-prima. Entretanto, ele também deu uma grande contribuição à teoria literária com seu livro *Aspectos do Romance* (*Aspects of novel*). Nesse trabalho, o teórico apresenta um estudo das partes do romance, tais como o enredo, a história e as pessoas (personagens), que classificou como planas e redondas, ou esféricas. Esta classificação influenciou vários outros estudiosos de literatura e continua influenciando, uma vez que se apresenta como a classificação tipológica mais eficiente e completa.

O século XX, em questões político-sociais, gerou condições para a elaboração de diversas obras distópicas, como nos lembra Sargent: “With World Wars I and II, the flu epidemic, the Depression, the Korean War, the war in Vietnam, and other events of the 20th century, dystopias became the dominant form of utopian literature.”⁷⁶ (Sargent, 2010: 42)

Adicionalmente aos eventos citados pelo autor, o século XX ainda assistiu ao avanço considerável da tecnologia, a ascensão de regimes políticos autoritários e fervorosos debates sociais, o que, conseqüentemente, resultou em mudanças concretas em um mundo em franco desenvolvimento.

Mas é a partir da segunda década no século XX que a ficção distópica ganha seu maior impulso, com o surgimento dos romances *Nós* (1921), de Yevgeny Zamyatin, *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, e *1984* (1949), de George Orwell, parábolas políticas em que os horrores vistos nas guerras mundiais são projetados em cenários apocalípticos. Em uma tentativa de síntese, Caroline Becker postula que:

Nessas narrativas, as imagens do distopismo são influenciadas pelo medo dos governos totalitários e pela presença da guerra. É nesse jogo entre realidade e ficção que tanto a utopia quanto a distopia emergem, construindo narrativas-espelho. (Becker, 2017: 16).

O medo paralisa, mas também pode gerar reações, como pontua Sargent:

⁷⁶ “Com a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, a epidemia de gripe, a Depressão, a Guerra da Coréia, a guerra do Vietnã e outros eventos do século 20, as distopias tornaram-se a forma dominante de literatura utópica.”

The same period that produced many anti-German and anti-Soviet dystopias also saw the publication of three outstanding works: the Russian Evgeny Zamyatin's (1884–1937) *We* (written in Russian in 1920, but first published in English in 1924), and the English writers Aldous Huxley's (1894–1963) *Brave New World* (1932) and George Orwell's (born Eric Blair, 1903–50) *Nineteen Eighty-Four* (1948) (...). While all three target the misuse of power, each is a many-faceted, complex work with multiple concerns, and they all attack capitalism as much as they attack communism. All three depict partially failed attempts to control the power of sexual desire. *We* licenses sexual behaviour in a way that is meant to meet individual needs; *Brave New World* insists on promiscuity; and *Nineteen Eighty-Four* severely restricts sex. And all three imply that this may be an area that even a totalitarian regime would not be able to control.⁷⁷ (Sargent, 2010: 44).

Se os criadores de utopia lidam com o concepção clássica de uma sociedade “ideal” e “fantasiosa”, os criadores de distopia, por seu turno, trabalham com a hipótese do erro. É recorrente vermos a distopia abordar as mesmas problemáticas as quais as utopias buscam solucionar, como elucida Claeys: “Dystopia emerges from the same set of problems: how to control industrialization, widespread poverty, the concentration of wealth, and an increasing tendency towards collectivist solutions to these issues.”⁷⁸ (Claeys, 2017: 274).

Não obstante, a *maneira* como a distopia se debruça sobre esses problemas é distinta. A distopia, de um modo geral, esquadrinha um cenário nefasto em relação ao futuro, e nem sempre oferece esperança aos protagonistas – nem para os leitores.

As histórias escritas por Yevgeny Zamyatin, Aldous Huxley e George Orwell são tramas bem elaboradas por mentes criativas e conturbadas que testemunharam o mundo à beira de um colapso. É aceitável que George Orwell tinha todas as razões para crer que o mundo seria perigosamente real como imaginou em *1984*. O pessimismo e a visceralidade com que esses autores descreveram o futuro da civilização se reproduzem por metáforas que se reportam a um mundo dominado pelo

⁷⁷ “O mesmo período que produziu muitas distopias anti-alemãs e anti-soviéticas também viu a publicação de três obras notáveis: *Nós*, do russo Evgeny Zamyatin (1884-1937) (escrito em russo em 1920, mas publicado pela primeira vez em inglês em 1924), *Admirável Mundo Novo* (1932) e *1984* (1948) dos escritores ingleses Aldous Huxley (1894-1963) e George Orwell (nascido Eric Blair, 1903-1950) (...). Enquanto todos os três visam o uso indevido do poder, cada um é um trabalho complexo e multifacetado com múltiplas preocupações, e todos eles atacam o capitalismo tanto quanto atacam o comunismo. Todos os três retratam tentativas parcialmente fracassadas de controlar o poder do desejo sexual. *Nós* licencia o comportamento sexual de forma a atender às necessidades individuais; *Admirável Mundo Novo* insiste na promiscuidade; e *1984* restringe severamente o sexo. E todos os três implicam que esta pode ser uma área que mesmo um regime totalitário não seria capaz de controlar.”

⁷⁸ “A distopia surge do mesmo conjunto de problemas: como controlar a industrialização, a pobreza generalizada, a concentração de riqueza e uma tendência crescente para soluções coletivistas para essas questões.”

controle absoluto do Estado, onde as tecnologias e os saberes científicos servem aos interesses de uma elite que domina e condiciona a população.

Martin Smith é peremptório ao afirmar que sem *Nós*, do escritor russo Zamyatin, teria sido improvável que Huxley escrevesse *Admirável Mundo Novo* e Orwell tivesse criado o romance *1984*. A influência desse livro foi tão grande para as distopias do século XX, que Smith vai além:

É muito superior a *1984* em termos de imaginação (...) é suficiente chamar a atenção para ele como a maior distopia já escrita nos tempos modernos e sublinhar que o livro de Orwell, embora esteja longe de ser um plágio, não poderia existir sem ele (...) *Nós* está certamente entre os cento e poucos melhores romances de todos os tempos. (Smith, 2004: 631-632)

Nós leva o leitor para uma sociedade opressora, apesar de sua propaganda perfeição, aparentemente decalcada da Rússia dos primeiros anos do século XX. Após uma guerra bicentenária, os cidadãos não possuem mais nomes. Agora eles são identificados por códigos e números. Todos vivem em casas de vidro. O Estado Único é o poder que governa a sociedade. Na história, um cientista, que é o narrador, se aproxima de um grupo de rebeldes que luta contra o “Benfeitor”, regente supremo da nação. Essa aproximação gera revelações surpreendentes e uma grande inquietação, a ponto dele questionar todo os mecanismos que regem o seu mundo.

Quando o inglês Aldous Huxley lançou em 1932 a sua celebrada obra *Admirável Mundo Novo* (*Brave New World*), apontou seus canhões para um futuro hipotético, em uma Londres em que as crianças não são mais concebidas em parto normal, mas são apenas decantadas em laboratórios e condicionadas desde sua concepção. Na trama, a sociedade é dividida em castas e a família é inexistente. O personagem principal, Bernard Marx, é um pária nessa sociedade pré-programada, na qual o amor inexistente e o sexo é livre para o lazer, sem ligações emocionais entre os praticantes. Com esta crítica mordaz ao progresso científico, Huxley foi premiado pela Academia Americana de Artes e Letras e entrou para a história do gênero como um dos mais sérios e assustadores escritores. O próprio Huxley reconheceu que uma das inspirações para *Admirável Mundo Novo* foi o trabalho de H.G.Wells. Na visão de Carandell, a obra de Huxley é a “anti-utopia mais pessimista e sarcástica jamais escrita contra a fé do homem atual no progresso científico” (Carandell, 1980: 126).

Uma das obras mais célebres a retratar um regime opressor e o ser humano retratado como um robô desprovido de sua individualidade e pensamento próprio foi o já citado romance *1984*, publicado pelo inglês George Orwell em 1948 (a inversão dos dois últimos dígitos batizou a distopia Orwelliana). Era o fim da Segunda Guerra Mundial e a obra investe pesado contra os regimes totalitários, em particular, contra o regime stalinista na Rússia. Para Hitchens (2010), é impossível ler o livro e não associá-lo aos expurgos ocorridos durante os processos de Moscou. Em sua aproximação crítica ele postula que as sessões de tortura pelo qual passa Winston Smith, protagonista da trama, a intensa modificação do passado histórico e outros fatos dessa natureza também podem ser associados ao que ocorreu na Rússia comunista.

No livro, no fictício país Oceânia, o ser humano tem sua liberdade vigiada por um sistema de câmeras ubíquo que representa o “Grande Irmão” (Big Brother) – um governo opressor que condena o pensamento individual. A narrativa de Orwell é descritiva e envolvente, colocando o leitor em posição de identificação com o protagonista Winston Smith, que trabalha no Ministério da Verdade, órgão do governo que manipula os fatos e falsifica os documentos de forma a preservar a imagem do regime. Até mesmo a guerra é fabricada para satisfazer a manutenção do *status quo*.

Nessa realidade deprimente, Winston se apaixona por Julia, uma mulher com quem trabalha e questiona os próprios atos à medida que é assediado pelo misterioso O’Brien, burocrata de alta posição. Nessa sociedade, o sexo só é permitido para procriação e toda modalidade de desejo e vontade são canalizadas ao amor pelo Grande Irmão, líder totalitário da Oceânia, e ao ódio à Emmanuel Godstein, o opositor do Grande Irmão. Os dissidentes do regime são torturados e convertidos. Sobre tal situação, Pimlott escreveu: “A Histeria sexual é deliberadamente usada para fermentar uma aversão sádica a inimigos imaginados e para estimular um amor masoquista e despersonalizado em relação ao Grande Irmão” (Pimlott, 2009: 387).

Orwell criou um idioma próprio para esse regime, a Novilíngua, que se faz valer de reduções de palavras de forma a manipular o pensamento e as ideologias. O escritor fez de seu romance um paralelo com as ideologias totalitárias do nazismo e do fascismo que sacudiram os anos que antecederam à publicação do livro, e que ainda poderiam ameaçar o mundo. Ao analisar esta obra, Carandell opina:

Um libelo anticomunista, mas também anticapitalista, na medida em que, como anti-utopia, mostra o trágico futuro que espera a civilização caso se limite ao sistema de controle dos indivíduos, com capacidade ilimitada que o estado pode ter para controlar através da violência e da propaganda. (Carandell, 1980: 130)

Um exemplo disso verifica-se quando a personagem de nome Obrin assim se manifesta: “Se queres uma imagem do futuro, pensa numa bota pisando um rosto humano – para sempre.” (Orwell, 2007: 49). Esta frase mostra muito bem a noção Orwerlliana de um tempo e lugar marcados pela opressão totalitária. Ele e outros autores da literatura distópica vivenciaram um momento histórico em que as nações degladiavam-se em combates que pareciam infínitos, onde surgiam líderes autoritários que se auto-cultuavam como senhores absolutos de toda verdade e de todo poder político de que necessitassem, utilizando para esse fim todo o saber científico e a tecnologia que pudesse lhes servir. Em 2005, em uma votação da revista *Time* o romance de Orwell foi alçado ao posto de um dos 100 melhores romances da língua inglesa de 1923 a 2005. David Brin (1999) chegou a dizer que *1984* é talvez o livro mais importante do século XX, usando o argumento de que a qualquer sinal de tirania, a sociedade lembra-se do livro e luta para impedi-la.

Desde que foi publicado, há mais de sete décadas, *1984* inspirou diferentes cineastas: de George Lucas, em *THX 1138*, a John Carpenter, em *Eles Vivem*, passando por Michael Radford, que dirigiu uma adaptação cinematográfica com o mesmo título do livro.

Em fevereiro de 2021 o JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias, publicação portuguesa com mais de 40 anos de atividade, estampou em sua capa, em letras garrafais, o título “George Orwell, distopias em tempo de pandemia CONTRA AS TIRANIAS”, assim mesmo, com caracteres minúsculos e maiúsculos. Logo no início da reportagem, o JL avisava:

Tendo a sua obra entrado agora no domínio público, de súbito multiplicam-se as edições do autor (25/6/1903 - 21/1/1950) de obras tão famosas e marcantes como *1984* e *A Quinta dos Animais* (ou *A Revolução dos Bichos*, como também é conhecida) - num momento em que se pode considerar terem mais atualidade do que nunca, para o que também contribui a dramática pandemia que assola o mundo. Sublinhe-se, aliás, que o grande escritor britânico foi também um cidadão combativo, que se bateu pela liberdade e pela justiça social, contra ditaduras e totalitarismos, mormente o estalinismo, seja de armas na mão, ao

lado dos republicanos na Guerra Civil de Espanha, seja nos seus escritos e usando as distopias como forma também de luta por valores. Daí este Tema, que abre com um ensaio de uma reconhecida especialista da sua obra, prof^a da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Jacinta Maria Matos) e autora do *livro George Orwell – Biografia intelectual de um guerrilheiro indesejado*, seguindo-se um inquérito, no referido ângulo da atualidade, a que respondem sete escritores, professores e ensaístas. (JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias, Ano XV, nº 1314, Fev. 2021: 4)

A literatura, ao se voltar para a análise existencial antes mesmo da filosofia ou das ciências sociais, se antecipa no tempo e aponta o que o homem pode encontrar à sua frente quando abre mãos de valores caros à nossa humanidade, caros à nossa vida em sociedade. O universo distópico é uma alegoria que assusta, mas é uma linguagem que ao mesmo tempo indica os caminhos que podemos trilhar para reencontrar o equilíbrio entre nossas diferenças. Nas palavras de Jacinta Maria Matos:

Orwell conseguiu criar uma esfera de debate público sobre questões de índole política e ideológica que de outro modo teriam permanecido fechadas no círculo restrito das elites. (...) A sua visão distópica (...) assegurou-lhe um lugar cimeiro no universo literário do século XX (Matos, 2021: 4)

Não é por acaso que, para a biógrafa de Orwell, “1984 é o grande romance político do século XX, reinventado a cada geração e reapropriado em função das preocupações de cada momento histórico e de cada sociedade”. (Matos, 2021: 5). A visão dela sobre distopia vale ser destacada:

não sendo nem cópia exata da realidade do seu tempo, nem profecia visionária de tempos futuros, a distopia funda-se sempre na crítica social de um momento histórico particular, aí desenhado com o exagero caricatural próprio da forma, mas exigindo de nós um igual esforço hermenêutico de interpretação da nossa realidade. (Matos, 2021: 5)

Duas perguntas faziam parte do inquérito do JL: 1) A ideia de um ameaçador Estado “vigilante”, no pior sentido, é um dos traços mais fortes de 1984: que atualidade atribui a este romance, à luz da omnipresença da internet, das redes sociais e dos meios digitais nas nossas vidas e trabalhos, como em particular tem acontecido nesta pandemia? 2) Vivendo-se, de facto, tempos estranhos e imprevisíveis, se não perigosos, teme que a atual pandemia favoreça alguma distopia, nomeadamente uma

das muitas que a história da literatura já nos apresentou?

Para Rui Zink, “O livro de Orwell é um instrumento útil (com Kafka, Erasmo, Primo Levi) para entrar, de olhos mais abertos, nessa coisa a que chamamos futuro e que começa dentro de um minuto”. (Zink, 2021: 6). Na opinião de Jaime Rocha, “o medo causado pela perseguição invisível, a agressividade de redes sociais, canais televisivos e toda a paraphernalia eletrónica, faz com que *1984* permaneça um libelo acusatório de atualidade gritante” (Rocha, 2021: 8). Segundo Rui Bebiano, “é de temer que as (atuais) circunstâncias possam levar a regimes até há pouco tempo apenas imagináveis no território aterrador dos universos ficcionados como distopias” (Bebiano, 2021: 10). Já, de acordo com Jorge Bastos da Silva, “voltar a Orwell obriga-nos e dá-nos armas para prosseguir o combate contra o discurso da falsidade” (Silva, 2021: 11), enquanto que na visão de Maria Eduarda Gil Vicente, “a monitorização agravou-se com a pandemia. O fantasma do totalitarismo pode ser reavivado e a democracia correrá perigo” (Vicente, 2021: 8).

No mesmo mês de Fevereiro de 2021, quase em simultâneo, o Jornal *Público*, de Portugal, em seu suplemento Ípsilon, estampou na capa o título, “O regresso a George Orwell”. Conforme a publicação, que também tratava da entrada do romance em domínio público, a data era simbólica:

1984, o derradeiro romance de George Orwell, refere-se a um lugar, a um mundo ameaçado pela censura, pelo terror, pela ausência de pensamento. O objectivo é manter o poder do Grande Irmão à custa do apagamento do passado, através da mentira. 1984 é agora? Fazer a pergunta, alto, é uma forma de detectar sinais de ameaça. (Lucas, 2021: 3)

Nas palavras de Isabel Lucas, autora da reportagem, “continua a ser o livro a que nos dedicamos quando a verdade é mutilada, a linguagem é distorcida e o poder é abusado, e quando queremos saber quão más as coisas podem ficar”. (Lucas, 2021: 4).

O reconhecimento do talento literário e da assertividade de Orwell em sua obra mais conhecida torna *1984* “um referente para quem se agarra a uma ideia de verdade. Talvez em cada época o leitor escute nele um eco estranho do presente em que vive” (Lucas, 2021: 5). Mário Lopes é enfático e paradoxal ao afirmar: “Todos sabem do que falamos quando falamos do *Big Brother*, mesmo quem nunca leu *1984*. Polimórfico, foi-se inscrevendo na cultura pop. Apropriado, citado, recontextualizado: de David Bowie à Apple, de *Blade Runner* a *Matrix*, de Ray Bradbury aos Radiohead.

Todos amam o Grande Irmão.” (Lopes, 2021: 8). Lopes lembra que o cantor e compositor David Bowie, na época da “Diamond Dogs tour”, teve a intenção de criar uma adaptação glam-rock de *1984*, desejo que lhe seria vedado pela viúva de Orwell, Sonia Brownell. Ainda assim, o álbum do cantor inglês estaria salpicado de porções e alusões ao projeto não concretizado.

Misoginia e violência

Não esquecemos das contribuições das escritoras para a configuração do universo distópico. Raffaella Baccolini, no artigo *At the root of totalitarianism: misogyny and violence in women’s dystopias*, analisa o trabalho de algumas mulheres “who published in the years immediately before or after the 1940s”⁷⁹. Segundo ela, alguns desses trabalhos:

reveals their awareness of the link between totalitarianism and misogyny. Among them, are British author Katharine Burdekin, the Swedish poet Karin Boye, as well as Bryher (Winifred Ellerman), who was also a British writer. My analysis will be chronological: I will therefore proceed according to the publication date of the different novels, starting with Burdekin, who wrote several dystopias, the most famous of which is undoubtedly *Swastika Night* (1937), but also *Proud Man* (1934) and *The End of This Day’s Business* (written in 1935, but published only in 1989). I will continue with a reading of *Kallocain*, a grim 1940 dystopia by Boye, and end with a recently re-released novel, *Visa for Avalon*, first published by Bryher in 1965, in an attempt to give an overview of the misogyny of the period and to trace the common and specific elements that characterize these narratives.⁸⁰ (Baccolini, 2019: 46)

⁷⁹ “que publicaram nos anos imediatamente anteriores ou posteriores à década de 1940”

⁸⁰ “revela sua consciência da ligação entre totalitarismo e misoginia. Entre eles, estão a autora britânica Katharine Burdekin, a poetisa sueca Karin Boye, além de Bryher (Winifred Ellerman), que também foi escritora britânica. A minha análise será cronológica: procederei, pois, de acordo com a data de publicação dos diferentes romances, começando por Burdekin, autor de várias distopias, das quais a mais famosa é sem dúvida *Swastika Night* (1937), mas também *Proud Man* (1934) e *The End of This Day’s Business* (escrito em 1935, mas publicado apenas em 1989). Continuarei com uma leitura de *Kallocain*, uma sombria distopia de 1940 de Boye, e terminarei com um romance recentemente relançado, *Visa for Avalon*, publicado pela primeira vez por Bryher em 1965, na tentativa de dar uma visão geral da misoginia do período. e traçar os elementos comuns e específicos que caracterizam essas narrativas”

É preciso estarmos atentos/as à visão de Baccolini sobre distopias, pois ela toca em questões importantes, como misoginia e totalitarismo:

Dystopias, on the other hand, are not supposed to provide solutions to the problems of the societies they describe. The condition of women and men is, for the most part, dramatically “equal”: they are both crushed by an authoritarian system that deprives them of the most elementary rights and robs lives of all human dignity. The main function of dystopias, in fact, is not so much to present possible solutions, but to warn readers of the dangers that society is facing and, thus, to stimulate a critical reflection.⁸¹ (Baccolini, 2019: 45-46)

Vemos essas situações se perpetuarem, infelizmente, e marcarem presença nos enredos dos quatro romances de nosso *corpus*. A maneira que algumas personagens do gênero feminino são tratadas nessas obras causa repulsa e só reafirma que a submissão das mulheres vem de longe. Nas práticas cotidianas se percebe uma monocultura mental que atribuiu à mulher o estatuto de segundo sexo, passivo e à disposição dos homens. Esta realidade, conforme Valle (2019), reforça os abismos criados entre vida e economia, entre o trabalho e os modos de vida e entre as mulheres e os homens. Por trás disso tudo está entranhado o patriarcado, que alimenta os colonialismos, e possibilitou a ascensão do capitalismo moderno.

O que se nota é que sujeitos como os que compõem a gangue dos cegos têm caracteres predominantemente androcêntricos (que têm como medida de todas as coisas o homem branco ocidental), além de antropocêntricos (que sustentam o homem como o centro do mundo), e com isso procedem a uma destituição ontológica: desiguam os seres que se pensam como mulheres dos seres que se pensam como homens, desvalorizando as experiências das mulheres e mesmo marginalizando-as (Valle, 2019).

Baccolini fala de mulheres e homens esmagados pelo sistema autoritário, sem dignidade alguma, o que acontece em muitas partes do mundo. Ela ainda avança para outros tópicos igualmente sensíveis:

⁸¹ “As distopias, por outro lado, não devem fornecer soluções para os problemas das sociedades que descrevem. A condição de mulheres e homens é, em sua maioria, dramaticamente “igualitária”: ambos são esmagados por um sistema autoritário que os priva dos direitos mais elementares e rouba a vida de toda dignidade humana. A principal função das distopias, na verdade, não é tanto apresentar possíveis soluções, mas alertar os leitores para os perigos que a sociedade enfrenta e, assim, estimular uma reflexão crítica.”

However, feminist critics have shown how gender affects the different dystopian visions of women and men (cf. Barr 2000, Mohr 2005, Patai 1984, among others). The different awareness of gender issues and relations represents then the main difference between female and male novels – an aspect that also involves other themes, such as violence or the purely reproductive function of women, which, in women’s literature, are seen as indissolubly linked to the cult of virility and the idea of masculinity that are at the root of the totalitarian regimes of the thirties and forties. In general, the works written in those years by European women are gender specific precisely as they recognize the link between misogyny, totalitarianism, and violence. They tie the main problems of the times to the rituals and ideology of the extreme right in Europe that, in the construction of a world of virulent misogyny and racism, sought an answer to the emasculation brought about by the loss of World War I. The populist fascist ideology provided the answer to the “unnatural” society that was considered to be largely dominated by women.⁸² (Baccolini, 2019: 46)

Nessa afirmação, Baccolini tenta mostrar diferenças marcantes nos romances sob o ponto de vista dos gêneros, bem como procura salientar as conexões nefastas entre totalitarismo, misoginia e perpetuação da violência contra o gênero feminino.

Outra obra que virou culto foi *O Conto de Aia*, uma distopia feminista de Margaret Atwood publicada em 1985, que fala de um golpe de estado nos Estados Unidos da América que devolveu o país aos princípios do puritanismo do século XVII. Nessa sociedade vigiada, militarizada e teocrática, a poluição ambiental causa infertilidade; o livre pensamento passou a ser visto como doutrinação e foi abolido das escolas com a criação de conselhos de ética que zelam pela educação moral; mulheres estéreis, homossexuais, dissidentes políticos, feministas e ativistas de direitos humanos são condenados a trabalhos forçados. Se irrecuperáveis, têm o mesmo destino dos criminosos de toda a ordem: o Muro. Fuzilados ou enforcados, são pendurados ao longo da construção para que sirvam de exemplo a todos. Em Gilead (esse é o nome dado, depois da guerra, aos Estados Unidos da América) as mulheres férteis são sequestradas, suas orelhas são grampeadas por um brinco (como se fossem gado, pois de fato o são) e são

⁸² “No entanto, as críticas feministas mostraram como o gênero afeta as diferentes visões distópicas de mulheres e homens (cf. Barr 2000, Mohr 2005, Patai 1984, entre outros). A diferente consciência das questões e relações de gênero representa, então, a principal diferença entre romances femininos e masculinos – aspecto que envolve também outros temas, como a violência ou a função puramente reprodutiva da mulher, que, na literatura feminina, são vistos como indissolavelmente ligados à o culto da virilidade e a ideia de masculinidade que estão na origem dos regimes totalitários dos anos trinta e quarenta. Em geral, as obras escritas naqueles anos por mulheres europeias são específicas de gênero precisamente porque reconhecem a ligação entre misoginia, totalitarismo e violência. Ligam os principais problemas da época aos rituais e ideologias da extrema-direita na Europa que, na construção de um mundo de virulenta misoginia e racismo, procuravam uma resposta à emasculação provocada pela perda da Primeira Guerra Mundial. a ideologia fascista populista forneceu a resposta para a sociedade “antinatural” que era considerada amplamente dominada por mulheres.”

vestidas de vermelho. Depois de eficientes sessões de lavagem cerebral – que, claro, incluem torturas físicas e amputações – são enviadas às casas designadas para serem estupradas (e fecundadas) pelo chefe da casa uma vez por mês. A ideia é uma interpretação literal da Bíblia, verdadeira constituição da nova ordem. A questão que inevitavelmente surge é: como isso pôde acontecer?

No prólogo da reedição do romance, Atwood explica que “sob determinadas circunstâncias, qualquer coisa pode acontecer em qualquer lugar” (Atwood, 2006: 19). Numa entrevista durante a Feira Internacional do Livro de Havana em 2017, a autora disse que na ocasião de seu lançamento atribuíram a ela um pessimismo demasiado, carregado de melodrama. Ela respondeu que não narrou nada que os humanos não tivessem praticado em algum momento da sua história. Ou seja, somos capazes de reproduzir o horror a qualquer tempo, é o que a literatura nos diz. Perguntada ainda se *O Conto da Aia* é uma profecia, a escritora canadense respondeu que se parecia mais com uma “antiprofecia, pois se esse futuro pode ser descrito em detalhes, talvez não chegue a acontecer. Mas tampouco podemos confiar muito nessa ideia bem-intencionada” (Atwood, 2018:1). Nisto a escritora tem razão.

O livro foi adaptado para uma série de televisão em 2017 – *The Handmaid's Tale* (no Brasil: *O Conto da Aia* / em Portugal: *A História de uma Serva*) – e, por casualidade, teve sua estréia pouco depois da chegada de Donald Trump à Casa Branca.

Fazendo uma ponte com a narrativa, podemos dizer que para muitas mulheres (ou para a maioria delas), em todas as épocas e regiões, a sociedade real tem se apresentado de certa forma distópica, visto que opera, de maneira transcultural, hegemônica e histórica, como patriarcal. Deplagne e Cavalcanti lembram que:

É de dentro dos mais variados contextos de supressão da voz e do desejo das mulheres que emerge o feminismo como forma expressiva da insatisfação e catalisadora de mudança. E apesar de o termo nascer, e o movimento ser nomeado, a partir das políticas socialistas europeias de finais do século XIX, o pensamento, a arte e a militância feministas sempre existiram. E foram evidentes em todas as ocasiões em que mulheres expressaram sua insatisfação com as distopias de seus momentos históricos e projetaram possibilidades utópicas de organizações comunitárias alternativas, voltadas para a construção de modos de ser e de viver socialmente mais justos, e em contraponto à lógica binária e calcada em rígidas relações de poder. (Deplagne e Cavalcanti, 2019: 9-10)

Segundo esses autores, em algumas das obras citadas podemos perceber que os corpos ficcionalizados das mulheres são, em suas versões distópicas, “emoldurados” por aparatos de poder (a ciência, o Estado) que os docilizam e disciplinam conforme uma lógica bio-política forjada no binarismo de gênero, na redução e padronização.

Ao avistarem seus universos alternativos, algumas dessas obras salientam as ameaças da tecnociência quando observada como aparato de controle dos corpos das mulheres em cenários patriarcais. Salvaguardadas por dinâmicas e ideologias patriarcais, a tecnologia e o progresso científico se convertem dia após dia em um risco para as mulheres nos futuros conjecturados pelas distopias feministas logo na primeira metade do século XX. Deplagne e Cavalcanti recordam que:

Em seu estudo intitulado “At the Root of Totalitarianism: Misogyny and Violence in Women’s Dystopias” (Na raiz do totalitarismo: misoginia e violência em distopias de autoria feminina), Raffaella Baccolini explora a relação entre totalitarismo e misoginia em narrativas distópicas (sendo uma delas o que a autora denomina uma “pré-distopia”) escritas por Katharine Burdekin, Karin Boyer e Bryher (Winifred Ellerman) e publicadas entre as décadas de 1930 e 1960. Baccolini revisita três romances de Katharine Burdekin, *Proud Man*, *The End of This Day’s Business* e o mais famoso *Swastika Night*, para apontar a construção ideológica de gênero (a misoginia e o culto à masculinidade) atrelada ao fortalecimento do fascismo e dos regimes totalitários. Também nesta parte a autora toca em dois pontos de relevância para estudiosas/os das distopias feministas: a convenção da “redução das mulheres”, traço estrutural recorrente no gênero; e a antecipação de ideias não essencialistas sobre as identidades femininas, que se tornaria assunto mais popular com a publicação de *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir. As duas seções seguintes oferecem leituras de *Kallocain*, de Karen Boyer, e de *Visa for Avalon*, de Bryher (cujo verdadeiro nome era Winifred Ellerman). Enquanto o foco de análise da obra de Boyer recai sobre o impacto do totalitarismo e da militarização do Estado sobre os indivíduos, de modo marcado por uma ideologia binária de gênero; a pré-distopia de Bryher é lida por Baccolini em relação ao “efeito devastador da indiferença política, que ainda configura uma inimiga insidiosa num momento em que as ideologias populistas arriscam expor a democracia e a liberdade ao ataque”. E nisto reside a importância de sua releitura na contemporaneidade. (Deplagne e Cavalcanti, 2019: 13)

Não é de estranhar que até no mundo distópico a luta das mulheres seja desigual, uma vez que emula a sociedade em que vivemos. E essa é uma discussão a ser aprofundada com a participação não só das mulheres, mas por todos, no universo dos escritores e escritoras e fora dele também.

Para além dos questionamentos dos poderes estatais e não estatais, *O Doador de Memórias (The Giver)*, publicado pela norte-americana Lois Lowry em 1993, toca no tema da memória. No livro, um jovem torna-se o receptor de todas as lembranças da civilização que extinguiu a fome, as doenças e as mazelas que afligiram o mundo. Contudo, ao se fazer digno de tal função, ele vem a descobrir que a realidade em que vive é uma falsa utopia que esconde muitos segredos. A obra de Lowry toca, assim, em algumas das questões centrais da distopia da segunda metade do século XX: a luta travada por déspotas e todo tipo de monstro manipulador pelo apagamento das memórias individuais e coletivas, de um lado, e a dura batalha travada pelos cidadãos pela preservação do livre arbítrio e pela liberdade de ação.

Também em 1993 foi publicada a obra *Parable of the Sower*, uma ficção distópica e feminista situada na Califórnia, no século 21, escrita pela californiana Octavia Butler. Fora essas, poderíamos citar outras referências, mas o conjunto listado já é representativo do que pretendemos mostrar.

Desafiar a ordem vigente

Em 1953, apenas cinco anos depois do lançamento de *1984*, em plena “guerra fria”, o escritor norte-americano Ray Bradbury publicou *Fahrenheit 451*. O título da obra é referência à escala de temperatura, usada nos Estados Unidos, com a qual o papel incinera e que corresponde a 232,78 graus Celsius.

O romance descreve um Estado opressor que condena o pensamento livre e determina que os bombeiros encontrem e queimem todos os livros. A personagem principal é Guy Montag, um combatente do fogo que desperta para a deprimente realidade a que serve. Nesse cenário, todo o conhecimento que é permitido vem de aparelhos de televisão e um grupo de rebeldes decora todas as grandes obras literárias já escritas, como forma de perpetuar para as gerações seguintes a cultura censurada.

Dividido em três partes “*A lareira e a salamandra*”, “*A peneira e a areia*” e “*O clarão resplandecente*”, em *Fahrenheit 451* Ray Bradbury descreve a sociedade americana bipolarizada entre o capitalismo e o socialismo. Além da denúncia do autoritarismo dos governantes, o autor critica também a indústria cultural de massa (e seus estratagemas de alienação) e o consumismo banalizado.

A sociedade fictícia de Bradbury vê os livros como inimigos, mentalidade construída pelos próprios cidadãos, sem imposições nenhuma do governo. Essa ocorrência pode ser explicada quando observamos o contexto em que tal sociedade vive, e os hábitos coletivos que foram desenvolvidos ao longo do tempo.

Tomemos como exemplo as radioconchas, os fones de ouvidos, que muitas pessoas utilizam rotineiramente. Essas radioconchas são utilizadas para transmitir mensagens e músicas, ou melhor, sons completamente imbecilizantes. Elas oferecem aos ditos cidadãos algo para ocupar suas mentes o tempo todo, gerando a sensação de uma mente ativa, saudável, pensante, quando no fundo estão a ser manipuladas ao absorverem informações prontas, dirigidas, e, na maioria das vezes, alienantes.

O mesmo ocorre nos salões com enormes telões (ecrãs), onde famílias inexistentes, *fakes*, são postas para interagir com o telespectador vinte e quatro horas por dia. Quase toda a população passa seu tempo assistindo essas enormes televisões (em parte influência do *1984*, de George Orwell) onde os esforços estão concentrados para vender a ideia da “família”, da “família perfeita e obediente”.

Mas entre os cidadãos também há os que conseguiram manter o senso crítico e a admiração por hábitos antigos, como ler bons livros e ter boas conversas, e que tentam resistir como podem aos padrões impostos e a maré de alienação. Não por acaso, são essas mesmas pessoas que viram alvo da sanha incendiária que queima suas casas por elas possuírem esses itens tão perigosos, os livros.

E o que Bradbury queria dizer nesta obra seminal? Talvez reafirmar a importância do conhecimento crítico, do conhecimento que transforma e melhora as pessoas, que os livros são depositários, na maioria das vezes. O conhecimento gera novas experiências que podem gerar divergências no dia a dia. Quem pensa com autonomia pode não ser tão facilmente controlado. O pensamento leva ao questionamento, dificultando a aceitação de ordens ou determinações que possam ferir nossa existência. Esse território é altamente perigoso para uma sociedade que procura uma vida sem conflitos, que valoriza tanto a felicidade que, em busca dela, talvez tenha se tornado vazia.

Além do mais, ao longo de toda a obra-prima de Bradbury podemos acompanhar diversos bombardeios na cidade em que Montag, personagem principal, reside. A guerra é cotidiana, mas apesar disso, a censura dos livros funciona como ferramenta de controle social. Tal atitude é justificada porque os livros “mostram os poros do rosto da vida” (Bradbury, 2014: 61) e é ali que a sujidade, os problemas verdadeiros, aqueles que precisam ser resolvidos na maior celeridade, estão escondidos.

É mais simplista operar guerras contra problemas banais do que contra as verdadeiras infelicidades da vida: para tomar conta destas é necessário sair do seu lugar costumeiro, enfrentar desafios novos e debater temas que ferem a muitos de nós e nem todos estão predispostos a isso. Os livros foram tornados inimigos porque ajudam a produzir e a transformar ideias e é delas (ou da falta delas) que uma sociedade é constituída. Em 1966, treze anos depois de sua publicação, *Fahrenheit 451* foi adaptado para o cinema por Truffaut.

A descrença no futuro do homem, uma das características mais fortes da literatura produzida na primeira metade do século XX, é resultante tanto de uma realidade histórica desoladora, quanto da quebra de uma forma de pensamento há muito evidenciada no imaginário da literatura ocidental. Para Fromm:

O sentimento de desesperança no futuro do homem contrasta marcadamente com uma das características mais fundamentais do pensamento ocidental: a fé no progresso humano e na capacidade do homem de criar um mundo de justiça e paz. Essa esperança tem suas raízes tanto no pensamento grego como no romano, assim como no conceito messiânico dos profetas do velho testamento. (Fromm, 2009: 271)

Essa esperança perdurou até à primeira metade do século XX, período marcado pelos maiores conflitos armados da História. A velha tradição literária que tinha como principal característica a projeção de uma sociedade perfeita em algum lugar no futuro é rompida e substituída imediatamente por outra, que se distinguiu por ser o seu reverso. Em sua análise, Fromm proclama:

A esperança na perfeição individual e social do homem, claramente colocada em termos filosóficos e antropológicos nos escritos de filósofos iluministas do século XIII e nas obras de pensadores socialistas do século XIX, permaneceu inalterada até o período pós-primeira guerra mundial. Essa guerra, na qual milhões morreram pelas ambições territoriais das potências europeias, ainda que

sob a ilusão de estarem lutando pela paz e pela democracia, foi o início do desenvolvimento que levou, num tempo relativamente curto, à destruição da tradição ocidental de esperança, que contava dois mil anos de idade, e a sua transformação num sentimento de desespero. (Fromm, 2009: 273)

A destruição e o desespero se espalhariam por muitos cantos e carregariam juntos muitos perigos. Em 1962 o escritor inglês Anthony Burgess publicou o polêmico *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*), sobre uma Londres futurista onde a violência juvenil alcança proporções assustadoras.

Narrado em primeira pessoa através do anti-herói Alex, preso pelo governo, que recorre à tortura para reformá-lo, o livro foi inspirado em um fato real: o estupro sofrido pela primeira mulher do autor. Burgess foi exímio e detalhista para compor a sua crítica à sociedade inglesa, se valendo de rimas e gírias inventadas, formando um dialeto próprio a ser utilizado pelos personagens delinquentes.

A interpretação do título do livro é um capítulo à parte na literatura distópica, pois várias teorias tentam explicá-lo. Entre elas, a mais razoável é uma referência à robotização do ser humano e o fim do livre arbítrio, já que o autor viveu um tempo na Malásia, onde a palavra “orange” (laranja, em português) significa “pessoa”, produzindo um efeito dúbio e enigmático.

As obras distópicas listadas pintaram um elaborado painel político e filosófico que questionava (e ainda questiona) a condição humana. E das mentes criativas, críticas e questionadoras dos escritores não param de sair mísseis.

Questões darwinianas serviram de base para o escritor francês Pierre Boulle em seu livro *O Planeta dos Macacos* (*La Planète des Singes*), de 1963, uma metáfora do instinto humano e de sua eventual extinção como raça dominante no planeta.

O direito à vida é questionado no romance de William F. Nolan e George Clayton Johnson *Logan's Run*, publicado em 1967, que apresenta uma sociedade futurista pós-holocausto onde as pessoas só podem viver até os 30 anos, quando são sacrificadas em uma cerimônia chamada Carrossel, sem saber que os governantes da Cidade dos Domos são anciões que determinam arbitrariamente o destino de seus habitantes. O livro trata da superpopulação e das questões ambientais, antecipando em vários anos assuntos que estão em debate, cumprindo assim o papel visionário da ficção distópica.

Neo-conservadorismo, niilismo, dessensibilização

Uma outra inversão na literatura foi implementada na década de 80, em réplica à bem sucedida reorganização do capitalismo transnacional e ao aparecimento das políticas culturais e governamentais neo-conservadoras. A partir do niilismo peculiar da nova tendência em ficção científica nomeada cyberpunk e da reverberação do aniversário do já canônico *1984*, de George Orwell, aconteceu mais um redirecionamento da escritura distópica.

Distinta da distopia clássica – com seu foco sobre o poder do Estado e sua deficiência, todavia, no que diz respeito a possibilidades utópicas em sua narrativa, a nova distopia crítica procurou inspiração na sensibilidade pós-moderna de seu precursor utópico imediato e forneceu uma visão distópica das dimensões econômica e cultural da sociedade, mesmo ao conservar a esperança, discernível em suas páginas, sob a configuração de enclaves e coalizões oponentes que desafiavam a ordem vigente.

Ao raiar do final do século XX, por consequência, essa forma crítico-distópica se encontrava mais uma vez inaugurando caminho para as novas possibilidades de uma escrita expressamente utópica, uma virada em direção à combinação de novos espaços e processos de esperança que ecoavam com o crescente movimento anti-capitalista e ofertavam um novo olhar a respeito dos terrores do capitalismo global. Também apresentava uma visão de uma resistência recém-agrupada, que incorporava os direitos humanos, trabalhistas e ambientais, e os grupos identitários então melhor organizados e mais auto-críticos em suas posições. (Moylan, 2003: 125-126)

Ainda em 1982, o tenaz Stephen King, usando o pseudônimo Richard Bachman, lançou *O Concorrente* (*The Running Man*), que conta a história de um homem comum levado a participar de um jogo mortal no qual é transformado em inimigo do Estado, caçado e perseguido por um mês. King antecipou em vários anos a febre dos *reality shows* e o uso manipulativo dos espetáculos televisivos, que acabam por condenar o ser humano a uma dessensibilização, em nada

diferente da política “pão, circo e sangue” da antiga Roma. O Estado, nesta e em outras obras, é o vértice de várias disputas, seja pelos usurpadores do poder, seja pelos que das garras dele tentam se defender. E essas questões são tratadas de maneiras distintas.

A distopia invade o século XXI com representações de ambientes de distorções, onde as noções de perfeição, de positividade, de bem-estar, de equilíbrio, estão ausentes, e onde o exercício da palavra e o exercício da razão são limitados ou negados. Por conseguinte, a literatura distópica põe em evidência, mais nitidamente, as contradições e problemáticas sociais e políticas do nosso tempo (Booker, 1994). É como se respondesse aos contraditórios sentimentos de medos e de esperanças suscitados pelas distopias que assaltam a história e pelas catástrofes ecológicas que afligem o Planeta Terra no século XXI.

A trilogia *Maddaddam*, da canadense Margaret Atwood, é uma referência neste contexto. Composta pelas obras *Maddaddam (Maddadão)*, *Oryx e Crake*, ambos de 2003, e *The Year of the Flood (O Ano do Dilúvio)*, de 2009, traz em seu enredo temas como reinvenção genética, dominação corporativa e amor jovem. Em *Oryx and Crake*, um representante do gênero masculino se esforça para sobreviver em um cenário onde pode ser o último da espécie humana. Em *O Ano do Dilúvio*, a tragédia anunciada ocorre sem água, o que não deixa de alterar a constituição do planeta como o conhecemos e arrasar com a vida humana. Já em *Maddadão* a história gira em torno de reduzido grupo de sobreviventes que se encontram com os Filhos de Crake, alusão à espécie quase humana e bastante gentil criada por bioengenharia que ocupará esta nova terra. A(s) trama(s) é(são) situada(s) em um futuro sombriamente credível, atormentado por pestes, inundações e manipulação genética, na(s) qual(is) toda a esperança é dirigida para a busca de um recomeço.

Essas obras vieram expandir a lista de distopias que retratam a opressão das mulheres. Melissa Sá (2019) alega que, para além de serem histórias simultâneas, em separado, cada romance “oferece um lado das estratégias de opressão social das mulheres, mas, juntos, são capazes de articular criticamente o fenômeno de normatização da violência contra o corpo feminino”. Consciente desta realidade, ela atesta:

Uma visão de futuro que é um lugar ruim para mulheres não é novidade na ficção especulativa. Textos utópicos frequentemente reproduzem em suas visões

de um mundo melhor a opressão em relação às mulheres comumente encontrada nas sociedades patriarcais. Nesses mundos imaginados, a ciência ainda é de domínio masculino e as mulheres são relegadas à esfera doméstica. Não é de admirar que em distopias as mulheres sejam um dos grupos mais oprimidos. (Sá, 2019: 131)

Ao salientar a metaforização desta opressão em seu estudo, Melissa Sá também observa que os espaços, as diferenças de classe e a tecnologia, especialmente a internet, são figurados nas obras como instrumentais para a normatização da violência sobre as mulheres. Para ela, a esperança se situa na “capacidade das protagonistas de contarem suas próprias histórias e apropriarem-se de outras, possibilitando, assim, a própria sobrevivência” (Sá, 2019: 136). Ao buscarmos uma visão mais ampla podemos observar que a premissa crítica e distópica das obras – mais compreensível a partir da leitura dos três volumes – dá margem para a articulação de tendências utópicas, também formuladas pelas distopias feministas.

No fundo, essas narrativas lidam com questões éticas e morais acerca do futuro da espécie humana. As respostas, parecem dizer, estão dentro das pessoas, no mundo particular dos personagens. Por mais complicado que tudo pareça, o futuro é uma conjuntura apavorantemente familiar.

Algumas dessas criações que contém enredos distópicos, especialmente elaboradas para os jovens, se tornaram sucesso de venda. Como exemplo podemos citar as trilogias: *Feios* (2005), *Perfeitos* (2005), *Especiais* (2006), de Scott Westerfeld; a trilogia *Destino* (2010), *Travessia* (2011) e *Conquista* (2012), de Ally Condie; a trilogia *Divergente* (2011), *Insurgente* (2012), *Convergente* (2012), de Veronica Roth; bem como a trilogia de Suzanne Collins, *Jogos Vorazes* (2008), *Em Chamas* (2009) e *A Esperança* (2010).

Um fato interessante é que a partir dos livros, muitas dessas histórias foram adaptadas para outras *medias*, como o cinema, os jogos eletrônicos, a internet, com seus cenários chegando até a ser reproduzidos em parques de diversões.

Jogos Vorazes (*The Hunger Games*), por exemplo, da escritora norte-americana Suzanne Collins, que trouxe jovens como personagens principais de seu romance, tornou-se um *blockbuster* em quase todo o mundo. A história acompanha a luta da heroína Katniss Everdeen, de dezesseis anos, narradora em primeira pessoa, para sobreviver a uma competição transmitida para todo o mundo na qual jovens, representantes de 13 distritos, lutam e se matam como

forma de garantir a manutenção da ordem no fictício país Panem. Assuntos como fome, guerra e opressão são diluídos em meio ao envolvimento de Katniss com outro competidor, e suas atitudes acabam inadvertidamente fazendo dela a líder de uma revolta de grandes proporções.

O mesmo mote foi desenvolvido por Veronica Roth em outra trilogia de relativo sucesso, *Divergente*, publicada a partir de 2011, que foi seguido de *Insurgente* e *Convergente*. A trama apresenta outra heroína jovem, também de dezesseis anos, Beatrice Prior, que vive em uma Chicago futurista onde as pessoas são separadas de acordo com cinco virtudes diferentes: abnegação, erudição, audácia, amizade e franqueza, e acabam por formar facções depois de uma série de testes de aptidão. A protagonista torna-se indesejada ao sistema quando se constata que é uma divergente, ou seja, capaz de pertencer a mais de uma facção. A noção de jovens contestadores que contrariam o regime vigente agradou ao público leitor juvenil que passou a se identificar com suas heroínas determinadas, peças involuntárias de um contexto repressor que muitas das vezes ecoam questões relativas ao universo dos adolescentes, contestadores e avessos ao controle de suas vontades e destinos.

Há nestes textos algumas recorrências associadas à distopia, como cenários em ruínas, abuso de poder por parte dos governantes, manipulação da informação e lutas pela sobrevivência. Mas, o mais interessante, é o sucesso que fazem entre os mais jovens. Essas alegorias literárias são criativas, instigantes e também incômodas, por nos fazerem lembrar o quão frágil somos diante de um poder manipulador. Já não estamos mais falando de ficção quando o “Big brother” Orweliano toma a forma de *smartphones* com câmeras para as *selfies*, nem de fantasia quando as redes sociais registram cada passo das pessoas.

O outro lado do fascínio cada vez maior pela tecnologia é perceber que a privacidade é cada vez mais rara, a nossa liberdade foi tomada e pouco podemos fazer. Em alguns dos enredos dos livros, a exemplo da obra de Veronica Roth, podemos enxergar as diferenças sociais cada vez mais acentuadas e o progressivo distanciamento do ser humano de uma sonhada igualdade. Nada mais voraz que a violência que toma conta das ruas, seja através da criminalidade ou da intolerância. A impressão que fica é que nada do que lemos é mais assustador do que a realidade. O mundo é admirável, mas a ficção nos chama para esta realidade.

Castelos de areia na tempestade

Estamos de acordo com Patricia Vieira, citada por Bentivoglio, que pondera que as distopias não poderiam ocorrer na Antiguidade, pelo menos como um subgênero narrativo particular, ou com o sentido que o termo teve ao longo do século XX e no início do século XXI. (Vieira, 2020: 352). Na visão de Bentivoglio “a retração do caráter sagrado da escrita”, que desde a Antiguidade “ligava palavras e coisas resultou, não por acaso, na expansão da dúvida, do relativismo e da razão tecnicista predominantes em muitas ficções distópicas contemporâneas” (Bentivoglio, 2020: 394).

Nesse conjunto de problemas e fenômenos, a tecnologia, como retratada em inúmeras obras em diversos momentos, encarnou algo de monstruoso que se dissemina por todos os poros relacionais, mas que exerce, ao mesmo tempo, uma extraordinária sedução, da qual provavelmente decorrem algumas das características “esquizofrênicas” que se observam nos comportamentos conspiracionistas de muitas personagens de romances distópicos.

Na perspectiva de Gordin, Tilley e Prakash (2010: 9), distopia é a utopia que deu errado. A distopia busca, portanto, apresentar a perspectiva daqueles que não se adaptaram à “utopia”. Em *1984* (1949), de Orwell (1949), Winston Smith vive um panorama distópico por não se adequar à “utopia” do regime do *Big Brother*, o Grande Irmão. Para os outros, nomeadamente aqueles que obedecem às ordens do Socing, o regime é visto como utópico. Em *Admirável Mundo Novo* (1932), de Huxley, o ambiente é sufocante para o “Selvagem”, que não se ajusta ao regime capitalista. Apesar disso, como no caso do livro de Orwell, os entusiastas do sistema vivem o equiparável a uma utopia.

A distopia parece se alastrar para toda a parte na contemporaneidade. *Fahrenheit 451* às vezes parece ultrapassado, mesmo tão realista, quando se tem notícia que em 2023 estão a tentar proibir centenas de livros nos Estados Unidos da América, enquanto tal fato já ocorreu e continua a ocorrer em outros países. O que está por trás da invasão da Ucrânia pela Rússia, tomando outro exemplo, nos dá pistas

acerca da manipulação de informações, das guerras híbridas, da distopia tomando forma onde menos se espera. E, de braços cruzados, muitos de nós assiste a este desaprovável espetáculo como se estivéssemos cegos ou mortos.

Temos a convicção de que o conhecimento, e em especial destaque o conhecimento transmitido pela literatura, é nos bastante útil e necessário para um melhor estar no mundo, para a travessia pela vida e para um razoável apaziguamento com as constantes mudanças de direção dos mais diferentes ventos. A ficção, desse modo, opera, a partir do prisma artístico-ideológico, como discurso problematizador e questionador de temas de grande importância para a continuidade da vida humana no Planeta Terra. Essa faculdade da ficção, especialmente do romance, de ser veículo condutor de indagações de interesses político-econômicos das sociedades retratadas, vai ao encontro das ideias da sociologia do romance, sempre que se mostra apreensiva com o futuro da sociedade e dos seres humanos, designadamente com as relações de poder instituídas entre os estratos sociais.

O historiador norte-americano Russell Jacoby trata no livro *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica* (2007) de como as reivindicações sociais na atualidade demandam um pensamento “não utópico”. Segundo ele:

Hoje apenas os historicamente estúpidos acreditam ser urgente construir castelos no céu. O idealismo esfuziante desapareceu há muito tempo. Em uma época de emergências permanentes, mais do que nunca nos tornamos utilitaristas estritos, dedicados a consertar, e não reinventar, o aqui e o agora (Jacoby, 2007: 9, apud Espinelly: 62).

Dessa maneira, conforme Baccolini e Moylan, é possível constatar uma ascensão da distopia (e certa diminuição da produção de narrativas utópicas) a partir da década de 1980. Dizem eles:

By 1984, a more clearly dystopian turn began to emerge within the popular imagination of Anglo-American societies. The “anniversary” of Orwell’s *Nineteen Eight-Four* (with new editions, a new film version, commemorations and conferences on his work) helped to spark a general interest in the creative possibilities of dystopian narrative. In 1985, Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale* directly drew on the classical dystopian narrative even as interrogated its limits and suggested new directions (...) By the end of the 1980s – moving beyond the engaged utopianism of the 1970s and the fashionable temptation to despair in the early 1980s – several sf writers confronted the decade’s simultaneous silencing and cooptation of Utopia by turning to

dystopian strategies as a way to come to terms with the changing social reality.⁸³ (Baccolini e Moylan, 2003: 3).

Na visão desses estudiosos, o apelo distópico vem crescendo desde a década de 1980, e atualmente há diversas narrativas distópicas disponíveis – e não apenas literárias, como também televisivas, cinematográficas, adaptadas para a internet.

Diante desse quadro, talvez seja a ocasião de nós humanos percebermos que apostar no crescimento incessante do planeta pode representar o nosso suicídio. Mais do que nunca estamos a ser desafiados para mostrar nossa maturidade e controle, não exatamente da natureza, mas de nós mesmos. Todos os prognósticos mostram que estamos perdendo a guerra das mudanças climáticas, essencialmente porque os supostos líderes políticos ao invés de cuidar da vida, estão a vender tudo que vêm pela frente para as corporações. Temos de estar alertas por que, diante da ameaça de extinção da espécie humana, tudo que temos feito, incluindo aí os ambientalistas, é usar de subterfúgios para adiar o fim iminente.

O foco deveria ser controlar nossa presença e o consumo desenfreado, independente se isso é ruim para os negócios daqueles que só pensam em lucro. Muitos dos “defensores da natureza” adoram ilusões “verdes”, que estão longe de serem verdes. É necessário que o debate seja mais profundo e mais sério em torno do tema da nossa sobrevivência coletiva, pois vivemos em um mundo onde o destino do homem é determinado pelos homens. Nesse desequilíbrio, novos vírus vão aparecer e exigirão que tenhamos, no mínimo, água limpa para nos lavarmos e tentarmos preservarmo-nos vivos.

Ao mesmo tempo, “somos cada vez menos felizes e produtivos porque estamos viciados na tecnologia”, como assinala a jornalista espanhola Marta Peirano no livro *El enemigo conoce el sistema*⁸⁴, segundo a qual está em operação um sequestro rotineiro de nossos cérebros, energia, horas de sono e até da possibilidade

⁸³ “Em 1984, uma virada mais claramente distópica começou a emergir no imaginário popular das sociedades anglo-americanas. O “aniversário” de *Nineteen Eight-Four* de Orwell (com novas edições, uma nova versão cinematográfica, comemorações e conferências sobre seu trabalho) ajudou a despertar um interesse geral pelas possibilidades criativas da narrativa distópica. Em 1985, *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood, inspirou-se diretamente na narrativa distópica clássica, mesmo quando questionou seus limites e sugeriu novas direções (...) no início da década de 1980 – vários escritores de ficção científica confrontaram o silenciamento simultâneo e a cooptação da Utopia da década, voltando-se para estratégias distópicas como forma de chegar a um acordo com a realidade social em mudança.”

⁸⁴ “O inimigo conhece o sistema”

de amar, no que ela chama de “economia da atenção”, movida por tecnologias como os *smartphones*.

Contudo, sem uma determinada organização e elevado instinto de justiça e sobrevivência, não conseguiremos salvar nossas vidas. Sobre as epidemias, Camus escreveu em *A Peste*: “O mal que existe no mundo quase sempre vem da ignorância, e a boa vontade sem clarividência pode causar tantos desastres quanto o mal” (Camus, 2017: 111). Saramago nos alertou sobre a epidemia de cegueira em seu *Ensaio sobre a cegueira*, um dos romances escolhidos para esta investigação. Outros escritores, como Gabriel Garcia Marquez e Ignácio de Loyola Brandão, por exemplo, também incluíram em suas obras alertas nesse sentido.

É comum o mal-entendido entre utopia e eutopia, o que representa um dos tópicos principais da crítica distópica. Esta confusão é possível que resulte do título do poema “Eutopia” (que se pronuncia como “utopia”, no inglês), que aparece nas últimas páginas do livro de Thomas More (1516).

A crítica distópica também mira a pressão do não-conformismo por meio da citada apropriação totalitária. Outros alvos dessa mesma crítica são o estrangulamento cultural provocado por ostensiva propaganda, censura e repressão comandadas pelo estado ditatorial cujo intuito é adotar como única a moral que beneficia o seu programa de poder absoluto. Essencialmente, tais alvos e finalidades da crítica distópica assentam-se na percepção de que a ética abrange liberdade e responsabilidade, de que a liberdade individual e política dos indivíduos fica fortemente ameaçada quando se tenciona ignorar questões como as elaboradas em utopias clássicas, tal como Thomas More empreende na sua: a projeção de um estado não vai de encontro, automaticamente, na história humana, à perfeição almejada e alcançável. A experiência nos diz que a ideia fixa de realizar a qualquer preço o ideal é até passível de prejudicar não só tal hipótese, como também a própria integridade física e moral de quem se envolve nas obras de melhora do mundo.

Enfim, cabe aqui citar J. M. de Sousa Nunes, para quem:

a distopia está para a utopia como o acordar de um sonho progressivamente degenerado em pesadelo, ao desmitificar a tentação de transformar uma idealização utópica (necessariamente lacunar) em sistema de despótica aplicação. Numa época como o século XX, que conheceu múltiplos efeitos horríficos desse tipo de tentação, a literatura anti-utópica adquiriu natural relevo e relevância (cf. entre outras obras, *Brave New World*, publicada por Aldous Huxley em 1930; *Animal Farm* e *Nineteen Eighty-Four*, publicadas por George Orwell

respectivamente em 1945 e 1948). Mas a história das distopias tem desde sempre acompanhado a das utopias, nomeadamente a partir da publicação da referida e mais famosa obra de More, em 1516. A tradição utópica dá ênfase a um pelagiano cenário contrastivo onde tendem a apagar-se o pecado ‘original’ e outros, por via de uma convicção perfectibilista traduzida na realização de certas condições de satisfação colectiva. A tradição distópica, pelo contrário, sublinha não só a insuficiência dessas condições para a realização de ideais de felicidade, mas também a ameaça do coletivismo sobre as liberdades individuais, sociais e de participação política. Ao exercerem a sua crítica, os distopistas situam-se, pois, numa base agostiniana e adotam um ponto de vista realista perante a persistência do mal e de usuais carências ou insuficiências que comprometem a realização humana. (Nunes, 2009: 1).

Isso indica que estamos num momento sensível! Podemos entender, mas continuar a viver em uma espécie de estrangulamento social. Apesar de sabermos que empatia é atualmente uma palavra pouco usada, cremos que é necessário mais empatia, mais cooperação, mais sentimento e ação em prol do coletivo. Cuidar do planeta é cuidar do outro e de si próprio.

Também não podemos aceitar que a xenofobia, a rejeição à diversidade e a paranóia terrorista se transformem em tendência mundial e alimentem os discursos de ódio que tomaram os planos privados e público em várias regiões do planeta. A questão das identidades nacionais precisa ser levada a sério, não pode ser deixada nas mãos dos extremistas, mas também é necessário fortalecer a coesão coletiva para evitar a escalada da violência advinda da polarização extremada da política.

A novidade da produção literária das últimas décadas foi o destaque ganho por subgêneros como o romance distópico, bem como a constante regularidade com que escritoras e escritores minam ou subvertem os gêneros.

Mas o romance vive em constante evolução, tanto na forma quanto no conteúdo. A sociedade de hoje também é diferente da de ontem. Moretti tem uma visão interessante sobre esta evolução:

The Novel combines two intersecting perspectives. First, the novel is for us a great anthropological force, which has turned reading into a pleasure and redefined the sense of reality, the meaning of individual existence, the perception of time and of language. The novel as culture, then, but certainly also as form, or rather forms, plural, because in the two thousand years of its history one encounters the strangest creations, and high and low trade places at every opportunity, as the borders of literature are continuously, unpredictably expanded. At times, this endless flexibility borders on chaos. But thanks to it, the novel becomes the first truly planetary form: a Phoenix always ready to take

flight in a new direction, and to find the right language for the next generation of readers⁸⁵. (Moretti, 2006: 6)

Jacques Derrida já dizia que todo texto participa em um ou diversos gêneros sem que, contudo, tal participação assuma parcelas passíveis de se revestirem de uma semântica de pertencimento ou de inclusão (Derrida, 1980: 65)

⁸⁵ O romance combina duas perspectivas que se cruzam. Em primeiro lugar, o romance é para nós uma grande força antropológica, que tornou a leitura um prazer e redefiniu o sentido da realidade, o sentido da existência individual, a percepção do tempo e da linguagem. O romance como cultura, então, mas certamente também como forma, ou melhor, formas, plural, porque nos dois mil anos de sua história encontramos as mais estranhas criações, e altos e baixos trocam de lugar em todas as oportunidades, pois as fronteiras da literatura seguem expandido de forma contínua e imprevisível. Às vezes, essa flexibilidade infinita beira o caos. Mas, graças a ela, o romance se torna a primeira forma verdadeiramente planetária: uma Fênix sempre pronta para voar em uma nova direção e encontrar a linguagem certa para a próxima geração de leitores.

Capítulo 3

Das imaginações de José Saramago e de Ignácio de Loyola Brandão

As leis não bastam. Os lírios não nascem da lei.
Meu nome é tumulto, e escreve-se na pedra.

Carlos Drummond de Andrade

Neste capítulo em que comparamos as obras do *corpus*, tentamos demonstrar como elas podem ser lidas como distópicas. Para o efeito, realizamos uma análise dos elementos constituintes dos romances (enredos, personagens, cenários, narradores) em busca de descrevermos a gramática da distopia. A aproximação crítica das obras de José Saramago e de Ignácio de Loyola Brandão oferece-nos oportunidades de perceber vários fenômenos em ação nos territórios da imaginação de um escritor português e de um brasileiro, dentro de um universo dominado por obras em línguas estrangeiras.

Na impossibilidade de analisar exaustivamente, neste trabalho, as volumosas produções de José Saramago e de Ignácio de Loyola Brandão, mas sem pretender renunciar a uma visão de conjunto, centramos-nos em *Ensaio sobre a cegueira* (1995)

e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), de José Saramago, e *Não verás país nenhum* (1981) e *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (2018), de Ignácio de Loyola Brandão. Estas obras oferecem-nos uma amostra suficientemente diversificada dos processos que se desejam pôr em evidência e nos permitem lançar um olhar sobre esta outra dimensão das produções literárias dos autores em questão.

Autodidata que foi, sem ter frequentado o ensino superior, José Saramago empenhou a sua escrita na valorização do ser humano e da condição humana, em estreita sintonia com a Declaração Universal dos Direitos Humanos. Ou seja, com a essência do existir.

No memorável discurso de Estocolmo, proferido no ano em que a assinatura da Declaração Universal dos Direitos do Homem completava 50 anos, José Saramago fez questão de lembrar-nos que “as injustiças multiplicam-se, as desigualdades agravam-se, a ignorância cresce, a miséria alastra”. E, se não fosse pouco, ele ainda sublinhou:

a mesma esquizofrénica humanidade capaz de enviar instrumentos a um planeta para estudar a composição das suas rochas, assiste indiferente à morte de milhões de pessoas pela fome. Chega-se mais facilmente a Marte do que ao nosso próprio semelhante. (Saramago, 2018: 6)

É impossível, pois, ler José Saramago, a quem o escritor espanhol Manuel Vilas chamou “o humanizador da palavra” (cf. Arnaut, 2023: 49), sem perceber a dimensão ideológica das obras. Ele não nos quer convencer de nada, mas toca em várias questões delicadas e graves. Ana Paula Arnaut, entretanto, faz um contraponto:

Mas não se trata apenas de colocar o Homem, o ser humano, no centro da atenção das narrativas. Do que se trata, essencialmente, é de denunciar aqueles que são o lobo do seu semelhante e de defender os esquecidos, os fracos, os desfavorecidos e os oprimidos (...) (Arnaud, 2023: 53-54)

Na visão de Eduardo Lourenço, o ganhador do Nobel estava “na linha dos nossos grandes moralistas do século XVII” (Lourenço, 1994: 186), pelo que há de didático, de nitidamente ideológico e de deliberadamente formador em sua obra.

Ainda que seu envolvimento seja político e de inclinação marxista, Saramago nunca se assumiu como um escritor panfletário, como bem nota Arnaut (2023: 48), a

partir do livro *José Saramago nas suas palavras*, de Gómez Aguilera:

A minha literatura reflecte, de alguma forma, as posturas que ideologicamente assumo, mas não é um panfleto. Tenho muito cuidado em não transformar os meus romances em panfletos, apesar de ser comunista e marxista com cartão. Eu tenho umas ideias e não separo o escritor do cidadão, das minhas preocupações. Eu acho que nós, os escritores, devemos voltar à rua, e ocupar de novo o espaço que antes tínhamos e agora é ocupado pela rádio, pela imprensa ou pela televisão. É preciso, além disso, fomentar o humanismo, o conhecimento de que milhares e milhares de pessoas não podem aproximar-se do desenvolvimento. (Gómez Aguilera 2010: 364, 366, 367)

A escrita de José Saramago se baseia na crença de que uma história consignada por seres humanos comuns é digna de recriação estética pelas linhas da ficção, não apenas como registro documental, mas antes como um qualificado exemplo de literatura.

Ignácio de Loyola Brandão, por seu lado, sempre foi um arguto e crítico observador da realidade que o cerca, e suas palavras afiadas operam no sentido da conscientização e da tentativa de acordar os leitores e leitoras para as armadilhas do progresso.

Ao longo das narrativas do *corpus* do escritor brasileiro pode-se ir identificando alusões a personagens históricas, a fatos nacionais e internacionais, recortes de notícias, diálogos intermediáticos, o que gera uma aproximação entre as fronteiras do real e da ficção: “Entre carros bloqueados, dois professores conversam maniacamente sobre a situação. Por que os intelectuais têm tanto complexo de culpa?” (Brandão, 1986: 112). A escrita de Ignácio de Loyola Brandão se ergue em torno de um espesso tecido intertextual, alinhavado de diversas referências à literatura, ao cinema, à política ou à filosofia. Vejamos este trecho de *Não verás país nenhum*:

Dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas. O povo se move em câmara lenta, como se vivesse dentro de um efeito especial em cinema. Cabeças baixas, respirando mal, seguindo as filas, entrando e saindo de edifícios. Poucando energia para suportar um pouco mais, e conseguir chegar ao fim do dia. (Brandão, 1986: 92)

A hibridez dos textos de Ignácio de Loyola Brandão tornam-nos plurais, uma vez que aliam a narratividade a uma inclinação cronística e uma articulada reflexão

crítica. Frutos de leituras, apontamentos e criação, interligados e trabalhados, o conjunto dessas múltiplas conjurações metaliterárias perfaz um ato de construção e desconstrução de enredos e verdades. Assim, por meio de sua escrita, o escritor recria, ficcionalmente, outros textos, com uma visão reinterpretativa e evocadora de outros discursos, num exercício subjetivo de ressignificação e redescoberta assumido com pulso firme.

(Re)visitar os universos criados e projetados por esses dois escritores é uma experiência inquietante, em vários sentidos, como tentaremos demonstrar a seguir.

Conflitos e dificuldades no campo da literatura

O crítico literário e professor austríaco René Wellek, ligado inicialmente ao Círculo Linguístico de Praga e, posteriormente, reconhecido nos Estados Unidos como o fundador dos estudos de literatura comparada, escreveu:

The world (or rather, our world) has been in a state of permanent crisis, at least since 1914. Literary studies, in its less violent and quieter forms, has also been divided by methodological conflicts since that same time. The old certainties of nineteenth-century scholarship, its naive belief in accumulating facts in the hope that each one of them would be used in building the great pyramid of knowledge, its faith in causal explanation on the model of the natural sciences, had already been strongly questioned before: by Croce in Italy and by Dilthey and others in Germany. Thus, it cannot be said that the last few years have been exceptional, or even that the crisis in literary studies has reached, somewhere in the world, a solution or temporary accommodation. Still, a reexamination of our aims and methods is necessary.⁸⁶ (Wellek, 1959: 149)

⁸⁶ “O mundo (ou melhor, nosso mundo) encontra-se em estado de crise permanente, pelo menos desde 1914. Os estudos literários, em suas formas menos violentas e silenciosas, também estão divididos por conflitos metodológicos desde essa mesma época. As velhas certezas dos estudos dos séculos XIX, sua crença ingênua no acúmulo de fatos, na esperança de que cada um deles seja usado na construção da grande pirâmide do conhecimento, sua fé na explicação causal segundo o modelo das ciências naturais, já haviam sido fortemente questionados antes: por Croce, na Itália e por Dilthey e outros, na Alemanha. Deste modo, não se pode afirmar que os últimos anos tenham sido excepcionais, ou mesmo que a crise dos estudos literários tenha alcançado, em algum lugar do mundo, uma solução ou acomodação temporária. Ainda assim, um reexame de nossos objetivos e métodos faz-se necessário.”

Wellek, que foi discípulo da tradição filológica centro-europeia, se referia, acima, às dificuldades enfrentadas por aqueles que trabalham com literatura comparada, com todas as crises passadas, as em curso e as ainda por vir. Coutinho e Carvalhal, ao tratarem das “tendências contemporâneas da disciplina”, observaram a “heterogeneidade crescente que a vem caracterizando” (Coutinho e Carvalhal, 1994: 12-13).

Segundo Wellek, parte da dificuldade de trabalhar com literatura comparada vem do fato de que as informações obtidas a partir da investigação dos motivos, temas, personagens, situações, enredos etc, serem tributárias de algum outro trabalho cronologicamente anterior. Ele foi frontal quando postulou que:

Works of art (...) are not simple summations of sources and influences; they are sets in which the raw material coming from elsewhere ceases to be inert matter and becomes assimilated into a new structure. The causal explanation only leads to a *regressus ad infinitum* and, moreover, in the case of the literature, it almost never succeeds in establishing what could be considered the first requirement of any causal relationship: “when X occurs, Y must occur”. I am not aware of any literary historian who has given us or can give us proof of such a necessary relationship, since the isolation of causes is impossible in the case of works of art, sets conceived in the free imagination that, when fragmented into sources and influences, have their integrity and meaning violated.⁸⁷ (Wellek, 1959: 151)

De maneira parecida, Baldensperger, na introdução ao número um da *Révue de littérature comparée* (1921) apontou a dificuldade dos estudos literários comprometidos em traçar a história dos temas literários. Ele reconheceu que tais estudos não são capazes de estabelecer sequências completas e claras. O mesmo Baldensperger repudiava também o evolucionismo rígido considerado por Brunetière.

Ao propor que a demarcação artificial das fronteiras entre literatura “comparada” e literatura “geral” fosse abandonada, Wellek afirmou que “what

⁸⁷ “Obras de arte (...) não são simples somatórios de fontes e influências; são conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser matéria inerte e passa a ser assimilada numa nova estrutura. A explicação causal leva apenas a um *regressus ad infinitum* e, além disso, no caso da literatura, quase nunca é bem-sucedida no estabelecimento do que se poderia considerar o primeiro requisito de qualquer relação causa: “quando X ocorre, Y deve ocorrer”. Não estou ciente de nenhum historiador da literatura que nos tenha dado ou nos possa dar provas de tal relação necessária, uma vez que o isolamento de causas é impossível no caso das obras de arte, conjuntos concebidos na imaginação livre que, ao serem fragmentados em fontes e influências, têm sua integridade e significado violados.”

matters is the concept of literary studies as a unified discipline not tolled by linguistic restrictions”⁸⁸ (Wellek, 1959: 155). E ele foi além:

Comparative literature has the immense merit of combating the false isolation of national literary histories: it is obviously correct (and has produced a great deal of evidence to support this fact) in its conception of a Western literary tradition composed of a network of innumerable inter-relationships.⁸⁹ (Wellek, 1959: 157)

Conforme o austríaco, “criticism and history collaborate to achieve its main objective: the description, interpretation and evaluation of a work of art or any set of works of art”⁹⁰ (Wellek, 1959: 157). Ou seja, o comparativismo trabalha com várias ferramentas para atingir sua meta.

Marinei Almeida tem em conta que, em geral, a Literatura Comparada é descrita “como o estudo que investiga a relação de duas ou mais literaturas” (Almeida, 2008: 20). Segundo atesta:

Desde o seu surgimento no século XIX até os dias atuais, muitos estudos contribuíram para a evolução e ampliação dessa área, a qual já enfrentou e ainda enfrenta problemas teóricos e metodológicos, sobretudo pela abrangência desse campo e pluralidade dos métodos, como discute Sandra Nitrini (...) (Almeida, 2008: 20)

Trabalhar em campos de grande abrangência e pluralidade costuma trazer problemas para muitas investigações. Por isso vale o alerta de Almeida, que oferece-nos uma visão mais ampla do processo ao pontuar que:

Comparar é um procedimento que faz parte do ato de organização humana e da cultura, lançar mão de comparação está no bojo de todas as áreas do saber humano, incluindo aí a linguagem. Assim, a literatura comparada comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. Segundo opinião de Leyla Perrone-Moisés [Perrone-Moisés, 1990: 94], a literatura nasce da literatura, pois “cada obra é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos

⁸⁸ “o que importa é o conceito de estudos literários como uma disciplina unificada não tolhida por restrições linguísticas”

⁸⁹ “A literatura comparada tem o imenso mérito de combater o falso isolamento das histórias literárias nacionais: ela está obviamente correta (e produziu um grande número de evidências para corroborar tal fato) na sua concepção de uma tradição literária ocidental composta de uma rede de inúmeras inter-relações.”

⁹⁰ “a crítica e a história colaboram para se atingir seu objetivo principal: a descrição, interpretação e avaliação de uma obra de arte ou de qualquer conjunto de obras de arte”

gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.” (Almeida, 2008: 20)

Escrever é dialogar, é comunicar, é recordar, é comparar, é criar. O trabalho do crítico é tornar essas conexões mais perceptíveis, mostrar os sentidos ocultos, os lugares de onde partiram os fios da meada. Tânia Franco Carvalhal lembra-nos que para Van Tieghem o objetivo da literatura comparada é, essencialmente, “o estudo das diversas literaturas em suas relações recíprocas” (Carvalhal, 2006: 18).

Todavia, uma obra de arte não pode ser estudada, caracterizada e avaliada sem que se recorra a princípios críticos, mesmo que adotados de maneira inconsciente e formulados de modo impreciso. Norman Foerster, por exemplo, em *The American Scholar*, afirmou de modo muito incisivo que o pesquisador da história literária “must be a critic *in order to* be a historian”⁹¹ (Foerster, 2013: 40).

Uma vez atentos aos princípios críticos, devemos observar também a pluralidade de vozes, conforme destaca Almeida:

Bakhtin [1995], nos estudos sobre o romance do século XIX, detectou uma pluralidade de vozes que não recai em uma verdade única. Essa descoberta contribuiu bastante para a área dos estudos comparados. O teórico russo defendeu a idéia da natureza relacional, ou dialógica, do discurso, ou seja, a relação necessária entre um enunciado e outros enunciados, as possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos onde se situa um dado enunciado. Em sua obra *Marxismo e filosofia da linguagem* acentua que “qualquer desempenho verbal inevitavelmente se orienta por outros desempenhos anteriores na mesma esfera, tanto do mesmo autor como de outros autores, originando um diálogo social e funcionando como parte dele” [apud Stan, 1992: 73]. Isso serve para dialogar com Barthes acerca da concepção do texto, momento em que afirma que este é feito de escrituras múltiplas oriundas de várias culturas [apud Barthes, 1988: 70]. (Almeida, 2008: 20-21)

As verdades podem ser muitas, dentro e fora das histórias. Já as possibilidades de interpretação são abertas e infinitas quanto maior(es) for(em) a(s) teia(s) que liga(m) um romance a outro, um/a escritor/a a outro/a. Essa é uma das características das obras literárias, geradoras de diálogos e debates.

Nossa concepção é de uma crítica integrativa que vê a literatura como um sistema de relações que transcende o meramente literário por incluir motivações

⁹¹ “deve ser um crítico *a fim de* ser um historiador”

também de ordem político-ideológica, num movimento dialético com a prática de Candido, conforme mencionado por Bittencourt (1996: 40).

Ao situar a literatura dentro de um amplo processo de negociações e transformações, Almeida relembra o conceito da teoria da intertextualidade que a autora Julia Kristeva (1971) retoma das propostas de Bakhtin. Por esse viés, o texto é desenvolvido “como um mosaico de citações, absorção e réplica aos outros textos” (Almeida, 2008: 21).

Em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, o filólogo Erich Auerbach diz que, ao criar várias realidades, a literatura permite que em cada contexto seja lida de maneiras diferentes. O método empreendido por Auerbach, que analisa diferentes gêneros – romance, poesia, teatro e discurso bíblico, entre outros –, e inclusive estabelece relação destes com as artes visuais, “é sempre a partir de uma perspectiva comparatista, momento em que destaca as peculiaridades dos elementos de cada obra” (Almeida, 2008: 21).

Comungamos do pensamento de que para o/a crítico/a interessado/a em interpretar e comparar importam, além dos aspectos literários da obra de arte, os elementos sociais que formam a sua matéria-prima, as circunstâncias do meio que influíram na sua elaboração, suas funções na sociedade. Sem contar a origem social, geográfica e identitária dos/as autores/as. Como escreveu Candido:

(...) não se trata de afirmar ou negar uma dimensão evidente do fato literário; e sim, de averiguar, do ângulo específico da crítica, se ela é decisiva ou apenas aproveitável para entender as obras particulares. O primeiro passo (que apesar de óbvio dever ser assinalado) é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese. (Candido, 2014: 22)

Candido não só formulou teorias, como as testou e as pôs em prática. Nos indagamos sobre qual a função da obra de arte (neste caso, da obra literária), da mesma forma que Candido indagava “qual a função do artista, qual a sua posição social e quais os limites da sua autonomia criadora” (Candido, 2014: 35).

Todavia, não desprezamos, entre outras coisas, a organicidade das obras, muito menos a dimensão histórica, sem a qual o pensamento contemporâneo não enfrenta da maneira adequada os problemas que o preocupam. Nessa busca de entendimento, é importante pontuar o papel da análise crítica de uma obra literária:

“Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou lingüística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. (Candido, 2014: 17).

Com sua visão expandida, Antonio Candido nos deixou considerações curiosas, como quando alegou que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada” (Candido, 1993: 211). As razões apresentadas para justificar essa declaração estavam ligadas ao fato de que, segundo ele, a produção literária brasileira manteve-se por demasiado tempo associada aos exemplos externos, e os estudiosos a abordavam com juízos de valor. Na visão de Marinei Almeida, a consequência foi um “trabalho de comparatismo difuso e espontâneo sem muitos critérios desde a época do romantismo” (Almeida, 2008: 22), período em que, como sublinha, “os brasileiros afirmavam que nossa literatura era diferente da de Portugal” (Almeida, 2008: 22).

Abdala Junior em “Necessidade e Solidariedade nos Estudos de Literatura Comparada”, comentado por Almeida (2008: 22), conclama uma solidariedade dessas literaturas e culturas para que se fortaleçam novas áreas culturais, o que poderia vir a contribuir para um maior alcance dos estudos comparados entre literaturas:

Em termos de literatura comparada, o mesmo impulso nos leva a enfatizar estudos pelos paralelos – um conceito mais amplo que o geográfico e que envolve simetrias socioculturais. (...) Em lugar de um comparatismo da necessidade que vem da circulação norte/sul, vamos promover, pois, o comparatismo da solidariedade, buscando o que existe de próprio e de comum em nossas culturas. (Abdala Junior: 2003: 67)

E um dos elementos que existe em comum entre as literaturas aqui estudadas é a língua, a qual abrange, além de Portugal e Brasil, países africanos e territórios em outras latitudes que foram colonizados por Portugal: Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe, Timor Leste, Macau, Goa.

Por seu turno, em “Comparing Literature”, Harry Levin declara ter consciência de que “a literatura é incomparável” (Levin, 1972: 77), o que nos leva a trazer aqui uma citação de Coutinho e Carvalhal:

Não se trata aqui de negar as importantes relações que a literatura mantém com a arte, a ciência, a religião, com todos os artefatos e instituições do homem, nem de desconsiderar a frequente relevância que têm em nossos estudos. Trata-se de afirmar que nosso objeto de estudo, em sua autonomia básica, está além de comparações. Como diria Hamlet, seu semelhante é seu espelho: em outras palavras, só pode ser comparado a si mesmo. Toda obra literária tende, para arriscar uma qualificação, a ser mais ou menos única. Já que deve partilhar certas características com outras obras, devemos abordá-la no aspecto relativo – ou seja, o comparativo. Acreditar na unicidade absoluta é, tal como Benedetto Croce, proibir a comparação e, portanto, inibir a crítica. (Levin, 1972: 77, apud Coutinho e Carvalhal, 1994: 276)

O que Levin (1912-1994) propunha na citação acima era a libertação do comparatismo. Em seu famoso ensaio, considerado por Eduardo F. Coutinho e Tânia Franco Carvalhal, como um dos textos fundadores da Literatura Comparada, ele faz um questionamento e usa um violonista e um anatomista como exemplos:

Uma vez que o ato de comparar é central ao processo crítico, por que deveríamos nós – entre todas as pessoas – amarrar nossas próprias mãos? Um comparatista que não faz comparações deve ser comparado a um violinista que desdenha usar um arco e assim limita sua performance a uma sequência de *pizzicati*. Nosso modelo tradicional é o anatomista, que compreende as formas e funções de um determinado corpo ao compará-lo implicitamente a outros e inumeráveis organismos. Comparações semelhantes nos ensinaram tudo que sabemos sobre a evolução dos gêneros e as normas da técnica literária. Sem elas não chegaríamos a quaisquer julgamentos de valor; não poderíamos identificar tendências nem registrar desenvolvimentos: não seríamos capazes de distinguir uma obra-prima de uma tarefa diária. (Levin, 1972: 78, apud Coutinho e Carvalhal, 1994: 276)

Diante desse quadro exposto e dissecado, cremos estarmos abertos para identificar tendências e distinguir as obras-primas das tarefas diárias. E assim procederemos.

Enredos lúgubres e personagens à deriva

Lançado em 1995, *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, é um romance que trata do surgimento de uma estranha doença. A exemplo do que acontece em outras obras suas, neste caso Saramago também apela ao elemento surpresa, quando

decide partir de uma situação inversa àquela a que estamos habituados: e se todos os homens fossem ou ficassem cegos?, pergunta-se.

E, em consequência, dando início à sua história, o narrador relata a súbita e inexplicável cegueira de uma personagem – a primeira a sofrer a “cegueira branca” – que depois a transmite a outros, transformando-se a cegueira numa espécie de epidemia, que irá afetar toda a gente, menos a mulher do médico⁹².

A história pode ser dividida em três partes: a primeira descreve a maneira como cada personagem perde a visão – adquire aquilo que é designado como “cegueira branca”⁹³: “O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse num meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco” (Saramago, 2007: 13). A segunda parte se dá a partir da decisão do Governo de confinar no manicómio desocupado as pessoas que ficaram cegas. E a terceira parte transcorre depois que os cegos deixam o manicómio.

De acordo com Arnaut:

A cegueira será, portanto, branca, para que assim se distinga da outra, negra, a física, e durará o tempo necessário à construção de uma história apocalíptica que intenta levar-nos a refletir sobre a razão de sermos assim (Saramago, 2013: 34), ou numa linha de análise concomitante, que tenta alertar-nos para os perigos de sermos como e, por conseguinte, numa espécie de *aviso à navegação* da humanidade, para o facto de a ficção alegórica poder rapidamente transformar-se em realidade efetiva. Salvaguardando as devidas distâncias entre o mundo recriado e o espaço além ficção do leitor, ou, no caso da adaptação para cinema, do espectador, a escrita, ou a sua tradução para o grande ecrã, dura, para todos, “o tempo que era necessário para se acabar um h(H)omem e começar outro” (Saramago, 1985 [1977]: 312) (Arnaut, 2020: 10-11)

Desde as primeiras páginas o autor dá o tom de sua prosa, e o/a leitor/a é levado ao centro da ação, para testemunhar o pavor. Pouco depois que os cegos

⁹² “Essa mulher não cegará nunca, ainda que, no momento em que entrou para a ambulância eu não soubesse. Podia ser que cegasse no capítulo seguinte, mas, de repente, quando nele trabalhava, compreendi que essa personagem, a mulher, não podia cegar, porque havia sido capaz de compaixão, de amor, de respeito, de manter um sentido de profunda dignidade na sua relação com os outros, porque, reconhecendo a debilidade do ser humano, foi capaz de compreender” (Saramago, 2013, p. 36). A propósito de M, do romance *Manual de Pintura e Caligrafia*, protótipo das suas personagens femininas, José Saramago sublinha o facto de a mulher aparecer “como um forte elemento de transformação” (Saramago, 2013: 21, apud Arnaut, 2020: 10)

⁹³ “Já no edifício do manicómio, alguém se interroga: “quem nos diz a nós que esta cegueira branca não será precisamente um mal do espírito” (Saramago, 1995: 90, apud Arnaut, 2020: 10)

começam a ser confinados no manicómió desocupado, o os ânimos já estão mais do que acirrados:

(...) A vontade dos soldados era apontar as armas e fuzilar deliberadamente, friamente, aqueles imbecis que se moviam diante dos seus olhos como caranguejos coxos, agitando as pinças trôpegas à procura de perna que lhe faltava. (...) Sabiam o que no quartel tinha sido dito essa manhã pelo comandante do regimento, que o problema dos cegos só poderia ser resolvido pela liquidação física de todos eles, os havidos e os por haver, sem contemplações falsamente humanitárias, palavras suas, da mesma maneira que se corta um membro gangrenado para salvar a vida do corpo, A raiva de um cão morto, dizia ele, de modo ilustrativo, está curada por natureza. (Saramago, 2014: 114)

Nesta obra, o escritor português não define as personagens por meio de nomes, mas sim pelas características físicas de cada uma, deficiências ou profissão que exercem. O núcleo de personagens principais – o primeiro cego, o médico oftalmologista, a mulher do primeiro cego, o velho da venda preta, a rapariga dos óculos escuros, o rapazinho estrábico –, gravitam em torno da mulher do médico, a única personagem que vê.

Mas também há o cego ladrão, que é eliminado pelos soldados ainda no manicômio; o cego da pistola, que assume o posto de líder do grupo de cegos que impõe o terror dentro do manicômio; o cego da contabilidade, que já era cego antes da epidemia e, portanto, foi o único que não foi infectado, apesar de ter sido preso junto aos outros; o escritor, que após ser expulso do seu apartamento passa a habitar o imóvel do primeiro cego, e que não pára de escrever, mesmo com a “cegueira branca”.

Quase um ano depois da primeira nota apontada em Lanzarote sobre o processo de feitura de *Ensaio sobre a cegueira*, em 24 de julho de 1994, ainda sem ter a visão completa da história que pretendia contar, o autor anotou no *Diário II*:

Uma coisa seria querer fazer um romance sem personagens, outra pensar que seria possível fazê-lo sem gente. E esse foi o meu grande equívoco quando imaginei o Ensaio sobre a cegueira. Tão grande ele foi que me custou meses de desesperante impotência. Levei demasiado tempo a perceber que os meus cegos podiam passar sem nome, mas não podiam viver sem humanidade. Resultado: uma boa porção de páginas para o lixo. (Saramago, 1995: 63)

Além de revelar suas dificuldades, na passagem anterior o escritor demonstra desprendimento ao cortar páginas e páginas. No romance também não falta um cão marcado pela diferença, o cão das lágrimas. Encontra-o a mulher do médico quando, depois de deixar o manicômio, parte em busca de comida para seus companheiros e companheiras. Na porta de um supermercado que havia sido saqueado, cansada, perdida, incapaz de encontrar o caminho de volta para casa, ela cai em pranto. É nesse momento que surge o cão, que se afasta da sua matilha para lhe lambe as lágrimas. “Ao sorver as lágrimas de um rosto, o cão das lágrimas parece tentar subtrair o sofrimento do seu hospedeiro. De facto, sempre que a dor sentida pela mulher do médico atinge um nível insuportável, o cão das lágrimas projeta um uivo dilacerante.” (Maduro, s.d.: 1)

A cena é uma das mais emocionantes, tanto do livro quanto do filme:

A cena em que um cão “se aproxima de um ser humano em desespero e que, não podendo fazer mais nada, lhe bebe as lágrimas”, foi considerada por Saramago como “um dos momentos mais belos que [fez] até hoje”. Tal como o escritor sublinha, a descrição deste encontro entre os representantes de duas espécies contém em si uma mensagem que se estende a toda a sua obra. Num mundo fortemente tecnologicado, em que a lógica do lucro e a corrida ao poder regem a relação entre seres humanos, esta cena veicula um apelo à compaixão pelo outro. (Maduro, s.d.: 1)

O narrador de *Ensaio sobre a cegueira* adverte que “o mal deste cão foi ter-se chegado tanto aos humanos” e que, por isso, “vai acabar por sofrer como eles” (Saramago, 2014: 298). Da mesma maneira que ocorre com as outras personagens, o animal também sofrerá com a crueldade e a irracionalidade dos seres humanos. No Dicionário de personagens da ficção portuguesa, Maduro revela mais sobre a personagem:

Em *Ensaio sobre a cegueira*, todos os cães mantiveram a visão e percorrem agora a cidade divididos em matilhas, tornando-se em eficazes predadores. Sem ninguém para cuidar deles, estes regressaram a um período anterior à domesticação e são inclusive obrigados a alimentar-se dos cadáveres que cobrem as ruas da cidade. Os seres humanos, por seu turno, são reduzidos a animais, “pior ainda, [a] animais cegos” [Saramago, 2014: 136] que vivem entre excrementos e que perdem gradualmente a memória das mais elementares regras de convivência social. Tal como os animais irracionais, eles são reduzidos aos seus instintos básicos e lutam unicamente pela sobrevivência. Segundo o narrador de *Ensaio sobre a cegueira*, “quando a aflição aperta, quando o corpo

se nos desmanda de dor e angústia, então é que se vê o animalzinho que somos” [Saramago, 2014: 247]. (Maduro, s.d.: 1)

É peculiar e fantástica a aparição do cão, não só pelo momento em que aparece, mas principalmente por sua compassividade e gesto de conforto da mulher do médico:

Ainda que nada se saiba sobre o passado do Cão das Lágrimas, o narrador sublinha que este “não anda ao cheiro de carne morta, acompanha uns olhos que ele bem sabe estarem vivos” [Saramago, 2014: 233]. Este cão conserva o hábito de seguir o ser humano quando todos os outros fiéis amigos parecem ter abandonado esta espécie. Até ao final da narrativa, o Cão das Lágrimas acompanha o grupo de sete personagens encabeçado pela Mulher do Médico. Ele é descrito pelo narrador como o “animal dos humanos” e o “cão de rebanho, com ordem de não perder nenhuma ovelha” [Saramago, 2014: 259]. Contudo, quando não existem lágrimas para secar, este torna-se “áspero e intratável” [Saramago, 2014: 233]. (Maduro, s.d.: 1)

Em *Ensaio sobre a lucidez* o animal reaparece, já a morar na casa da mulher do médico, e recebe o nome Constante⁹⁴, “por ser mais curto” (Saramago, 2015: 265). Nesta obra, contudo, seu uivo adquire um outro sentido, de acordo com as palavras de José Saramago em entrevista ao jornalista brasileiro Cassiano Elek Machado:

Neste ensaio, o cão das lágrimas não terá afinal lágrimas para secar. A epígrafe “Uivemos, disse o cão” é um grito definitivo de indignação contra um sistema político corrompido que, ao invés de servir os cidadãos, aciona todos os seus mecanismos para manter o *statu quo*. (Saramago, 2004: 1).

E Saramago disse mais: “Os cães somos nós. É hora de começar a uivar.” (Saramago, 2004: 1).

Ainda sobre o cão, José Saramago comentou emocionado em um documentário exibido pela RTP, emissora pública portuguesa:

Se apenas um pormenor do meu trabalho tivesse ser/pudesse ser recordado no futuro, então eu diria que deveria ser o Cão das Lágrimas. O cão se aproxima como se estivesse animado pelos melhores sentimentos humanos, e um dos melhores sentimentos humanos é a compaixão. E, compadecendo-se daquela mulher que está, enfim, prostrada no chão, chorando, vai lhe enxugar as lágrimas. (Documentário “Levantado do chão”, RTP, 2013)

⁹⁴ Tal como o cão de *Levantado do chão*.

Como diz Beatriz Berrini (1998: 71), “se os eventos e as personagens são *meios* de que o autor se serve para dizer outra coisa, que desta forma se torna mais acessível ao leitor, aceita-se facilmente a ausência de nomes”. *Nomear* é distinguir, é individualizar. Interessa, porém, ao autor dizer a todos o que considera sua obrigação divulgar: revelar ao mundo a sua terrível realidade, pelo menos contribuir para tal. Não poderia, portanto, definir e caracterizar as personagens de modo a que assumissem o seu destino próprio dentro de um espaço e tempo específicos: elas representam a condição humana geral.

Na verdade, alcança ele o seu objetivo, pelo menos em parte. A mulher do médico, com ou sem nome, no seu anonimato, é um ser excepcional, diferente e acima dos demais; representa uma espécie de ser humano muito especial, pouco comum. Pode alinhar-se entre as grandes criações femininas de Saramago. A sua força interior, o seu senso de responsabilidade, a sua generosa devoção ao seu semelhante, a sua “visão”, enfim – tudo isso que ela é, arrasta as demais personagens e subjuga a nós, leitores.

Na sua análise de *Ensaio sobre a cegueira*, Mônica Figueiredo aponta que:

Diante da iminência vivida pelo homem contemporâneo, Georges Balandier acredita que “os velhos monstros do retorno”, o medo, a catástrofe e o apocalipse instalam na modernidade tardia uma certa “cultura do assombro” (Balandier, 1997: 212), cuja imagem parece competentemente realizada nesse romance. Mais do que uma catástrofe de responsabilidade divina, a cegueira é uma consequência da falha humana, uma dolorosa manifestação de tragicidade histórica que, poupando os necessários olhos da mulher do médico, indiscriminadamente atinge todos os homens. Se no passado a alma foi “o fundamento da natureza sagrada de cada pessoa” (Paz, 1994: 152), a contemporaneidade parece ignorá-la em detrimento da pulverização da identidade que tira do homem a possibilidade de distinção e que dificulta a formação de grupos que visem ao bem-estar coletivo, abalando com isso o elo vulgarmente chamado por humanidade. Assim, se na narrativa a cegueira não escolhe as suas vítimas, a sobrevivência dos corpos e principalmente das almas só se torna efetiva para aqueles que redescobrem o poder da ação coletiva, ao fazerem dela a única forma para enfrentar um devir histórico que anuncia a destruição. (Figueiredo, 2006: 182)

A mulher do médico, em sua individualidade e no seu sentido de coletividade, representa um contraponto. Sua essência é movida pela capacidade de pensar no outro antes de pensar em si própria, de querer o bem de todos, acima de tudo. Seu esforço

para ajudar os outros vai no sentido desse pensamento: “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais.” (Saramago, 2014: 129).

Justiça seja feita também a outras personagens:

Sublinhando embora, e novamente, o importantíssimo papel desempenhado pela mulher do médico ao longo de toda a narrativa [*Ensaio sobre a cegueira*] (e de todo o filme [*Blindness*]), cabe salientar, pois, que também a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego ganham relevo, quer nas relações (de afeto, de solidariedade) que individualmente mantêm com os seus homens quer naquelas que respeitam ao coletivo da camarata onde vivem, como ilustram os fortes e solidários comentários-decisões relativos, por exemplo, ao momento que antecede a cena da primeira violação. (Arnaut, 2020: 18)

Ao longo das obras em que figura, passando por diferentes desafios e circunstâncias, a mulher do médico parece que o tempo todo está a lutar contra uma espécie de *Leviatã* desenfreado. Se, por um lado, a personagem mostra-se forte e humana, demasiado humana, por outro ela parece ser a escolhida para carregar o peso da espada e da cruz, para amargar o mal e a mentira. Não é de se estranhar que no mundo que ela habita seu desfecho não seja menos que trágico.

Curiosamente, a mulher do médico tem o nome atrelado ao marido e à profissão que ele exerce, como se subsistisse à sua sombra, o que não corresponde totalmente aos fatos. Se não temos dados concretos sobre sua vida antes do surto de cegueira, tais como formação e ocupação, por exemplo, aprendemos que se trata de uma pessoa generosa, que se recusa a abandonar o marido à própria sorte, e que para ajudá-lo e a outros no manicômio desocupado, se faz passar por cega também. Ao longo da trama outras qualidades dela vão sendo conhecidas: inteligência, sobriedade, delicadeza, determinação.

A importância desta personagem é vital em *Ensaio sobre a cegueira* e em *Ensaio sobre a lucidez*. A mulher do médico representa a visão e a esperança, a inteligência e a fortaleza, a vida e a morte, a utopia *versus* a distopia. Sua existência retoma, nos romances em que aparece, uma das questões caras ao Nobel português: a problemática do humano.

Ao refletirmos sobre a demonstração de desespero e de extrema coragem por parte da mulher do médico, que usa a tesoura para cortar a garganta do chefe dos cegos opressores, podemos concluir que onde estão nossos medos é onde mora nossa

maior força e poder. A mulher do médico toma aquela atitude drástica para salvar as mulheres dos abusos cometidos por um bando de bárbaros, mas também o faz pelos homens, privados da alimentação roubada, e ameaçados nas suas integridades físicas. A responsabilidade pela vida tem de ser coletivamente compartilhada, e coube àquela mulher ultrapassar seus limites e se tornar uma assassina na tentativa de encontrar um equilíbrio naquele circo de horrores. Os meios justificam os fins? Saramago deixa neste ponto mais um convite para pensarmos e problematizarmos os atos e suas consequências. Prestemos atenção no diálogo que segue:

Sim, matei-o eu, Porquê, Alguém teria de o fazer, e não havia mais ninguém, E agora, Agora estamos livres (...) Vai haver luta, guerra, Os cegos estão sempre em guerra, sempre estiveram em guerra, Tornarás a matar, Se tiver de ser, dessa cegueira já não me livrarei... (Saramago, 2014: 208)

Arnaut sublinha no artigo “Compromisso ético e defesa dos Direitos Humanos na ficção de José Saramago”, que *Ensaio sobre a cegueira* é um exemplo magistral das consequências do esquecimento do disposto nos artigos 1º, 3º, 4º e 5º, entre outros, da Declaração Universal dos Direitos Humanos⁹⁵, a qual Saramago era defensor. E ela vai além nessa posição, conforme a citação a seguir:

Recordando que a Declaração Universal dos Direitos Humanos aprovada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948⁹⁶ é o ponto culminante do embrião lançado em 12 de junho de 1776 pela Declaração dos Direitos de Virgínia, bem como das influências que esta teve na Declaração da Independência dos Estados Unidos de 4 de julho de 1776 ou, ainda, na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, proclamados pela Assembleia Nacional Francesa, em 1789, convoque-se a ilustração magistral facultada por *Ensaio sobre a cegueira* das consequências do esquecimento do disposto em vários dos seus pontos. Assim sucede com os artigos 1º (“Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos e, dotados como são de razão e consciência, têm de comportar-se uns com os outros com espírito fraternal”), 3º (“Todo indivíduo tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal”), 4º (“Ninguém será mantido em escravatura ou em servidão; a escravatura e o trato dos escravos, sob todas as formas, são proibidos”) ou 5º (“Ninguém será submetido a tortura nem a penas ou tratamentos cruéis, desumanos ou degradantes”), quando, por exemplo, sabemos do confronto entre os soldados e os cegos [Saramago 1995b: 81]; quando conhecemos a decisão dos cegos da camarata dos malvados (a terceira camarata) em “governar a comida”, vendendo-a [Saramago, 1995b: 140]. (Arnaut, 2023: 54)

⁹⁵ www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos

⁹⁶ Publicada no Diário da República, I Série, n.º 57/78, de 9 de março de 1978, mediante aviso do Ministério dos Negócios Estrangeiros. (cf. Arnaut, 2023: 54)

Em *Ensaio sobre a cegueira*, ao dar a uma personagem feminina o poder de amenizar o sofrimento naquela desgraça, em meio àquela calamidade, Saramago demonstra esperança nas transformações das relações sociais, mesmo que pelo caminho da violência.

Em “O avesso do bordado”, Teresa Cristina Cerdeira fez uma consideração sobre o trinômio cegueira, punição divina e a esperança de salvação:

Essa terrível cegueira branca está, entretanto, longe dos mitos milenaristas, das inquietações transcendentais ou, sobretudo, de qualquer assimilação escatológica de versão apocalíptica, porque a travessia dos personagens se faz justamente ao inverso do processo que conduziria o pecador à tomada de consciência de que o pecado gerou a punição. Se esta imagem por vezes atordoia as vítimas – lembremos o ladrão do automóvel ou a rapariga dos óculos escuros –, o processo de enfrentamento da tragédia está justamente em afastar ao mesmo tempo a marca de punição divina e a esperança de salvação centrada no espaço que esteja fora do humano. (Cerdeira, 2000: 254)

Em uma passagem de *Ensaio sobre a cegueira*, vemos o autor tentar dar à ficção o peso da realidade e, mesmo sem falar em distopia, ela é posta: “Não quero acreditar que isto esteja a acontecer, é contra todas as regras de humanidade, É melhor que acredites, porque nunca te encontraste diante de uma verdade tão evidente (...)” (Saramago, 2014: 74)

Nesse sentido, Mônica Figueiredo lembra que Octavio Paz defendia que:

o processo revolucionário da modernidade afastou de sua causa o “elemento afetivo”, acarretando “uma miséria moral e espiritual” (Paz, 1994: 154) que, na modernidade tardia, gerou a insensibilidade afetiva, base do pensamento neoliberal e principal responsável pela “barbárie tecnológica” vivida na contemporaneidade (Paz, 1994: 150). Quanto mais a técnica avança, mais ela afasta o homem do seu estado natural, fazendo com que nos tornemos seres indefesos diante de uma natureza que, mesmo agonizante, é vingativa. É óbvio que a metáfora que se esconde por detrás do “mar branco” que inunda os olhos perplexos dos personagens não é e nem pode ser explicada pelos deuses da fé, ou pelos doutores da ciência. Será preciso que surja uma outra forma de saber que esclareça o inexplicável. É no homem – e insisto, no homem comum – que o romance de José Saramago acredita, daí utilizar como epígrafe o também ficcional *Livro dos conselhos*, que, desestabilizando a respeitabilidade do pensamento filosófico tradicional, aqui aparece transformado em produto de ficção e ensina: “se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. É, enfim, de pequenos e humanos gestos que parte o ensinamento moral dessa narrativa que, em meio a um tempo caótico, pretende mostrar que é preciso reaprender a olhar e ver o urbano como campo de tensões e conflitos, como lugar dos enfrentamentos e confrontações, sem duvidar, no entanto, que é de homens bons que nasce o bem,

assertiva, aliás, repetida por toda obra do autor. (Figueiredo, 2006: 184)

Esse reaprender a olhar e ver pode ser mais difícil que pareça, além de causar angústia e drama, na visão de Cerdeira:

(...) na ficção de Saramago – a experiência de tornar-se fisicamente cego parece, pelo volume quase impiedoso da angústia que traz em seu bojo, uma passagem absurdamente difícil e dramaticamente vivenciada. Mas ainda assim, a relação entre cegueira ou *apaideusia* e desvelamento ou *aletheia* é polivalente. Longe de serem pólos opostos, são elementos de uma dialéctica, onde a cegueira tanto pode ser estar cego e não saber – cegueira moral, ética, política, enfim, cegueira como metáfora do desconhecimento ou da alienação – como ser lançado no branco desumanizador, que é, contudo, o estranhamento necessário para distanciar os homens da rotina e obrigá-los a observar de um modo novo o que parecia aceite como natural: em outras palavras, estamos a falar de formação, no sentido do alemão *bildung*, reviravolta do ser ou *paidéia* para Platão. É, pois, como se estivéssemos dizendo de outra maneira que os “desafios começam sempre por se manifestar como perplexidades produtivas”, ou ainda que é preciso saber lidar com a ideia positiva da suspeição marxista que desacomoda o saber estratificado. (Cerdeira, 2000: 255)

Se o primeiro ensaio provocou medo e aflição em leitores e leitoras mundo afora, em 2004 José Saramago deu mais um passo firme na denúncia das atrocidades deste mundo com a publicação de *Ensaio sobre a lucidez*, no qual somos apresentados a uma cidade corroída por uma “peste” (Saramago, 2015: 115).

Publicado pela primeira vez em Portugal em 2004, nove anos depois de *Ensaio sobre a cegueira*, a obra aborda uma crise entre os governantes e os cidadãos de um país indeterminado, após o resultado de uma eleição.

Tudo começa em um dia que amanhece chuvoso, o que parece ser a razão para que poucos eleitores comparecessem para votar durante a manhã. As autoridades e os agentes eleitorais, preocupados, chegam a prever uma abstenção em massa. À tarde, porém, quase no encerramento do período de votação, milhares de eleitores formam filas, mas para votar em branco, manifestando discordância dos candidatos.

Ensaio sobre a lucidez trata de política às claras, fala de um “corte de energia cívica”, que o autor apresenta como uma outra epidemia que se abate sobre as personagens. O resultado da eleição na capital – oitenta e três por cento de votos em branco – revela de forma objetiva o descontentamento da população da principal cidade do país com os políticos. Saramago assim descreve a situação:

O desconcerto, a estupefação, mas também a troça e o sarcasmo, varreram o país de lés a lés (...) porque nos municípios da província (...) a eleição havia decorrido sem acidentes nem sobressaltos (...) e que haviam obtido resultados que não se diferenciavam dos de sempre (...) (Saramago, 2015: 25)

Entretanto, os governantes no poder – presidente, primeiro-ministro e ministros de estado –, ao invés de se interrogarem sobre os motivos que terão os eleitores para votar em branco, não aceitam a derrota, e iniciam uma vasta operação policial para descobrir qual o “foco infeccioso” que está a minar a sua base política e empreendem uma verdadeira campanha de retaliação contra “os brancos”, acusados de “conspiradores”. Em Direito Internacional isto chama-se “terrorismo de estado”.

E é assim que se desencadeia um processo de ruptura violenta entre o poder político e o povo, cujos interesses aquele deve supostamente servir e não afrontar. Não casualmente, José Saramago retoma o núcleo principal das personagens de *Ensaio sobre a cegueira* que, embora não mais cegos, encaram a realidade com outros olhos, apesar de não estarem livres da perseguição e de punições por parte de representantes do Estado.

Mau tempo para votar: as primeiras palavras do livro *Ensaio sobre a lucidez* dizem muito, anunciam a questão, o problema, e como seria previsível, há pressões, anseios, ansiedades, jogos de poder e capital financeiro a envolver uma eleição. (Araújo, 2022: 58). O mau tempo se revelará para os eleitores, para os envolvidos no processo eleitoral, para os partidos, para os dirigentes, para a democracia e, por conseguinte, para o povo e o país (não nomeado).

Lucidez, em Psicologia, diz respeito a fase de regresso a um pensamento normal, após um período de confusão mental ou de delírio. A lucidez no romance *Ensaio sobre a lucidez* se opõe à loucura, ao desvario, à demência. Não se trata, portanto, de mera metáfora ou ironia. Se aos homens do governo e das forças de repressão fosse dada a capacidade de auto-crítica, se lhes fosse dado lucidez, eles bem poderiam repetir os cegos do outro Ensaio e dizer: “já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos” (Saramago, 1995: 131). E diriam mais, “Porque, enfim, podemos fugir de tudo, menos de nós próprios”. (Saramago, 1982: 70).

A lucidez, neste caso, cabe a poucas personagens, mas principalmente ao narrador, encarregado neste romance (mas não exclusivamente) de acionar problemas políticos, sociais, existenciais, comerciais, de direitos e deveres, mas principalmente éticos, que se repetem e estão em aberto:

Peço licença para recordar ao nosso caro colega e ao conselho, disse o ministro da justiça, que os cidadãos que decidiram votar em branco não fizeram mais que exercer um direito que a lei explicitamente lhes reconhece, portanto, falar de rebelião num caso como este, além de ser, como imagino, uma grave incorrecção semântica, espero que me desculpem por estar penetrando num terreno em que não sou competente, é também, do ponto de vista legal, um completo despropósito (Saramago, 2015: 62)

Ao ouvir esta declaração, o ministro da defesa faz um discurso curto e grosso, cuja fala pode assim ser resumida: “(...) estado de sítio em cima deles e já veremos se lhes dói ou não dói” (Saramago, 2015: 62). O que o escritor faz, então, é dar vez, voz e contornos ao monstruoso, para fazer-nos pensar. A capital do país é sitiada e uma caçada “aos culpados” é colocada em prática, o que “irá dificultar seriamente, em todos os aspectos, a vida da população da capital, tanto dos culpados como dos inocentes”. (Saramago, 2015: 65)

Se olharmos a obra romanesca de Saramago identificaremos vários *quotidianos opressivos* (Arnaut, 2008: 27), como pode ser observado em *Levantado do chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), para ficar em alguns exemplos.

Lembremos, ainda, como bem aponta Teresa Cristina Cerdeira da Silva, que alguns dos diálogos mantidos entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa criam a oportunidade para “comentários cáusticos e dessacralizadores” (Silva, 1989: 126) sobre regimes totalitários; sobre a religião, provavelmente regime não menos totalitário que os políticos; sobre diversas e múltiplas injustiças e atrocidades que, sob muitas máscaras, se exerceram sobre os mais fracos.

(...) ouça-me bem, dou-lhe cinco dias, note bem, cinco dias, nem mais um, para me entregar toda a célula atada de pés e mãos, a sua águia-pesqueira e o marido, a que não se chegou a dar nome, coitado, e os três peixinhos que agora apareceram, o lobo, o gato e agulha, quero-os esmagados pela carga de provas de culpabilidade impossíveis de negar, ladear, contrariar ou refutar... (Saramago, 2015: 244)

E eis que a mulher do médico, aquela que vivera o drama do “mal branco” quatro anos antes, é apontada como “a mulher da conspiração” (Saramago, 2015: 310), e é “acusada de todos os crimes” (Saramago, 2015: 323). Sua recompensa na reaparição, se assim se pode dizer, é ser transformada em “bode expiatório”⁹⁷ (Saramago, 2015: 251) da trama política, junto com o marido. No trecho a seguir tem-se uma mostra de como a personagem é perseguida pelos sádicos que estavam no poder:

Graças à gazua das divagações o sono tinha conseguido abrir uma porta, esgueirar-se por um corredor, e acto contínuo pôr o comissário a sonhar que o ministro do interior lhe havia pedido a fotografia para espetar com uma agulha os olhos da mulher do médico, ao mesmo tempo que cantarolava um encantamento de bruxedo, Cega não foste, cega serás, branco tiveste, negro verás, com este pico te pico, por diante e por detrás. Angustiado, encharcado em suor, sentindo que o coração lhe saltava disparado, o comissário despertou com os gritos da mulher do médico e as gargalhadas do ministro, Que sonho horroroso, balbuciou enquanto acendia a luz, que monstruosas coisas é capaz de gerar o cérebro. (Saramago, 2015: 255)

O que ocorre em *Ensaio sobre a lucidez* é que a mulher do médico, o médico e outras personagens protagonistas de *Ensaio sobre a cegueira* são tratadas como os “cinco facínoras dispostos a tudo” (Saramago, 2015: 249), membros de “grupos subversivos organizados que reiteradamente haviam obstaculizado a expressão eleitoral popular” (Saramago, 2015: 66). Por causa deles, o primeiro-ministro havia feito um pronunciamento na televisão para “anunciar o estabelecimento do estado de sítio invocando razões de segurança nacional resultantes da instabilidade política e social ocorrente” (Saramago, 2015: 66), enquanto “unidades da infantaria e da polícia militarizada, apoiadas por tanques e outros carros de combate, tomavam posições em todas as saídas da capital e ocupavam as estações de caminho de ferro” (Saramago, 2015: 66).

Envolvidos na corrida desesperada dos políticos e dirigentes da nação para encontrar um (uns) culpado(s) pelos votos em branco nas eleições passadas, os pobres cegos de outrora são colocados sob alerta: “ainda não são mais que nossos adversários, não venham a transformar-se em inimigos da pátria” (Saramago, 2015:

⁹⁷ A acusação que pesa sobre ela não é pelo assassinato do chefe da gangue dos cegos maus, pelo contrário, “o seu grande crime foi não ter cegado quando todos éramos cegos (...)” (Saramago, 2015: 252).

66). Este é um caso em que as personagens podem ser vistas como símbolos da cegueira de parte dos homens, enquanto que o modo como são tratadas pode ser encarado como uma alegoria da violência imposta pelo Estado aos frágeis e fragilizados indivíduos da capital do país imaginado pelo autor português.

Depois de conseguirem sobreviver à insanidade e ao incêndio que tomou conta do manicômio e às ruínas em que se tornou a cidade, com corpos por toda parte, o núcleo central das personagens do primeiro ensaio de Saramago reaparece no segundo ensaio em um cenário igualmente insano, que vai derivar para o distópico. É como se o autor reiterasse a narrativa da destruição, da aflição, da angústia ao renovar os sofrimentos das personagens, agora perseguidas por políticos que se colocam em posições de decidir a vida e a morte da população.

Em *Ensaio sobre a lucidez* é dito que “(...) a diligência foi desenhada para fazer de um inocente culpado” (Saramago, 2015: 271). Por isso o Comissário de Polícia, encarregado das investigações, segue na missão que lhe fora encomendada:

(...) pensou, a ele só lhe interessa um alvo qualquer a que apontar, se falhar este procurará outro, e outro, e outro, e tantos quantos forem necessários até acertar de vez, ou até que as pessoas a quem pretende convencer dos seus méritos acabem por se tornar, pela repetição, indiferentes aos métodos e processos usados. Num caso e no outro sempre haverá ganho a partida (...) (Saramago, 2015: 254-255).

Os políticos no poder se colocam acima da lei e dos interesses coletivos e estão ao serviço da perpetuação do patriarcado, do capitalismo e dos seus privilégios, em detrimento do agravamento das crises éticas, econômicas, humanitárias e climáticas por quais estamos passando, como já aludimos em outra ocasião (Araújo, 2022). *Ensaio sobre a lucidez* se coloca como uma reação do autor contra o contexto político-totalitário que tenta destituir os cidadãos de sua cidadania. Sua escrita, como já observado, é feita de várias camadas, de superposições de ideias e questionamentos, o que gera avaliações sob diversas abordagens.

Abordar o trabalho de Ignácio de Loyola Brandão, por seu turno, é falar de um autor urbano, de uma literatura urbana, pois a cidade o fascina. Seu estilo, como o definiu Antonio Candido, é “realista feroz”.

Nos seus dois romances aqui em análise, escritos com a incorporação de informações de documentos oficiais, notícias de jornal e imagens, ele usa as palavras

para apresentar aos seus leitores e leitoras um mundo em dificuldade, sem esperança, injusto. Apesar da desolação, há nas duas obras do escritor brasileiro personagens que tentam escapar do controle dos poderosos, que questionam os governos e os empresários, mesmo que muitas vezes em vão.

Escrito durante o período da ditadura militar no Brasil, que foi instaurada em 1964 e durou até 1985, *Não verás país nenhum* (1981) é um dos clássicos da literatura brasileira do século XX que antecipa toda uma nova forma de vida. O romance foi publicado seis anos depois de *Zero* (1975), outro romance do autor que já abordava os infortúnios do governo militar.

Não verás país nenhum é uma narrativa sobre uma terra devastada e uma sociedade destruída. Está diretamente ligado à degradação das instituições e da auto-estima, resultante da opressão levada a cabo como projeto pelos militares e seus apoiadores civis durante a ditadura civil-militar instaurada no Brasil a partir de 1964. Ao problematizar a construção do espaço urbano, contrapondo-o à realidade aparente do fim do século XX, o autor leva os leitores/as leitoras ao cenário onde as ações das personagens movem toda a fábula do romance em análise:

O espaço urbano de Nvpn (*Não verás país nenhum*) é exibido ao leitor não em processo de desordenamento, de construção ou de uma outra lógica que não seja a de apresentar diretamente os conflitos pelos quais as personagens estão passando, relacionados à degradação do ambiente natural da cidade de São Paulo. As tensões sociais e pessoais se dão em função da falta de liberdade dos sujeitos porque o “Sistema”, mantido pelos “Civiltares” e “Militecnos”, é o detentor de todos os “aparelhos ideológicos do estado” e os usa para dominar os que ainda sobrevivem nos escombros da cidade e os que são “empurrados” diuturnamente para as “marquises”, enormes toldos de concreto armados para amenizar a ação do sol (efeito estufa) sobre os sobreviventes da situação. (Silva, 2008: 7)

Na obra em questão, Souza, o protagonista de uma estranha história de amor com Adelaide, é descrito como o último grande revoltado à luz do que os seres humanos fizeram ao seu mundo e a si próprios. Logo no início do livro o narrador coloca o/a leitor/a a par do que aconteceu por ali:

As casas sumiram, edifícios dominaram tudo, os espaços ficaram caríssimos devido à intensa especulação imobiliária. Tudo produto da Grande Locupletação, quando o país foi dividido, retalhado, entregue, vendido, explorado. Tenho medo de pensar nisso. Medo de falar com alguém a respeito. (Brandão, 1986: 27)

Em *Não verás país nenhum* o terror é o principal método para impor a disciplina e manter o controle sobre a população, uma vez que qualquer confusão ou empurra-empurra poderia levar à morte imediata de qualquer um exposto ao sol: “Ficar na borda da Marquise representa perigo. Você pode escorregar ou ser empurrado. Cuidado! Morte imediata ao sol!” (Brandão, 1986: 225). O controle e a vigilância sobre os corpos são sistemáticas, intensas, e exige-se obediência aos comandos: “Favor não se movimentarem muito, a fim de facilitar nosso trabalho.” (Brandão, 1986: 229). Com ameaças e emprego da força, o “Esquema” faz de tudo para tornar os corpos adestrados, dóceis, manipuláveis, e a personagem Souza percebe e sente o peso da fragmentação, da incompletude e do desgaste a que ele e muitos outros parecem condenados.

Contudo, longe de ser o emissário do fim ou o crítico das trevas, o que o autor propõe ao leitor/à leitora é a imaginação de um cenário em que, eliminadas todas as árvores, perdida a água potável, dominado o governo pelas milícias, a vida entra rapidamente em decomposição. Se não há perspectiva para o coletivo, o prenúncio daquilo que é temido por todos e todas, a cada dia vai se tornando mais real. Para isto basta analisar a postura de alguns tecnocratas, o desprezo que têm pelas leis e regras do bom viver, e a ignorância abjeta na hora de tratar de questões como o desequilíbrio ambiental, o desmatamento, a poluição e assoreamento das nascentes de água, a obsolescência programada que gera cada vez mais lixo, o que junto pode tornar o Planeta Terra inabitável.

Cecilia Almeida Salles analisou alguns apontamentos de Ignácio de Loyola Brandão sobre a feitura de *Não verás país nenhum* e percebeu que “o artista, ao construir uma nova realidade, vai desatando-a da realidade externa à obra. Pois somente ao libertar-se da realidade, a força criadora pode agir segundo suas próprias leis, em sua qualidade produtiva” (Salles, 2009: 82).

Ainda de acordo com Salles, “a escassez de descrições” em *Não verás país nenhum* foi uma opção do autor, e ele mesmo explica: “não descrevo fisicamente os personagens. De vez em quando solto um detalhe. Acredito que descrições físicas são desnecessárias. O leitor sempre forma em sua cabeça um tipo que ele julga ser o correto. Souza é brasileiro. Basta isso”. (cf. Salles, 2009: 83). Como já demonstramos anteriormente, em *Ensaio sobre a cegueira* José Saramago também não nomeia suas personagens.

Segundo defende Silva no artigo “A cidade deteriorada: distopia literária e

ecologia na ficção de Ignácio de Loyola Brandão”, *Não verás país nenhum*:

constitui uma escrita fundada sobre pressupostos de orientação distópica, porque condiciona a existência dos sujeitos humanos, representados pelas personagens, a uma contínua manifestação de insatisfação pessoal e coletiva, e da luta pela sobrevivência numa cidade injusta e degradada, do ponto de vista ecológico, cujo traço mais marcante é o sujeitamento das personagens ao sistema político totalitário. (Silva, 2008: 6)

Subjugados pelo totalitarismo, frustrados, em luta para sobreviver, é triste o quadro. Ignácio de Loyola Brandão apresenta assim algumas das personagens:

- (...) Estão semi-imbecilizados. Inutilizados. Vivem deitados. Gritam porque o corpo dói, sem parar. Não dormem nunca, estão sempre nervosos, irritadiços, em tensão.
- Mas quem é esse povo?
- Ninguém em particular. Mistura de migrantes. A maior parte veio de Pernambuco, favelados que viviam nos charcos, se alimentavam de caranguejos.
- Mas caranguejo não faz mal a ninguém.
- Só que eram caranguejos contaminados por altas doses de DDT. Para sanear o charco, a saúde pública usava DDT. Não há mais nada que se possa fazer, estão condenados.
- O Esquema devia dar ajuda.
- Ajuda? Interessa é que eles morram! Não oferecem perigo, são passivos, não conseguem se levantar do chão. Cada dia retiram dezenas de mortos, levam embora. É a única coisa que o Esquema faz. Pense bem, por que esta gente há de interessar? Não têm o mínimo poder aquisitivo, não consomem, são apenas problema social. (Brandão, 1986: 114)

Em *Não verás país nenhum* a realidade é periclitante, a vida não tem quase nenhum valor, e a gente é tolerada apenas como consumidor, desde que tenham recursos. O que não é o caso. A deterioração está em toda parte, como observamos neste outro trecho:

- Legumes?
- É. Verduras. Alface, tomate, abobrinha. Nunca ouviu falar?
- Fresquinhos? Ou factícios?
- Ora, Souza. Comida factícia só serve para envenenar.
- É mas se não fosse ela, estávamos mortos. (Brandão, 1986: 114-115)

O que Ignácio de Loyola Brandão tenta mostrar é que já faz um tempo que a população convive com alimentos artificiais, com inteligência artificial, com

manipulações genéticas, com a ciborguização dos sujeitos, com a mecanização do trabalho e a robotização das tarefas do dia a dia, com a plasticidade e liquidez dos afetos (Bauman, 2004: 107).

Mas isso não nos protege do impacto da hiper-realidade de *Não verás pais nenhum*. O que é necessário é compreender que as imagens a que o romance faz alusão são conjecturas hipotéticas a respeito de problemas reais experimentados por grande parte daqueles que hoje habitam nas sociedades ocidentais:

- Você tem ideia da grande jogada por trás da comida factícia?
- Poder econômico?
- Também. Só que neste caso não é o mais importante.
- O que é então?
- É a química que eles misturam. Os aditivos tranquilizantes. Doses mínimas, homeopáticas que vão minando o organismo. Corroendo a vontade, acomodando. Essa calma que existe é conseguida de que modo? Com ameaças, com a presença ostensiva de Civiltares? Com o aparelhamento de vigilância, fiscalização? Que nada! O Esquema está sossegado porque encontrou um meio infalível. Injeta a tranquilidade direto no seu sangue. (Brandão, 1986: 115)

Por trás dessas palavras está a constatação de que, depois dos tanques e canhões, os poderosos descobriram novas formas de continuar dominando a maior parte da população para se manterem no poder. Trata-se do que é chamado de guerra híbrida.

Por outro lado, há aqueles que, com consciência crítica e responsabilidade, têm procurado desenvolver estratégias de sobrevivência, principalmente nas grandes cidades, investindo nas ciências, em áreas primordiais como as engenharias de alimento, produção de energia limpa, desenvolvimento de medicamentos preventivos de doença etc.

Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela, que chegou às livrarias do tumultuado Brasil quase no fim de 2018, se desenrola em uma terra brutalizada e mal tratada, onde a vida entra em decomposição acelerada. Coexistem os interesses de milhares de partidos políticos e ninguém governa verdadeiramente – 143 supostos governantes sofrem *impeachments*, por haver uma espécie de “indústria do *impeachment*”, com ações na bolsa de valores, o que é lucrativo para os parlamentares corruptos, que vendem o voto a favor ou contra, de acordo com a oferta de suborno. No território da ação, a peste tornou-se epidemia que dissolve os corpos, a autoeutanasia foi legalizada para idosos, circulam comboios de

mortos das mais variadas doenças e o sistema de proteção e bem estar estatal foi eliminado. Não bastasse isso, os ministérios da Educação, Cultura, Direitos Humanos e Meio Ambiente foram extintos e as escolas foram abolidas. Para complicar ainda mais suas vidas, os indivíduos recebem uma tornozeleira ainda bebê, para serem vigiados, como se já nascessem culpados.

Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela é um romance extremamente irônico, cru, cruel, em estreita relação com o Hipercontemporâneo, que Arnaut e Binet tão bem analisaram e descreveram:

Da fragmentação do espaço e do tempo, própria do Modernismo do princípio do século XX, à fragmentação da imagem do mundo trazida pelas novas tecnologias, a literatura, e aqui, especificamente, a literatura em língua portuguesa, tem sofrido, através do nosso século e do precedente, uma enorme evolução, tanto quanto ao conteúdo como quanto à forma. Mais do que um Neo-Modernismo, ou um Post-Post-Modernismo, a noção de Hipercontemporâneo parece-nos corresponder a uma verdadeira mutação, que nos permite ter uma visão, fictícia, mas talvez mais real do que a verdadeira, do que será o Homem e o seu mundo nas décadas vindouras. (Arnaud e Binet, 2018: 11)

Muitas das personagens parecem apenas números, corpos sem nome nem história. No mundo narrado pelo autor não há espaço para a compaixão:

A caravana leva os mortos por dengue, zika, H1N1, chikungunya, varíola, obsessão mórbida, vertigem posicional paroxística benigna, malária, vaidade, tifo, crack, tatuagens que arrancaram as peles, febre amarela (apesar de, em certa época, o Ministério da Saúde ter feito intensa campanha, exterminando todos os macacos do Brasil; éramos a nação com maior número de primatas do mundo (...)) Havia ainda (...) pessoas assassinadas nos encontros entre os grupos Nós e Eles, nas guerras entre 70 milhões de redes sociais opostas (...) (Brandão, 2018: 20)

A lista de doenças mortais é extensa, fora os assassinatos que vão dando conta das pessoas e dos seres mais vulneráveis. Por trás dessa dessas cenas está uma tragédia há tempos anunciada, que parece uma bola de neve ladeira abaixo.

Em “Do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo: Os caminhos das Literaturas em Língua Portuguesa”, Arnaut e Binet fazem uma advertência com relação ao que perceberam nas obras que estudaram, escritas a partir do ano 2000:

Os problemas relativos ao meio-ambiente transparecem igualmente na produção

literária atual, que revela um enraizamento num real que se pode transformar, e não somente na literatura, num cenário de autêntico pesadelo. Uma outra tendência parece caracterizar parte da produção atual que consideramos hipercontemporânea, isto é, a que foi escrita a partir do ano 2000: um intimismo que parece ser um voltar as costas a um mundo que é só dispersão e ausência de sentido. A busca de raízes, que a globalização tem tendência a tornar incertas; o mundo virtual que toma o lugar de uma realidade a que se prefere fugir; a comunicação em tempo real, que influencia o tempo do romance; a multiplicidade das vozes que criam uma narrativa na qual é possível escolher diversos caminhos, sem que o autor opte claramente por uma via, deixa por vezes o leitor numa indecisão quanto ao verdadeiro sentido correspondente ao objetivo do autor. (Arnaut e Binet, 2018: 12)

Num mundo de cabeça para baixo, ou como diz o enunciado acima, que é só dispersão e ausência de sentido, Ignácio de Loyola Brandão não poupa os leitores e leitoras de sua ironia nem da crueldade instalada no enredo que descreve:

Os cadáveres são saqueados por pessoas que usam capacetes de motoqueiros, herdeiros do primitivo movimento Black Block e do hoje pré-histórico Hell's Angels. (...) A população se habituou a carregar máscaras, usadas quando caravanas fecham cruzamentos. Nas laterais, adesivos gigantescos: *Esta caravana é um empreendimento do governo para o bem-estar da população.* (Brandão, 2018: 20)

Em meio ao caos, à violência e à destruição apresentada no livro, há a história de amor das personagens Clara e Felipe, os protagonistas. Na verdade, trata-se da história de um fim quase trágico de um relacionamento amoroso, permeado por muita solidão. Arnaut e Binet vão além e ajudam-nos a entender esse intricado novelo que parece enlaçar, não só as personagens, como a muitos de nós:

Fruto da globalização, das novas tecnologias, essa literatura que marca os nossos panoramas literários, seja no continente europeu, seja no americano ou no africano, é um reflexo de um mundo em profunda mudança, onde as mentes e os corpos se expõem ao domínio da ciência e da tecnologia, integrando-as no seu foro interno. Assim, a literatura hipercontemporânea põe em cena personagens híbridos, homens-máquina, máquinas antropomórficas, oferecendo-nos uma visão do futuro que nos atemoriza. A violência político-religiosa, que marca profundamente as nossas sociedades, especialmente desde o 11 de Setembro de 2001, percorre uma literatura onde o medo da morte, que tínhamos conseguido eufemizar, volta brutalmente, através da consciência de que esta se pode sobrepor às estruturas socioculturais, que tinham como objetivo mantê-la à distância, e se revelam impotentes perante a força do tsunami que nos assola, particularmente na Europa. (Arnaut e Binet, 2018: 11)

O paradoxo dessa situação reside no fato de que o *tsunami* é consequência do desequilíbrio ambiental, mas por trás desse desequilíbrio há um mal maior: vivemos um tempo de exarcebadas conexões digitais, todavia de crescente distanciamento físico e de enormes carências emocionais. O resultado dessa mistura explosiva pode gerar resultados imprevisíveis, no estado mental das pessoas e no mundo real em que vivemos.

Onde o cenário torna-se ruínas e o tempo é distorcido

Ao tratarmos de enredos e personagens e outros tópicos acima, pistas já foram dadas sobre os cenários e o tempo ou a época em que se situam as histórias. Mas é preciso observar bem os ditos e não ditos nas entrelinhas.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o que podemos observar é que, ao serem recolhidos a uma quarentena em um manicômio desocupado (a escolha do local não é mero detalhe), a humanidade dos cegos é colocada à prova. Em verdade, o local não tinha condições mínimas de receber aquelas pessoas e por isso mesmo o caos vai tomar conta do lugar.

As primeiras pessoas que para lá foram enviadas – o médico oftalmologista, o primeiro cego, o velho da venda preta, a rapariga dos óculos escuros, o rapazinho estrábico, a mulher do primeiro cego e a mulher do médico –, logo se juntam numa tentativa de sobreviver, pois pressentem que as coisas não iam correr bem: “Vamos endoidecer de horror (...)”, disse um deles (Saramago, 2014: 104). “Há muitas maneiras de tornar-se animal, pensou, esta é só a primeira delas”, responde outro (Saramago, 2014: 105).

Pouco depois, com a chegada de mais infectados, alguns dos cegos confinados começam a mostrar suas bestialidades, como se dissessem: “É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade.” (Saramago, 2014: 41). Ao entenderem que não poderiam mais ser vigiados pela visão do outro, algumas personagens exteriorizam toda a violência reprimida pelas regras sociais. Ou seja, fazem suas necessidades em qualquer lugar, torturam os mais frágeis, matam sem

razão, cometem estupros simplesmente pelo prazer de supostamente ter poder sobre as mulheres, entre outras atrocidades, “(...) como se a humanidade, toda ela, tivesse desaparecido, deixando apenas uma luz acesa e um soldado a guardá-la, a ela e a um resto de homens e de mulheres que não podiam ver” (Saramago, 2014: 169).

Ana Paula Arnaut destaca alguns pontos importantes da trajetória do Nobel português:

Comunista e ateu confesso, José Saramago foi um homem e um escritor empenhado com o seu tempo, que é também o nosso, denunciando nas suas obras, pela recuperação pretérita ou pela projeção de acontecimentos num futuro que talvez venha a acontecer, as muitas e mais diversas violações aos mais elementares direitos do ser humano. Ou, por outras palavras, expondo cenários e ambiências em que o Homem se converte “definitivamente em lobo do homem” (Saramago, 2013: 34), porque, como um dia disse a propósito de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), em palavras suscetíveis de encontrarem eco em muitos outros dos seus romances, nomeadamente em *Memorial do Convento*, “no que toca à razão, estamos cegos [...], nós não usamos racionalmente a razão. É um pouco como se eu dissesse que nós somos cegos da razão”. (Arnaut, 2022: 53)

Os cenários de Saramago são pensados como só um bom arquiteto da palavra é capaz. E assumem importâncias diferentes em cada trama por ele elaborada.

Na segunda parte da história contada em *Ensaio sobre a cegueira*, um incêndio irrompe e destrói o manicômio onde os cegos encontravam-se confinados. Aqui a simbologia do fogo é a da destruição, mas também a da libertação, como se das cinzas pudesse renascer a Fênix. Arnaut aborda essa questão em seu artigo “Vi o livro, li o filme: *Ensaio sobre a cegueira*” (2020), sobre a adaptação para cinema de *Ensaio sobre a cegueira*. Pensando bem, talvez seja utopia pensar assim.

Na terceira parte do romance, a mulher do médico, que ainda mantinha a visão, ao perceber que os guardas haviam desaparecido, guia o grupo de protagonistas da história para fora dali. Para eles e elas, saírem vivos daquela prisão foi uma bênção, mas então a cena que se abre é desoladora: toda a cidade havia sido infectada e estava tudo em ruínas. Havia corpos putreficados por todos os cantos, a sujeira se espalhava para todo lado.

Preocupada em ajudar seus companheiros, a mulher do médico compreende então que a luta passa a ser por conseguir comida e abrigo: “Não sei como poderemos continuar a viver se o calor apertar... todo esse lixo... os animais mortos... deve haver pessoas mortas dentro das casas, o mal é não estarmos organizados”, diz. (Saramago,

2014: 311). Ao que é confrontada por um dos outros cegos: “E como poderá uma sociedade de cegos organizar-se...” (Saramago, 2014: 312).

Em “O avesso do bordado”, Teresa Cristina Cerdeira busca elucidar as opções narrativas do escritor da Azinhaga:

Mais uma vez a proposta de escrita de José Saramago guarda o espanto de saber trabalhar com o aparente inconciliável. Se, por um lado, desconcerta a leitura tradicional porque centra o ponto de vista num agora “ponto cego” – afinal temos a estranha sensação de ver também através de quem não vê, de perceber a dimensão do espaço através de outra sensação que não mais a do olhar que institui a descrição do romance tradicional; ou ainda, se a escrita se faz pelo veio desconcertante de uma cegueira formal voluntária quanto aos limites dos gêneros borgianamente concebidos – romance/ensaio; por outro lado, essa desordem, tão típica da contemporaneidade, parece reestruturar-se por uma certa proposta – não nostálgica, mas ainda utópica – de uma nova ordem que dê sentido ao homem, de uma ética que é preciso recriar para não sucumbir, enfim, de um descentramento que, afinal, por doloroso e violento que seja, não abole a ideia do centro, não mais pela presença autoritária da voz do narrador – condutor ideológico da alegoria da cegueira –, mas pela continuada existência de um olhar feminino que não cessa de ver. (Cerdeira, 2000: 255-256)

Esta estranha sensação de ver/não ver, levou Horácio Costa, em sua análise, a usar palavras como labirinto, formas de subsistência, desconstrução, quando se referiu à cidade imaginada e projetada por José Saramago:

Tornada selva pela falta de visão de seus habitantes (asseveração que pode ser entendida tanto literalmente, dado o contexto do romance, tanto figuradamente, dada a situação urbana, e especialmente metropolitana, da contemporaneidade), estabelece-se ao longo do relato uma correspondência entre o labirinto da cegueira e o da cidade, na qual os habitantes, uma vez começado o seu necessário processo de deambulação para encontrarem as suas novas formas de subsistência, constantemente se perdem. A cidade torna-se, portanto, *o outro* do mal branco, seu equivalente ou espelho metafórico, uma vez que ao longo da narração o leitor “vê”, devido à técnica narrativa de Saramago, na qual o espaço da descrição é amplo, o que os cegos deambuladores não vêem: a si próprios e à cidade que os vitima e por eles é vitimada. Da mesma maneira que Saramago descreve minuciosamente o universo da cegueira que subjuga os personagens, assim procede com relação ao espaço urbano, que vai sendo desconstruído para o leitor. Por exemplo, já encaminhando o enredo para a conclusão do relato, o escritor elabora, juntamente com os desdobramentos positivos que a condição da cegueira impõe aos personagens (a recuperação do diálogo conjugal entre a mulher do médico e seu marido, a declaração de amor mútuo entre a “rapariga de óculos escuros” e o “velho da venda preta”, etc), uma desconstrução tremenda da cidade (...) (Costa, 1999: 144)

Como escreveu o próprio autor, “aqui já ninguém se pode salvar, a cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança”. (Saramago, 2014: 225). Por um outro ponto de vista, parece que Saramago queria justamente incensar a esperança e a bondade. Indícios dessa dialética distopia-utopia podem ser encontrados em passagens como esta:

Cegos. O aprendiz pensou: ‘Estamos cegos’, e sentou-se a escrever o Ensaio sobre a cegueira para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira universal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante. (Saramago, 2013b: 86-87)

A indignação, tanto do narrador quanto do escritor, está patente na citação anterior. Nas palavras de Isabel Pires de Lima, este livro de José Saramago é:

Um romance-ensaio que pensa a pós-modernidade, criando um mundo desenraizado no espaço e no tempo, um mundo ‘inominável’ e apocalíptico, um mundo de cegos, onde se proclama: “... *meu Deus, a luz existe e eu tenho olhos para ver, louvada seja a luz*”. (Lima, 1998: 933).

Esperar luz do apocalipse parece um esforço em vão. Em todo o caso, como sublinha Arnaut:

o que parece interessar é dar conta de um cenário em que “a morte anda pelas ruas” (p. 236) porque o Homem (simbolicamente abandonado pela entidade divina, a avaliar pelo facto de as “santas imagens” terem os olhos vendados (p. 304) não reúne ainda em si a capacidade para superar o medo e o pânico do desconhecido (relembre-se a morte do cego que, procurando apenas cuidados médicos, acaba baleado por “uma rajada à queima-roupa”, disparada por um dos receosos soldados do manicômio, p. 80). Por causa desse medo, o Homem não desenvolveu também a capacidade para pôr em prática os mais elementares valores de solidariedade. Por tudo isso, em suma, se diz que já se era cego no momento em que se cegou (p. 131). (Arnaut, 2008: 44)

Para encarar o medo é preciso coragem, e normalmente os leitoras e leitoras de Saramago já sabem que o autor escolheu seguir por caminhos nem sempre floridos. Há um momento do livro *Ensaio sobre a cegueira* em que os cegos vagueiam pela cidade e encontram um cenário devastado, em que se realça uma realidade tenebrosa.

Instaura-se, com base nisso, um outro espaço-tempo franjeado pelos silêncios que marcam a narrativa. “A música acabou, nunca houve tanto silêncio no mundo, os cinemas e os teatros só servem a quem ficou sem casa e já desistiu de a procurar” (Saramago 2016: 227).

Os templos da cultura – museus, teatros, cinemas – passam a ser ocupados como abrigos pela população indigente. Os espaços da arte, por conseguinte, deixam de lado as suas funções primeiras (abrigar e promover o espetáculo), porque perdem a ligação com os seus interlocutores; mas obtêm outra importância, porque se convertem em espaços de acolhida e hospedagem. Neiva aponta que:

Em meio a estas relações que soçobram no espaço do romance de *Ensaio sobre a cegueira* encontra-se a vida exposta como tal a uma violência sem precedentes, mas precisamente nas formas mais profanas e banais. A sacralidade, por sua vez, seria uma linha de fuga ainda presente na política contemporânea, que, como tal, se deslocaria em direção a zonas cada vez mais vastas e obscuras, até coincidir com a própria vida biológica dos cidadãos na era da biopolítica. (Neiva, 2021: 197)

Violência *versus* sacralidade, política *versus* biopolítica, para Neiva, “*Ensaio sobre a cegueira* é um romance sobre dominação e resistência, sobre as formas de controle e de escape nas quais a vida se produz nas sociedades contemporâneas”. (Neiva, 2021: 186).

Em busca de resposta para o que somos e consciente da importância de registrar suas memórias e alguns dados relevantes sobre seu percurso literário, José Saramago deixou registrado, nos *Cadernos de Lanzarote*, algumas notas que fazem referência ao *Ensaio sobre a cegueira*. Pensamos que elas agregam detalhes ao romance ao revelarem bastidores de sua preparação, da fonte de inspiração, do seu processo de escrita. No *Diário I*, há um apontamento feito em 15 de agosto de 1993 em que Saramago escreve sobre as personagens:

Decidi que não haverá nomes próprios no Ensaio, ninguém se chamará António ou Maria, Laura ou Francisco, Joaquim ou Joaquina. Estou consciente da enorme dificuldade que sera conduzir uma narração sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela mão essas sombras a que chamamos personagens, inventar-lhes vidas e prepará-lhes destinos. Prefiro, desta vez, que o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor não saiba nunca de quem se trata, que quando alguém lhe apareça na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se o cego da

página cem será ou não o mesmo da página cinquenta, enfim, que entre, de facto, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos. (Saramago, 1994: 47)

Tal atitude perante as personagens, ditos como “sombras”, reflete já um posicionamento no sentido da universalização da sua obra, o que equivale a um segundo ciclo de sua escrita, menos barroco que nos primeiros títulos, período esse que vai, mais ou menos, de 1995 até 2004. Ana Paula Arnaut chama nossa atenção para alguns pontos:

(...) note-se o carácter englobante, universal, da história contada (da fábula enquanto narrativa de fortes intuítos morais e moralizantes, bem como os contornos que das personagens fazem *peessoas* representativas do Homem e de ações que podem muito bem acontecer aqui, ali, alhures. (Arnaut, 2008: 43)

Estes aspectos, aos quais se acresce a não localização espaço-temporal da ação – embora em um comunicado à população em *Ensaio sobre a lucidez* o presidente fique em dúvida se deve se dirigir aos compatriotas como “Portugueeeeeesas, Portugueeeeeeses” (Saramago, 2015: 93) – e a falta de identificação nominal das personagens, tornam *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez* mais universais, menos vinculados ao que Christopher Rollason designou como “portugalidade intensa”. (Rollason, 2006: 113; Arnaut, 2008: 42). Tal remete ao que o Prêmio Nobel português denominou a fase do interior da pedra, por dentro da estátua. (Saramago, 2013).

Ana Paula Arnaut comenta a mudança de fase de José Saramago e o seu significado na perspectiva do escritor:

Ensaio sobre a cegueira (...), primeiro romance da fase universal⁹⁸, em cujas páginas, segundo afirma, deixa de contemplar e de descrever o exterior da estátua para entrar “no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos” (Saramago, 2013: 34), na tentativa de dar resposta a uma das mais complexas

⁹⁸ “O primeiro ciclo compreende os romances publicados entre 1977 e 1991 (de *Manual de Pintura e Caligrafia* a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*), o segundo estende-se até *Ensaio sobre a Lucidez* (2004) e o terceiro inclui os três últimos livros publicados em vida do autor (*As Intermittências da Morte*, 2005, *A Viagem do Elefante*, 2008, e *Caim*, 2009 (ver Arnaut, 2008, p. 15-51 e Arnaut, 2010). Arnaut (2010), no entanto, assume uma linha divergente de Fernando Gómez Aguilera, que considera que o romance de 2005 pertence ainda à fase anterior, fechando-a (Gómez Aguilera, 2010: 52). Sobre a importância de *Clarabóia*, romance publicado postumamente (2011), na globalidade da ficção saramaguiana, ver Arnaut, 2011, p. 38.

questões da humanidade: “que diabo de gente somos nós?” (Luís, 2000: 21). Por outras palavras, na tentativa de compreender um mundo, o nosso, em que “estamos todos cegos. Cegos da razão” (Gómez Aguilera, 2010: 140) e em que, por isso, o Homem parece ter-se convertido, definitivamente “em lobo do homem” (Arnaut, 2023: 48)

José Saramago trabalhava com a matéria do seu ser, com temas que se debatia na tentativa de compreender-se e compreender melhor o mundo. Como atesta Arnaut, expandindo seu raciocínio também para outras obras do escritor português:

Mas não se trata apenas de colocar o Homem, o ser humano, no centro da atenção das narrativas. Do que se trata, essencialmente, é de denunciar aqueles que são o lobo do seu semelhante e de defender os esquecidos, os fracos, os desfavorecidos e os oprimidos: o povo que no grande mar do latifúndio luta por um tempo sem fome e por um futuro de liberdade (Saramago, 1980); os trabalhadores que cumprem o voto de D. João V ou os “tições negros” dos que caíram nas redes do Santo Ofício (Saramago, 1982), rosto outro de uma polícia política, a PIDE, que (re)aparecerá com maldade refinada e atualizada em *Manual de pintura e caligrafia*, *Levantado do chão*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, ou *Ensaio sobre a lucidez*. Nestes, como em outros romances, sempre ressalta a preocupação com “aqueles em nome de quem nunca se escreveu nenhum livro” (Arnaut, 2023: 53-54)

Já na história de uma cidade anônima e parecida com tantas outras, inserida numa temporalidade não datada, porém repleta de marcas contemporâneas, que em poucas horas, depois de uma votação histórica em que os votos brancos prevaleceram, se transformará para pior, assim diz o narrador de *Ensaio sobre a lucidez*:

(...) esta capital em estado de sítio, abandonada pelo seu próprio governo, cercada pelo seu próprio exército. (...) a cidade, reparando bem, já não faz parte do mundo conhecido, tornou-se numa panela cheia de comida podre e de vermes, numa ilha empurrada para um mar que não é o seu, um lugar onde rebentou um perigoso foco de infecção e que, à cautela, foi posto em regime de quarentena, à espera de que a peste perca a virulência ou, por não ter mais a quem matar, acabe por se devorar a si mesma. (Saramago, 2015: 115)

Taxada como “uma cidade por muitos motivos inimiga” (Saramago, 2015: 217), a capital do país de *Ensaio sobre a lucidez* é tornada em um dos piores lugares para se viver. O cenário é assustador. Como se não bastasse a repressão policial, políticos usam a religião para fazer ameaças. É o que ocorre em um trecho do romance, quando o narrador faz um paralelo daquela cidade dos “brancos” com

outras cidades bíblicas que foram fulminadas e arrasadas com todos os habitantes dentro:

Aqui está uma cidade que votou em branco contra o senhor e não houve um raio que lhe caísse em cima e a reduzisse a cinzas como, por culpa de vícios muitos menos exemplares, aconteceu a sodomia e a gomorra, e também a adnia e a seboyim, queimadas até aos alicerces, se bem que destas duas cidades não se fala tanto como das primeiras, cujos nomes, talvez pela sua irresistível musicalidade, ficaram para sempre no ouvido das pessoas. Hoje, tendo deixado de obedecer cegamente às ordens do senhor, os raios só caem onde lhes apetece, e já se tornou evidente e manifesto que não será possível contar com eles para reconduzir ao bom caminho a pecadora cidade do voto em branco. (Saramago, 2015: 212-213)

Aos olhos dos agentes (abutres) da polícia, as pessoas que passam nas ruas são “todas culpadas de algo”. Essa determinação em culpabilizar os outros, subterfúgio para a manipulação e o controle, basta para eles fazerem especulações maldosas:

(...) aquele velho de aspecto venerando, por exemplo, não será o grão-mestre das últimas trevas, se aquela rapariga abraçada ao namorado não encarnará a imorredoura serpente do mal, se aquele homem que avança cabisbaixo não estará a dirigir-se ao antro desconhecido onde se destilam os filtros que enveneram o espírito da cidade (Saramago, 2015: 210-211)

Por meio de algumas obras literárias podemos perceber várias particularidades das épocas a que estão associadas, ou melhor, dos períodos em que foram geradas. Reparemos na terrível descrição feita pelo presidente da Câmara da capital do país imaginário criado por Saramago:

(...) a cidade, reparando bem, já não faz parte do mundo conhecido, tornou-se numa panela cheia de comida podre e de vermes, numa ilha empurrada para um mar que não é o seu, um lugar onde rebentou um perigoso foco de infecção e que, à cautela, foi posto em regime de quarentena, à espera de que a peste perca a virulência ou, por não ter mais a quem matar, acabe por se devorar a si mesma. (Saramago, 2015: 115)

Mau tempo para votar, as primeiras palavras do romance também podem ser interpretadas, e no caso de Saramago há sempre mais nas entrelinhas, como um dos paradoxos vividos pelos ditos cidadãos dos séculos XX e XXI, que mesmo tendo

direito ao voto, não obtêm o direito às mudanças. O poder e as riquezas continuam concentradas nas mãos de poucos, que para não perderem os privilégios são capazes de tudo. “É regra invariável do poder que, às cabeças, o melhor será cortá-las antes que comecem a pensar, depois pode ser demasiado tarde”. (Saramago, 2015: 116)

Ao descrever as providências do governo e da polícia para retaliar os causadores da “epidemia branca”, José Saramago expõe as fragilidade do povo, das instituições e dos ritos democráticos:

Discutimo-lo e chegamos a acordo, senhor presidente, isolar a população, deixá-los cozer a fogo lento, mais cedo ou mais tarde é inevitável que comecem a dar-se conflitos, os choques de interesses irão suceder-se, a vida tornar-se-á cada vez mais difícil, em pouco tempo o lixo invadirá as ruas, imagine, senhor presidente, o que será tudo isto se as chuvas voltarem, e, tão certo como eu ser primeiro-ministro, haverá graves problemas no abastecimento e distribuição de alimentos, nós nos encarregaremos de os criar se assim se mostrar conveniente, Crê então que a cidade não poderá resistir por muito tempo, Assim é (...) (Saramago, 2015: 86)

Seja nesta alegoria sobre a fragilidade dos rituais democráticos e das instituições que é o livro *Ensaio sobre a lucidez*, ou em outras obras, Saramago não propõe a substituição da democracia por um sistema diferente, mas a sua permanente avaliação crítica. Era pela via da ficção que o ganhador do Nobel entrevia uma saída para esse dilema. Ele inclusive percebeu que a falha da nossa democracia é que ela, democraticamente, permite que se aja contra a democracia.

Em 25 de Janeiro de 1997 o escritor disse a Carlos Reis: “Onde é que a literatura viveria, se pudesse viver fora da ideologia ou à margem dela? A Literatura pode viver até de uma forma conflituosa com a ideologia (...) O que não pode é viver fora da ideologia.” (Reis, 1998: 47). É importante notar a capacidade que as obras do *corpus*, elaboradas por autores de países diferentes, lançadas em décadas distintas, têm para dialogar.

Não verás país nenhum apresenta um cenário devastado ecologicamente, dominado pelas milícias e mortalmente ferido pela corrupção. A vida é caótica, “tudo produto da Grande Locupletação, quando o país foi dividido, retalhado, entregue, vendido, explorado.” (Brandão, 2011). O aquecimento global chegou com força, a destruição da camada de ozônio tornou o dia impossível. O Sol queima e mata, o calor é insuportável, falta água. “O ar é fogo que entra pela narina. Até os pelinhos do meu

nariz estão queimando.” (Brandão, 1986: 328). Vive-se de noite e de coisas artificiais. Enquanto parte da população é jogada à margem, os privilégios para poucos continuam a existir e a ser acumulados. Como dizia Platão (2003: 115), “o castigo dos bons que não fazem política é ser governado pelos maus”. A deterioração ambiental e climática do lugar descrito em *Não verás país nenhum* leva seus mecanismos naturais a esgotar suas capacidades de bem-servir aos seus utilizadores, tornando a conjuntura das personagens uma “zona de perigo”.

Nesse meio, as conexões intersubjetivas passam a dispor de novas feições, fundamentadas na desumanização dos sujeitos que se esforçam para se manterem vivos num contexto completamente desfavorável a uma luta justa e eficaz. A degradação das relações humanas é exposta a olho nu, e as doenças e males advindos da destruição colocada em prática pelos seres humanos é de doer:

Havia uma escola no playground. Fechou por falta de meninos. Cada prédio tinha a sua, obrigatória, para que as crianças ficassem protegidas, não precisassem sair, misturar-se aos desconhecidos que se engavetam nas ruas. Isso foi antes que se organizasse e controlasse a circulação. Antes da esterilização. Os corredores sombrios, a sujeira, a vida fechada em apartamento fechado, o medo da rua, o calor asfixiante (...) Arrepiava-se toda ao ver o meio-anão de pele escura como coca-cola (...) Que se internasse o garoto. Com o tempo, descobriu-se que havia outros meninos semelhantes no bairro. E eram muitos. Os pais dos deficientes se reuniram. Fato raro, uma vez que as pessoas mal se comunicavam, não saíam de casa (...) Nessa reunião, constataram que eram dezenas de crianças nascidas na mesma época, todas com problemas, cabeça grande, surdez, falta de braços ou pernas, cegos, mudos, colorações estranhas na pele, pigmentação, problemas de fígado, intestinos, rins, genitais atrofiados, lábios leporinos, artroses. (Brandão, 1986: 98)

Escolas fechadas, esterelização, sujeira, medo, calor asfixiante, crianças e jovens sendo atingidos por doenças raras e desconhecidas, porém supostamente provocadas por alguém ou algum tipo de produto. Além dessas atrocidades, por causa da falta de água, as casas de banhos públicas, ou banheiros públicos, foram “recondicionados, cheios de sofisticada maquinaria própria” (Brandão, 1986: 27) e passaram a ser denominados “Postos Apropriados”. Porém, cada cidadão só podia frequentar a casa de banho para a qual tenha obtido permissão:

Os Postos dão o conforto, você fornece a urina. Para frequentá-los, é necessário um exame médico rigoroso, análises detalhadas dos rins e bexigas. Comprovada

sua boa saúde, o cidadão privilegiado recebe a Ficha de Utilização para o Posto Apropriado, FUPA. Eh, que palavra feia. A sua urina é comercializada. Com a falta de água, aparelhos recolhem os mijos saudáveis numa caixa central, onde se procede à reciclagem. Há mistura, tratamento químico intenso, filtragem, purificação, refinamento, transformação. A urina retorna branca, pura, sem cheiro, esterilizada. (Brandão, 1986: 27)

O desequilíbrio ecológico-sanitário do lugar representado na obra *Não verás país nenhum* pode ser representado a partir da penúria de água potável. O estado degradante é dominado pelos donos do poder, que se aproveitam do contexto adverso e agem em prol de si ou dos que “se locupletaram”, isto é, dos que detêm a autoridade sobre a vida e a morte na cidade lesada, particularmente, pela falta de água:

Toda escassez de água a que se refere a narrativa não se configura em um ponto negativo para a lógica do Esquema; ao contrário, era grande orgulho desse Sistema mostrar ao mundo em que se haviam transformado as grandes florestas brasileiras. Como a Floresta Amazônica se transformou em um grande deserto, tudo estava seco, fato que pode ser correlacionado à experiência pela qual estamos passando agora frente à degradação ambiental em todo o planeta, especificamente o Brasil, paisagem mundial de modelo de possível preservação de ambiente natural que pode vir a ser uma espécie de paliativo para grandes males por que a humanidade provavelmente passaria. (Santos 2005: 41)

Fora isso, para matar a fome, como já abordado anteriormente, as personagens consomem produtos artificiais, cujas consistências, cheiros, formas e aromas, são, absolutamente, falsos. Consequentemente, pode-se concluir que trata-se de um mundo que subexiste sobre uma escumalha de desejos cuja “topografia que se nos apresenta é de pós-catástrofe, um traço comum nas narrativas distópicas” (Cavalcanti, 2006: 70).

Cecilia Almeida Salles, ao se debruçar sobre os diários escritos e guardados por Ignácio de Loyola Brandão durante a feitura do romance, observou que:

Ao longo da escritura (...) o escritor enfrentou um intenso embate entre otimismo e pessimismo. Neste ambiente, surgiram duas pontas de esperança que podem ou não vir a ser a promessa de vida futura da cidade: um pequeno arbusto saindo do chão gretado e o cheiro molhado pressagiando chuva. (Salles, 2009: 90)

Não causa espanto que, ao trabalhar com questões tão problemáticas, o autor

não fosse ser afetado por elas. Mas voltando ao romance, Salles prossegue:

Loyola reflete muito sobre o uso desses recursos narrativos que, sem dúvida, têm um papel relevante em sua crença na sobrevivência do homem, ou seja, a visão otimista. Naquele clima sufocante, o surgimento de uma pequena planta e a simples possibilidade de chuva representam formas de vida — pontas de esperança de uma não-destruição ou de uma possível reconstrução. Usar um? Outro? Os dois? Onde? Estas questões ocupam, por algum tempo, o escritor. Ele pensa, em determinado momento do processo, ter chegado ao fim do último segmento: “E fechei com a promessa de chuva”. Mas esta escolha não o satisfaz. Mais tarde é encontrada uma forma literária de lidar com o conflito dos desejos. E aqueles dois “detalhes” narrativos, que representariam a continuidade da cidade e do homem, aparecem, em meio ao tom delirante que a narrativa adquire, pulverizados no último segmento. É importante destacar que as pontas de esperança chegam à obra, mas depois de passarem também por um processo de montagem. (Salles, 2009: 90)

Mas otimismo não é a força motriz por trás das páginas do romance, sejamos realistas. Nem dá para esperar muito, uma vez que o livro vai fundo no seu propósito de mostrar o buraco que estamos cavando sob nossos pés.

Em “A planta da cidade”, Salles discute a construção do cenário de *Não verás país nenhum*, e sublinha que Ignácio de Loyola Brandão buscava relatar a destruição do homem causada pelas condições inóspitas da sociedade e da cidade. A ensaísta menciona muitas vezes o intuito do autor de fazer um “retrato de um apocalipse” (Salles, 1990: 198).

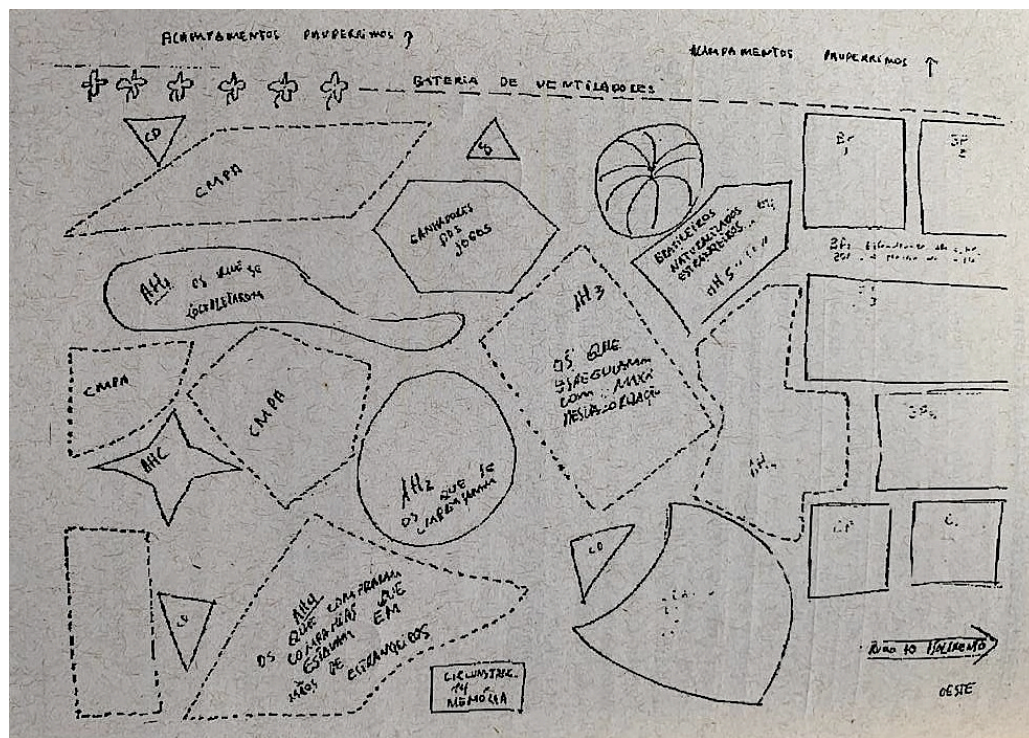
Por isso, para entender *Não verás país nenhum* é preciso prestar atenção na conformação da cidade, uma vez que é a partir de seus espaços que se estabelecem as funções designadas aos cidadãos e às cidadãs que habitam aquela zona. A espacialização labiríntica evidencia as barreiras erguidas a fim de impedir o deslocamento de seus habitantes em áreas que não se apresentam como território de habitação de determinadas pessoas, o que é gerido a partir de cargos atribuídos segundo a intenção do “Esquema”.

Ao abordar a cidade de Ignácio de Loyola Brandão, Cecilia Almeida Salles discorre assim: “Vimos uma cidade (espaço) com estatutos de personagens; uma cidade de um determinado tempo agindo como personagem; personagens buscando suas formas de desenvolvimento dependentes desse espaço e desse tempo.” (Salles, 1990: 198.)

A cidade vai sendo apresentada conforme a narrativa vai se encaminhando

para a devastação, em direção às “Marqueses Extensas”. Salles vê com olhos aterrorizados: “É assim que Loyola vai nos apresentando a sua São Paulo de ‘Não Verás’: uma prisão física e moral, um estado de ânimo (desânimo). São Paulo é seu megafone, e Souza (como ninguém) não vive impunemente na cidade.” (Salles, 1990: 199).

O lugar molda o indivíduo e o coletivo que o habita, o espaço físico, material e moral são mecanismos de adestramento em uma arquitetura labiríntica como é descrito no livro, bem como no mapa feito à mão pelo próprio Ignácio de Loyola Brandão.



Mapa da cidade ficcional de *Não verás país nenhum* elaborado por Ignácio de Loyola Brandão

Michel Foucault, que em suas teorias e abordagens trata da relação entre conhecimento e poder e como eles são utilizados como uma maneira de controle social por intermédio de instituições sociais, já havia alertado para a organização física e espacial da vigilância hierárquica que incide sobre aqueles subjugados em métodos de adestramento disciplinar. “Esses ‘observatórios’ têm um modelo quase

ideal: o acampamento militar. É a cidade apressada e artificial, que se constrói e remodela quase à vontade.” (Foucault, 2014: 168). Pode-se associá-los com as “Marquises Extensas” de *Não verás país nenhum* que, de acordo com o modo como a personagem Souza as descreve no livro, não passam de uma laje imensa apoiada sobre colunas.

Mas o pior talvez ainda estivesse por vir. Na apresentação da primeira edição de *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, lançado em primeira mão no Brasil no final de 2018, o escritor e publicitário Zezé Brandão escreveu:

Que país é esse que Ignácio de Loyola Brandão estabelece em seu novo livro épico-distópico? Seria o país do carnaval ou alguma república de bananas em chuteiras? O que dorme eternamente em berço esplêndido ou o que sonha acordado à beira do abismo? Aquele que surfa ondas de violência em mares de lama ou aquele outro que promete avançar cinquenta anos em cinco, mas volta vinte em dois? Seria, enfim, o país do craque ou do crack, da barbárie ou da cordialidade, da macumba ou da muamba? Nascido do pretérito e prometido ao porvir, que país é esse onde até o passado é imprevisível e o futuro a Deus pertence? *Desta terra nada vai sobrar...* se passa em uma época e em um país indefinidos, onde o que é real parece delírio e o delírio é de um realismo fantástico. Algo como se Loyola elevasse a temperatura de *Não verás país nenhum* a níveis infinitamente mais altos do que o *Fahrenheit 451*, e ao mesmo tempo piscasse, divertido e irônico, para Burgess, Huxley, Orwell, o russo Zamiátin e Saramago. Aqui cabe uma advertência: prenda a respiração e aperte o cinto, porque o que você vai ler neste novo livro do autor de *Zero* é pura turbulência, som e fúria. Embora, como se serenamente enlouquecesse, o autor ousasse — e ele ousou — colocar em meio a tão desmedida distopia, uma história de amor. (Brandão, 2018: contracapa)

As indagações colocadas não são fáceis de responder, mas Zezé acerta em dizer que o livro é “pura turbulência” e “tão desmedida distopia”. E por suas páginas ele vira e revira os podres que muita gente tenta esconder, mas que o mau cheiro denuncia.

Em *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, em sua errância pelas estradas, a personagem de nome Felipe começa a andar numa terra esquisita, a que o narrador dá a entender se tratar da lama da barragem de Mariana⁹⁹.

⁹⁹ No dia 5 de novembro de 2015, o rompimento da barragem de Fundão, da mineradora Samarco, deixou 19 mortos e causou uma enxurrada de lama que inundou várias casas no distrito de Bento Rodrigues, em Mariana, estado de Minas Gerais, no Brasil. Ver mais em: <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/01/25/ha-3-anos-rompimento-de-barragem-de-mariana-causou-maior-desastre-ambiental-do-pais-e-matou-19-pessoas.ghtml>. Menos de quatro anos depois, o rompimento de uma barragem em

Logo em seguida, Felipe e o falecido escritor Euclides da Cunha, autor de *Os Sertões*¹⁰⁰, travam um diálogo, num exercício metaléptico¹⁰¹:

- Sou uma espécie de fotógrafo. Felipe, muito prazer.
- O meu é Euclides, engenheiro e também jornalista.
- Jornalista? Veio fazer alguma cobertura?

Brumadinho, no mesmo estado das Minas Gerais, em 25 de janeiro de 2019, tornou-se até ao momento em que esta tese é escrita no maior acidente de trabalho no Brasil em perda de vidas humanas e o segundo maior desastre industrial do século. Foi uma das maiores tragédias ambientais da mineração do país, depois do rompimento da barragem em Mariana. Controlada pela empresa Vale S.A., a barragem de rejeitos de uma mina de ferro denominada barragem da Mina Córrego do Feijão, era classificada como de “baixo risco” e “alto potencial de danos” pela companhia mineradora controlada por acionistas estrangeiros. O desastre industrial, humanitário e ambiental causou a morte de 270 pessoas, em números oficiais divulgados em 7 de junho de 2022. A identificação da 266.^a vítima só ocorreu mais de três anos depois do rompimento da barragem, em abril de 2022, enquanto quatro pessoas seguem desaparecidas. A tragédia fez com que o Brasil se tornasse o país com o maior número de mortes neste tipo de acidente, somando-se a outros dois desastres com perdas humanas ou graves danos ambientais: o rompimento da barragem da Herculano Mineração, em Itabirito, também em Minas Gerais, em 2014, com três mortes, e o rompimento da barragem em Mariana, como já citado, em 2015, com dezenove mortos. Ver mais em: <https://epocanegocios.globo.com/Brasil/noticia/2019/01/brumadinho-pode-ser-2-maior-desastre-industrial-do-seculo-e-maior-acidente-de-trabalho-do-brasil.html>

¹⁰⁰ *Os Sertões* é um livro do escritor, jornalista e engenheiro brasileiro Euclides da Cunha, publicado em 1902. É considerado como o primeiro livro-reportagem do Brasil. Trata da “Guerra de Canudos”, ocorrida no interior da Bahia, entre 1896 e 1897. O autor testemunhou uma parte dos acontecimentos como correspondente do jornal O Estado de S. Paulo. Pode ser entendido como uma obra de Sociologia, Geografia, História ou crítica humana, mas não é errado lê-lo como uma epopeia da vida sertaneja em sua batalha diária contra a paisagem e a ignorância da elite local. O crítico Enio Squeff considera *Os Sertões* uma das três grandes epopeias da língua portuguesa, podendo ser comparada à *Iliada*; assim como *Os Lusíadas* podem ser comparados à *Eneida*; e *Grande Sertão: Veredas* à *Odisseia*.

¹⁰¹ “Any intrusion by the extradiegetic narrator or narrate into the diegetic universe (or by the diegetic characters into a metadiegetic universe, etc) or the inverse” (Genette, *Narrative Discourse*, 234-35). Thus, if characters try to escape from or kill the author that created them (Raymond Queneau, *The Flight of Icarus*, Flann O’Brien, *At Swim-Two-Birds*), or a character in a book kills the reader who is enjoying it (Julio Cortazar, “The Continuity of Parks”). Nelles distinguishes different kinds of metalepsis, and produces the categories intrametalepsis and extrametalepsis and proleptic and analeptic metalepsis. Fludernik identifies four types of metalepsis, which she terms authorial, narratorial, lectorial, and rhetorical. See also Borges’ story, “The Circular Ruins”, See Genette 1980, Pier and Schaeffer 2005, Nelles 1997, Fludernik 2003. (Alber; Nielsen; Richardson e Iversen (eds.), *Dictionary of Unnatural Narratology*. Acedido em 17 de Junho de 2023 em <http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/undictionary>).

Trad.: “Qualquer intrusão do narrador extradieético ou narrado no universo diegético (ou pelos personagens diegéticos em um universo metadieético, etc) ou o inverso” (Genette, *Narrative Discourse*, 234-35). Assim, se os personagens tentarem escapar ou matar o autor que os criou (Raymond Queneau, *The Flight of Icarus*, Flann O’Brien, *At Swim-Two-Birds*), ou um personagem de um livro matar o leitor que está gostando (Julio Cortazar, “The Continuity of Parks”). Nelles distingue diferentes tipos de metalepse e produz as categorias intrametalepsis e extrametalepsis e metalepse proléptica e analéptica. Fludernik identifica quatro tipos de metalepse, que ela chama de autoral, narrativo, letorial e retórico. Ver também a história de Borges, “The Circular Ruins”, Ver Genette 1980, Pier e Schaeffer 2005, Nelles 1997, Fludernik 2003. (Alber; Nielsen; Richardson e Iversen (eds.), *Dictionary of Unnatural Narratology*. Acedido em 17 de Junho de 2023 em <http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/undictionary>).

— Não, estou revendo pedaços de minha vida e do meu país. Aliás, nem estou vivo. E de tudo o que vi e vivi e escrevi de espantoso e criminoso por parte do governo, cheguei à conclusão de que neste país a vida “normalizou-se na anormalidade”.

— Sei o que quer dizer. É isso, Euclides. O senhor não me é estranho. Esse bigode... Por que não te encontrei antes? Normalizar na anormalidade. Maravilhoso. Também não me considero vivo. E olhe que há muitos, nem imagina quantos, iguais a nós neste país.

— Se você tivesse visto os extermínios, os crimes que presenciei, teria vergonha, tristeza.

— E se contasse o que venho presenciando, o senhor também teria vergonha, como eu. Mas esta paisagem esquista me fascina. (Brandão, 1986: 222-223)

Há muitas ocorrências por trás dessas palavras. Uma das questões que Ignácio de Loyola Brandão problematiza é o sistema de justiça. Repare-se nesta descrição do local onde as leis eram asseguradas em *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*:

O Palácio da Justiça era um deserto. Nem ratos havia a correr pelos pisos de cerâmica finíssima. A Justiça Brasileira tinha se autodestruído ao cabo de alguns segundos, como naquelas aberturas do antiquíssimo seriado *Missão Impossível*, em que as mensagens se dissolviam automaticamente. Há quantas décadas as leis foram julgadas por juízes mortos? Por um desses milagres da tecnologia moderna, continuavam funcionando no interior de todo o edifício os alto-falantes que irradiavam as sessões intermináveis em que cada juiz se alongava (...) As vozes dos mortos, assim como a luz das estrelas mortas, continuaram através do tempo e do espaço. As citações eram em línguas extintas, em dialetos de todos os tipos, em línguas que ainda seriam criadas, em línguas inventadas na hora. (...) Há quantas décadas as leis foram aplicadas por juízes mortos? Quanto tempo teremos vivido sem Justiça? (Brandão, 2018: 356)

Notem bem no que é dito: juízes mortos que julgavam em línguas estranhas num Palácio da Justiça onde não havia justiça. Um país sem lei não pode mesmo funcionar. Em outro trecho de *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, se lê: “Cheiro nauseabundo, uma sociedade rodeada de cadáveres, de lixo, bosta, cheira mal” (Brandão: 1986: 18).

Tal situação também pode ser observada em *Ensaio sobre a cegueira*. Cadáveres, lixo, o cheiro da morte compõe o cenário: “(...) o tempo está-se a acabar, a podridão alastra, as doenças encontram as portas abertas, água esgota-se, a comida tornou-se veneno (...)” (Saramago, 2014: 314) e “(...) o aspecto das ruas piorava a cada hora (...)” (Saramago, 2014: 326).

As cidades, encobertas pelos costumes e pela apatia, ficam alheias à

reapreciação crítica e os olhos que as vêem não podem perceber aquilo que “escapa ao pensamento que se cega e se fixa apenas nas luminosidades atrasadas em relação ao atual” (Lefebvre, 1999: 47), fazendo com que se perder naqueles espaços de certa maneira signifique se abandonar no devir de um tempo.

Nesse estado de “sobreviva se puder”, as obras do *corpus* se erguem num tempo limite, num tempo sem lei – ou mais complicado ainda, gerido por outra lei –, que conduz tudo aquilo que somos a um nível angustiante de concentração.

Corpos e mentes que narram

Silviano Santiago debruçou-se sobre uma das questões básicas sobre o narrador na pós-modernidade: a noção de autenticidade. Seu questionamento ainda ecoa:

Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? No primeiro caso, o narrador transmite uma vivência; no segundo caso, ele passa uma informação sobre outra pessoa. Pode-se narrar uma ação de dentro dela, ou de fora dela. É insuficiente dizer que se trata de uma opção. (Santiago, 1989: 44)

As indagações que Santiago faz são importantes, pois nos ajudam a entender o lugar do narrador. E ele foi além em suas investigações:

Só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado? Será sempre o saber humano decorrência da experiência concreta de uma ação, ou o saber poderá existir de uma forma *exterior* a essa experiência concreta de uma ação? (...) Tento uma primeira hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (Santiago, 1989: 44-45)

Como a questão colocada por ele acima é complexa, e não se encerra por aí, cabe uma reflexão mais profunda sobre o papel do narrador pós-moderno. Seu pensamento segue:

Tento uma segunda hipótese de trabalho: o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem. (Santiago, 1989: 46-47)

Por essas perspectivas, o narrador debate-se entre a autenticidade e a verossimilhança, entre a pura ficção e a vivência. Por essas razões, Santiago disse que os tempos pós-modernos “são duros e exigentes” (Santiago, 1989: 59).

Quanto à presença, observamos em *Não verás país nenhum* um narrador autodiegético, que narra uma ação que gira à roda de si próprio. Neste caso, o narrador acumula a categoria de personagem principal (ou protagonista), pois é «aquele que narra as suas próprias experiências como personagem central dessa história», enquanto nas outras obras do *corpus*, os narradores se alternam entre homodiegéticos e heterodiegéticos.

Quanto à focalização, termo proposto por Gérard Genette, notamos em *Não verás país nenhum* um narrador de focalização interna, Souza, que apresenta suas percepções e pensamentos e nos ajuda a desvendar o íntimo das outras personagens. Nos outros títulos do *corpus* podemos acompanhar narradores oniscientes, que têm em conta tudo (ou quase) sobre as personagens e sobre o desenvolvimento da ação.

Com relação ao discurso, os narradores constroem-se utilizando os diferentes modos para representar ou apresentar o enredo ou a diegese (modos de representação, ou de apresentação, narrativa), a exemplo da narração, da descrição, do monólogo e do diálogo.

No que lhe diz respeito, para reproduzir o diálogo (entre diferentes personagens) ou o monólogo (de uma personagem), o narrador tem a possibilidade de optar por utilizar as diversas formas de relato de discurso/enunciação: o discurso direto, o discurso indireto, o discurso direto livre ou o discurso indireto livre.

Enquanto no *Ensaio sobre a cegueira* o narrador segue lado a lado com suas personagens, a ponto de solicitar a ajuda da mulher do médico para também conseguir

escapar do incêndio que consome o manicômio, no *Ensaio sobre a lucidez* a voz narrativa se coloca num posto de observação que a distancia da tangibilidade vivenciada por suas criaturas. Ao se colocar na posição de “observadora”, a voz narrativa expõe a sua necessidade de afeto, que, distante do discurso comovido praticado em outros romances de Saramago, desta feita assume para si um tom ambíguo que não é capaz de desenvolver a comunicação com nenhuma das personagens. Não por acaso, é somente depois de percorrer as primeiras cem páginas da obra que se pode entrever a existência individualizada de um presidente da câmara municipal e de um comissário de polícia, que ocasionalmente conseguem despontar do bloco anônimo descrito até ali.

No *Ensaio sobre a lucidez*, escrito numa linguagem solene, o narrador assume a objetividade distante de um relator oficial. Nesta obra, Saramago combina a força da linguagem oral com recursos estilísticos de traços barrocos, marcas fortes em sua escrita. O resultado é um livro em que a civilização é dissecada pela pena crítica do autor, disposto a mostrar a falta de lucidez e a crueldade dos homens e de suas utopias.

Nas obras de nosso *corpus*, os narradores, com frequência estupefactos diante do caos, fazem uso da linguagem como resistência e as vozes das personagens operam como uma tessitura entre o mundo ficcional e o real. Contrapondo-se ao ponto de vista da historiografia oficial, que tenta apagar fatos e silenciar vozes dissonantes, os autores das obras selecionadas, ou os narradores em sua substituição, nos apresentam leituras do passado a partir do presente, inscrevendo nos seus romances as experiências traumáticas do seu tempo e as histórias apagadas e escondidas das personagens. Algumas das personagens operam, assim, como narradores/testemunhas.

Como diz o narrador de *Ensaio sobre a cegueira*, “(...) a civilização tinha regressado às primitivas fontes de chafurdo (...)”. (Saramago, 2014: 292). As cenas elaboradas como ilustração são cenas terríveis: “Uma matilha de cães devora um homem...” (Saramago, 2014: 278). Natural nesta hora seria perguntar: “E como poderá uma sociedade de cegos organizar-se...”? (Saramago, 2014: 312).

Ao abordar as “alegorias da desconstrução urbana”, Horácio Costa destaca:

Única personagem que teve a sua visão preservada durante o relato, à mulher do médico cabe o pálido consolo de jamais ter perdido a noção da putrefação da realidade, deste “estar-coberto-de-lixo” que pode ser compreendido como “ser-

para-o-lixo” (aspas minhas) e que, na conclusão do romance, parece menos conjuntural que semi – ou para – ontológico. (Costa, 1999: 145)

Em meio à putrefação e ao lixo, ao investigar a natureza da realidade e da existência do ponto de vista filosófico, o que a ontologia faz é abordar questões relacionadas ao ser. Desta maneira, o adjetivo ontológico pode relacionar-se a afirmações, perguntas, características etc. Em momentos de crise de valores, a ética e o pensamento crítico são mais do que necessários para a construção de uma nova sociedade e de uma nova literatura. E em *Ensaio sobre a cegueira* o narrador, ou a voz do autor, exprime juízos sobre os cegos malvados (e eles estão por toda parte), indicando o seu posicionamento perante essas personagens e a sua cegueira. A autocrítica é feita pelos que racionalizam e dizem: “O medo cega... São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos” (Saramago, 2014: 143). E prossegue em tom de provocação: “(...) estar morto é estar cego” (Saramago, 2014: 121). Conforme o narrador saramaguiano, “os cegos agem no labirinto dementado da cidade onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar” (Saramago 2016: 209). O dito “labirinto dementado da cidade” atua numa recriação de imagens das memórias individuais e coletivas dos que cegaram, mas estas se revelam inócuas, uma vez que estão acorrentadas a uma realidade especular prévia ao período da distopia.

Em *Ensaio sobre a lucidez*, por seu turno, é como se Saramago tornasse a nos alertar: vejam bem, tudo pode sempre piorar quando os homens enlouquecem ou perdem a noção do limite entre prepotência e civilidade. Nas cabeças manipuladoras dos investigadores da polícia, a mulher do médico estava por trás da situação em que a capital se encontrava: “os votos em branco, a cidade em estado de sítio, a bomba na estação de metrô” (Saramago, 2015: 270). Ela mesmo reclama: “(...) em vinte e quatro horas conseguiu-se fazer de mim uma espécie de inimigo público número um” (Saramago, 2015: 315).

O escritor, ou melhor, o narrador, aproveita então para empreender apreciações negativas sobre os governantes, sobre o oportunismo e a retórica vazia de muitos que estão aí, para denunciar a prepotência e os jogos de poder. Um exemplo se vê pela voz do Comissário de Polícia, que expõe a crueldade e os subterfúgios nada republicanos empregados pelos poderosos de plantão:

(...) a senhora (*a mulher do médico*) é suspeita de ser a organizadora, a responsável, a dirigente máxima do movimento subversivo que veio pôr em grave perigo o sistema democrático, refiro-me ao movimento do voto em branco, não se faça de novas, e não perca tempo a perguntar-me se tenho provas do que afirmo, a senhora é quem terá de demonstrar a sua inocência, uma vez que as provas tenha a senhora a certeza de que hão-de aparecer quando forem precisas, é só questão de inventar uma ou duas que sejam irrefutáveis, e ainda que não o pudessem ser completamente, as provas circunstanciais, mesmo que remotas, nos bastariam, como o facto incompreensível de a senhora não ter cegado há quatro anos quando toda a gente da cidade andava por aí aos tombos e a dar com o nariz nos candeeiros da rua, e antes que me responda que uma coisa nada tem a ver com a outra, eu digo-lhe que quem fez um cesto fará um cento, pelo menos é esta, ainda que expressada noutros termos, a opinião do meu ministro, que eu tenho obrigação de acatar mesmo que me doa o coração (...) é certo que da senhora se poderá dizer que já está condenada antes de ter sido julgada, mas este papagaio-do-mar, que é como me chama o meu ministro, tem uma dor no coração e não sabe livrar-se dela, aceite o meu conselho, confesse, confesse mesmo que não tenha culpa, o governo dirá ao povo que foi vítima de um caso de hipnose colectiva nunca antes visto, que a senhora é um génio nessa arte, provavelmente as pessoas até irão achar graça e a vida voltará ao carris de sempre, a senhora passa uns anos na prisão, os seus amigos também lá irão se nós quisermos (...) (Saramago, 2015: 247-248)

Como se percebe, o escritor português não economiza nas palavras pesadas para mostrar que estamos a nos aproximar de um precipício. José Saramago, desse modo, dá voz e contorno às personagens e situações para fazer-nos pensar, e pensar ele próprio, no mundo em que vivemos.

Ainda assim, conforme assinala Medeiros (2006: 195), muitos dos livros do autor português “são obras abertas em que uma conclusão é deliberadamente evitada”. E, para que não reste dúvida, o próprio explica: “Não podendo saber o que é, *realmente*, a realidade, o que vamos fazendo são meras ‘leituras’ dela, ‘leituras de leituras’, infinitamente.” (Saramago, 1998: 229). Na opinião de Figueiredo:

O Ensaio sobre a lucidez é um livro triste, miseravelmente triste que, na onda levantada pela *A caverna* (2000) e pelo *O homem duplicado* (2002), parece ter mesmo desacreditado da humanidade. Abandonando de vez o tom épico, a narrativa de Saramago quer agora apostar no elogio à descrença. Com falta de fé, com um certo cinismo que substituiu a antiga ironia, e com a pulverização dos personagens, estas três últimas narrativas formam um coro desalentado que espelha, de maneira exemplar, a crise finissecular pela qual passamos. Se eticamente a escrita de Saramago ainda quer despertar consciências, parece que não vai além, afinal não há mais personagens que sustentem e imponham uma lição que valha a pena seguir. Enfraquecidas, as criaturas de papel não conseguem ganhar autonomia, estando subjugadas ao poder de um narrador que,

cada vez mais, assume o centro da narrativa, esmaecendo o contorno de suas personagens, enfraquecendo suas individualidades, retirando-lhes nomes e desdobramentos psicológicos. (Figueiredo, 2006: 187)

Ao longo das páginas dos dois Ensaio, José Saramago perpetua uma longa interrogação sobre a ética e a razão, sobre o bem e o mal, indo fundo no sentido de mostrar a precariedade da condição humana. Mas isso já vinha de antes.

Foi com *Levantado do chão*, publicado pela primeira vez em 1980, que José Saramago encontrou uma voz própria, ou melhor, um estilo em que sobressai a oralidade poética e é marcado por um narrador que dialoga com o leitor, convocando-o a entrar na trama. Em suas páginas nasce o modo de narrar que caracteriza a sua ficção narrativa, nomeadamente a fusão entre o discurso direto e o discurso indireto, oralidade e fluxo constante do discurso, frases e períodos longos que chegam a ocupar mais de uma página, falta de travessão nos diálogos das personagens, uma articulação interessante e intensa de humor e sarcasmo, o gosto pela enumeração e pela descrição minuciosa. O próprio escritor deixou pistas sobre a sua abordagem:

Todas as características da minha técnica narrativa atual (eu preferia dizer: do meu estilo) provêm de um princípio básico segundo o qual todo o *dito* se destina a ser *ouvido*. Quero com isto significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras. (Saramago, 1995: 49)

Dizer e ser ouvido, era o que arquitetava José Saramago, como um maestro. É importante destacar ainda a descontinuidade entrópica da narrativa elaborada pelo escritor, provocada pelas constantes interferências do narrador, pela ausência de indicação dos interlocutores ou por outras marcas de estilo. No processo de escritura do autor, a tessitura da narrativa ganha uma base sólida a partir da qual uma rica gama de referências ajuda na costura do enredo.

Em *Memorial do Convento* (1982), notamos algo em comum na escrita de Saramago, presente também nas obras do *corpus* dessa investigação:

(...) José Saramago inscreve neste romance (*Memorial do Convento*, 1982) os vetores temáticos que, de um modo ou de outro, caracterizam a sua produção ficcional. A saber, a defesa dos fracos e oprimidos, de quem não *reza* a História,

e cujo resgate se torna imperativo levar a cabo; a importância da Mulher; a crítica à religião; ou o poder do Homem que, hereticamente, supera o poder divino, no caso a partir do trânsito narrativo de Baltasar e de Blimunda que, com Bartolomeu Lourenço de Gusmão, formam a feérica santíssima trindade terrestre, destronando o rei e a sua basílica do primeiro plano da narrativa. (Arnaut, 2021: 16)

Assim, o autor leva os leitores e leitoras a uma série de questionamentos, e desafia-os à decodificação de símbolos e sentimentos, numa caminhada difícil em que o escritor e o cidadão José Saramago se vêem refletidos no espelho:

Tal como o entendo, o romance é uma máscara que esconde e, ao mesmo tempo, revela os traços do romancista. Com isto não pretendo sugerir ao leitor que se entregue durante a leitura a um trabalho de detective ou antropólogo, procurando pistas ou removendo camadas geológicas, ao cabo das quais, como um culpado ou uma vítima, ou como um fóssil, se encontraria escondido o autor... Muito pelo contrário: o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor. (Saramago, 1997: 41)

Para o narrador de *Ensaio sobre a cegueira*, trata-se do caso de “(...) o olho que se recusa a reconhecer a sua própria ausência...” (Saramago, 2014: 140). O próprio José Saramago deu mais pistas sobre o que aspirava e sobre a dialética desta questão autor-narrador:

A minha aspiração é fazer desaparecer o narrador para deixar que o autor se apresente sozinho perante uma entidade maior, ou menor: os leitores. O autor exprime-se por si mesmo, e não através dessa espécie de ecrã que é o narrador”, “Não, eu não me escondo por detrás do narrador. Saramago é o autor e é ele que conta o que conta”, “O narrador não existe, é uma invenção académica, graças à qual se escreveram milhares de teses doutorais [...] A minha forma de narrar não coincide com os cânones. Sou eu quem escreve, e isso significa mais do que parece, que eu estou aí e sou o único que tem de inventar tudo [...] [...] O narrador sou eu, e eu sou as personagens, no sentido em que sou o senhor deste universo. E se calhar, o leitor não lê o romance, mas sim o romancista. (Gómez Aguilera, 2010: 237-238)

As obras do *corpus* de autoria de Ignácio de Loyola Brandão, podemos dizer com conhecimento de causa, vão na mesma direção de desafiar os leitores e leitoras a lerem também as entrelinhas. E nelas os pontos de vista do autor e do narrador se misturam. Silva pontua a respeito do percurso do autor brasileiro, mais especificamente sobre *Não verás país nenhum*:

NVPN, por esse ângulo, reforça uma base criadora e crítica bem presente na história do pensamento brasileiro: a preocupação que certos seguimentos da cultura brasileira têm com o “engajamento” político-ideológico de determinadas literaturas em viabilizar o exercício da busca pela melhoria do dia seguinte, baseando-se em pressupostos sociais que entendem a literatura como também objeto de grande participação no processo de formação e informação dos seus leitores, atribuindo, assim, uma função à literatura, retirando-a, ao menos momentaneamente, do esquema que a prevê apenas como *arte pela arte*. (Silva, 2008: 12-13)

Tais preocupações estão presentes nos dois romances de Ignácio de Loyola Brandão de nosso *corpus*, embora muito de sua utopia tenha, infelizmente, se transformado em distopia, uma vez que as desigualdades persistem e, em alguns casos até pioraram. Ignácio de Loyola Brandão, do alto do seu conhecimento da realidade sobre que disserta, dá voz ao narrador (tal qual foi feito por Saramago e já citado anteriormente) e liberta-o para tecer críticas sobre o que viu e viveu:

(...) está tudo demonstrado. Setenta milhões de desempregados e o número aumentando. Um presidente catatônico. O governo tem despachado os desempregados e os aposentados, que ele chama de ‘os inúteis’, para a China, Índia, Austrália, lá eles devolvem, os povos ficam soltos no oceano. Além dessa horrenda fila da autoeutanásia. (Brandão, 2018: 92)

Quando a ficção se confunde com a realidade, como neste caso, é um sinal de muita coisa pode estar fora dos trilhos. Na seguinte passagem de *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, temos uma imagem da deterioração das relações sociais:

— Ali, ali, o bando de refugiados, pau neles.
 — Pau neles!
 — Fogo neles, arreentem.
 — Fodam-se, chupins, parasitas.
 — Voltem para as merdas de suas terras.
 — Aqui não, aqui te patriota! Fora, fora!
 — Este país tem que se libertar da América Latina. Voltem pros merdas de seus ditadores. Fora, vão pro mar, vão pras balsas.
 Sobram corpos quebrados, pedaços de ossos espalhados, lamentos, soluços, dentes, dentaduras, um nariz, orelhas cortadas, unhas. (Brandão, 2018: 133)

Acontecimentos como esse narrado acima quase todos dias são exibidos nas televisões, jornais e na internet, e muitas pessoas já normalizaram o absurdo, nem

sentem mais nada. Mas aquilo para que queremos chamar a atenção é que as palavras de Ignácio de Loyola Brandão em *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, tecem pontes e dão sentido ao exposto, ou melhor dizendo, à imagem de um suposto inferno aqui na terra: “Os trens passam, vem o silêncio. Permanece o fedor, longo. Tristeza e desalento.” (Brandão, 2018: 27). Ignácio de Loyola Brandão percebeu a trama por trás deste cenário e a escalada de violência:

Eles em conflito absoluto, pois a Eles tudo é permitido. De tempos em tempos, efetuam uma blitzkrieg, guerra total de limpeza, como chamam. Temidos, em bandos que engrossam a cada quadra, eles chegam a milhares, chamados, unidos, convocados, reunidos pelas redes que se comunicam, interagem, despertam, agitam, clamam, ordenam, despertam os sentimentos patrióticos, religiosos, ideológicos, astuciosos, étnicos, racistas. Gritam, batem tambores, tocam pistões, armados, porque a eles foi dado o poder de usar armas sem necessitar de porte. Qualquer tipo de arma que queiram comprar, e que vão buscar nos Estados Unidos, Rússia, Afeganistão, Paraguai. Levam espadas de samurais, bastões, peixeiras, cassetetes elétricos, todo tipo de armamento infalível, sem esquecer o *corner shot*, cujo projétil vira a esquina, como se fosse coisa de desenho animado, ficção científica. Nada disso, vida real, a indústria bélica mundial é aqui copiada, falsificada, imitada, o que ocasiona desastres entre os que a usam, armas que explodem nas mãos, projéteis que se voltam contra os atiradores. (Brandão, 2018: 133-134)

Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela tenta explicitar o processo de desumanização que algumas pessoas estão a experimentar:

Nada importa, eles se juntam e partem para derrubar igrejas de seitas opostas, terreiros de umbanda, macumba, religiões afro, islâmicos, espíritas, católicos, universais do reino de Deus, misturam-se, Eles contra Nós, contra Eles, contra Aqueles, contra Estes, dizimando casas, vitrines que exibem roupas consideradas imorais para as mulheres, incendiando galerias de arte, queimando bancas de jornais. Fazem pilhas enormes de livros nas praças principais, ateiam fogo, e vão atirando os volumes um a um, passam a noite nesses autos da fé, embriagados pelo poder, pelo ódio, prometem para dentro de dez anos um auto da fé gigantesco com todos os livros do Brasil e do mundo. Os volumes virão de navio pelos oceanos, ou em imensos cargueiros, e arderão por anos, ou décadas, ou até mil anos, até que sejam extintos todos os livros, quadros, fotos; imagens não permitidas. Ai de quem for pego com uma obra sacrílega, ai de quem for pego com um livro não recomendado, puro, edificante, em mãos. (Brandão, 2018: 134)

Em “Poéticas Perversas (Nós avisamos)”, Márcia Denser tece uma análise sobre a literatura e a sociedade brasileiras. Em determinado momento ela escreve:

“Analisando obras de quatro escritores – João Ubaldo Ribeiro, Márcia Denser, Rubem Fonseca e Sérgio Santanna – a professora e crítica Luíza Lobo assinala que os autores pós-modernos mantêm um traço em comum: a perversidade” (Denser, 2019: 9). A autora observa que surgiu no Brasil, após os anos 80:

uma literatura claustrofóbica, sem horizontes para além da telinha da tevê, marcada pelo crime, sexo e violência, por conflitos mesquinhos e sem grandeza, devido à ausência de um projeto social coletivo e solidário, ao individualismo egoísta, à crise da subjetividade pelo fato de se viver no caos social e sem perspectivas. (Denser, 2019: 9)

Ao falar dos trabalhos de alguns escritores, entre eles Ignácio de Loyola Brandão, a escritora pontua que em algumas obras a crueldade é expressa fortemente, sustentada mais pela linguagem do que pela temática abordada, pois é a linguagem que ecoa o que ela define como “Consciência Perversa Coletiva”, o que teria levado a “Má Consciência Coletiva” a uma nova fase, a um novo nível. Para se entender a que ponto chegamos, é preciso voltar no tempo, como Denser faz:

A terra prometida da década de 60 nunca esteve nos mapas neoliberais do futuro e o último sopro de idealismo desenvolvimentista havia sido reduzido às Metas de Desenvolvimento do Milênio (MDM) das Nações Unidas – mais conhecidas por Metas de Desenvolvimento Minimalista. (Denser, 2019: 3)

Ela sabe que muito se diz que o inferno são os outros, mas assim mesmo reconhece avanços na relação com os supostamente “diferentes”. Nos textos dos autores por ela analisados, Denser avalia que eles/as “(...) desenvolvem uma:

(...) “aproximação simpática” com o Outro, fazendo ou legitimando o discurso do oprimido, do excluído, daquele que não tem voz – empregadas domésticas, trabalhadores rurais, jagunços –, deixando-os falar de seus sonhos, sentimentos, razões, esperanças, modos de vida, costumes, crenças. Esta é uma aproximação pelo lado luminoso, positivo, sobretudo porque corresponde a uma atitude e visão de mundo ideológicas representativas do Modernismo. Aqui estes não serão abordados, apenas marcados como referência, mas basta lembrar todo o Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, o próprio Drummond prosador. (Denser, 2019: 6)

Denser relembra que na década de 1970, “a crise generalizada no mundo das artes, que correspondeu ao fim da busca da originalidade do primeiro modernismo”

(Denser, 2019: 6), no caso o modernismo brasileiro, abriu espaço para uma caçada às ideologias de esquerda, “sobretudo do ‘nacionalismo desenvolvimentista’ da Cepal (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe), que tinha o economista brasileiro, ex-membro da Academia Brasileira de Letras, Celso Furtado à frente, – o verdadeiro alvo das perversas políticas neoliberais da Escola de Chicago” (Denser, 2019: 6).

No seu texto, Denser denuncia que essas políticas perversas foram introduzidas com a cumplicidade das elites locais, de modo a promover, da forma mais violenta possível, “o segundo saque, uma espécie de segunda colonização do Cone Sul” (Denser, 2019: 6). Essa operação foi colocada em prática por meio da desregulamentação e abertura das economias dos países da América Latina, da introdução das políticas de livre-mercado que implicam na aniquilação do Estado “e, conseqüentemente, da Alma Nacional, da qual os escritores, cujo instrumento é a língua-mãe, são os porta-vozes desde tempos imemoriais, seja para o bem, seja para o mal” (Denser, 2019: 6). É por essa época que aparecem os primeiros grandes textos pós-modernos brasileiros, cujo aspecto mais significativo é a alteração da abordagem do Outro convertendo-se numa “aproximação negativa”:

Ao assumir o discurso do Outro, o escritor representa-o pelo lado obscuro, a sombra, a imagem em preto e branco do pobre/oprimido/marginalizado/excluído, que é ignorante, mesquinho, cruel, insensível, grosseiro, burro, canalha, sem contemplação para com os elementos da classe dominante (a qual pertence o escritor), ou seja, para com aqueles que o excluem e mantêm sua condição miserável, a exemplo dos marginais em *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca (Denser, 2019: 7)

Nesse enumerar de dualidades, de troca de papéis, é pertinente a observação feita por Mônica Figueiredo, quando diz que:

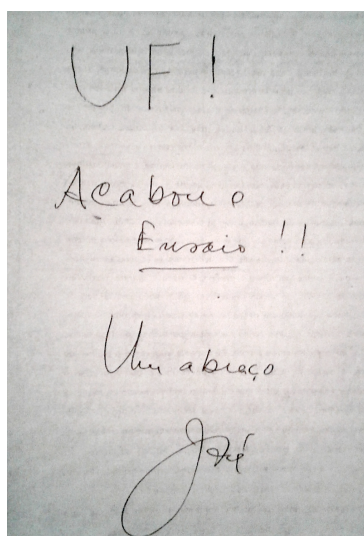
Na verdade, o romance do século XX abandona a tradição do “herói-heróico, o que vem de Homero ou de Virgílio, e atravessa os romances da Távola Redonda”, para em seu lugar assentar os “pobres-diabos”, os “anti-heróis”, “os deixados por conta da história” [Tadiè, 1992: 69]. Não raro eles irão protagonizar enredos que elegem a cidade como um espaço que, afetado de sentidos, não é mais um “horizonte de ação”, antes é um agente participante dela. De certo modo, a “morte do herói” significou também “a morte da cidade heróica” (p. 146). (Figueiredo, 2006: 183)

Esse cabo de guerra entre forças dialéticas marcou a escrita de muitos autores e autoras no Brasil, inclusive a de Ignácio de Loyola Brandão e podem ser notadas em suas obras do *corpus*, bem como em outros títulos do escritor. De fundo, o que temos é a morte a mirar suas presas à espera do momento certo de dar-lhes o bote fatal.

O criar e o sentir de José Saramago e de Ignácio de Loyola Brandão

José Saramago chegou a dizer em 1995, na sessão de apresentação do seu romance *Ensaio sobre a cegueira*, que havia feito um livro “francamente terrível com o qual eu quero que o leitor sofra tanto como eu sofri ao escrevê-lo. São 300 páginas de constante aflição. Através da escrita, tentei dizer que não somos bons e que é preciso que tenhamos coragem para reconhecer isso” (Saramago, 1995b: 1).

A declaração acima, reforçada pela advertência de que “não somos bons” e que nos falta “coragem para reconhecer isso”, bem como a imagem a seguir, que mostra a letra de Saramago estampada em um fax, leva-nos a pensar que para o autor português o período da escrita de *Ensaio sobre a cegueira* foi um tempo de perturbações. Diante da agonia por que passou, quando ele o terminou, foi um alívio ver o livro pronto:



Fax enviado por José Saramago ao seu editor em 9 de Agosto de 1995 informando o fim da escrita de *Ensaio sobre a cegueira*, quase quatro anos depois de seu início.

No mesmo dia do fax, José Saramago registrou no *Diário III* dos *Cadernos de Lanzarote*, em tom de alívio:

Terminei ontem o Ensaio sobre a Cegueira, quase quatro anos após o surgimento da ideia, sucesso ocorrido no dia 6 de setembro de 1991, quando, sozinho, almoçava no restaurante Varina da Madragoa, do meu amigo António Oliveira (apontei a data e a circunstância num dos meus cadernos de capa preta). Exatamente três anos e três meses passados, em 6 de dezembro de 1994, anotava no mesmo caderno que, decorrido todo esse tempo, nem cinquenta páginas tinha ainda conseguido escrever: viajara, fui operado a uma catarata, mudei-me para Lanzarote... E lutei, lutei muito, só eu sei quanto, contra as dúvidas, as perplexidades, os equívocos que a toda a hora se me iam atravessando na história e me paralisavam. Como se isto não fosse bastante, desesperava-me o próprio horror do que ia narrando. Enfim, acabou, já não terei de sofrer mais. Seria agora a altura de fazer a pergunta de que nenhum escritor gosta: “Que ficou dessa primeira ideia?” (Não gostamos porque preferiríamos que o leitor imaginasse que o livro nos saiu da cabeça já armado e equipado.) Da ideia inicial direi que ficou tudo e quase nada: é verdade que escrevi o que queria, mas não o escrevi como o tinha pensado. Basta comparar a inspiração de há quatro anos com aquilo que o Ensaio veio a ser. Eis o que então anotei, com nenhuma preocupação de estilo: “Começam a nascer crianças cegas. Ao princípio sem alarme: lamentações, educação especial, asilos. À medida que se compreende que não vão nascer mais crianças de visão normal, o pânico instala-se. Há quem mate os filhos à nascença. Com o passar do tempo, vão morrendo os “visuais” e a proporção “favorece” os cegos. Morrendo todos os que ainda tinham vista, a população da terra é composta de cegos apenas. Um dia nasce uma criança com a vista normal: reação de estranheza, algumas vezes violenta, morrem algumas dessas crianças. O processo inverte-se até que — talvez — volte ao princípio uma vez mais.” Compare-se... Quanto à palavra inspiração que aí ficou atrás, esclareço que a empreguei em sentido estritamente pneumático e fisiológico: a ideia andava flutuar por ali, no oloroso ambiente da Varina da Madragoa, eu inspirei-a, e foi assim que o livro nasceu... Depois, pensá-lo, fazê-lo, sofrê-lo, já foi, como tinha de ser, obra de transpiração (...) (Saramago, 1996: 170)

Nesta anotação que fez, Saramago conta do tempo que o romance levou para ser escrito (quase quatro anos), dos compromissos e mudanças que o impediram de dedicar-se com mais afinco ao projeto, do desespero diante do horror do que ia saindo de sua imaginação fértil, mas bem alinhada com a realidade do mundo que ele habitava e habitou. Assume dúvidas, perplexidades, equívocos, se faz perguntas pertinentes e incômodas, revela outros fios da trama que foram cortados, e acaba por confessar que trata-se de uma “obra de transpiração”.

Em certo sentido, a situação é parecida com a de Ignácio de Loyola Brandão, que declarou que quando escreveu *Não verás país nenhum* (1981) queria “provocar o

terror na cabeça das pessoas” (Salles, 1990: 20). A respeito dessa atitude, ele ainda completou: “Como não sou um cara que joga bomba, era a única forma que tinha de demonstrar minha insatisfação” (Almeida, 1981: 1).

Em tempos de regime militar, escrever daquela maneira era uma forma de envolvimento e ação junto a uma resistência armada de palavras e escárnio. A geração de Ignácio de Loyola, segundo reportagem de Geneton Moraes Neto, lutou “contra a ditadura”, “contra a censura”, “contra o autoritarismo”. (Brandão, 1988: 1).

Cecilia Almeida Salles, que fez um profundo estudo desse romance, revela um dos segredos da técnica do escritor, ao destacar que para Ignácio de Loyola Brandão a definição do tom ou atmosfera da narrativa deve ser oferecida ao leitor no início do livro (o que não corresponde ao início do processo de escritura propriamente dito). Esta abordagem é assim descrita pelo autor em seus diários da época, conforme Salles aponta:

Acabo de encontrar um bom início, bastante mais forte a meu ver. Vou iniciar pelo cheiro nauseabundo. Claro, uma sociedade rodeada de cadáveres, de lixo, bosta, cheira mal. Assim já dou a atmosfera que cerca os personagens, introduzo o leitor no clima. E pesquisando encontrei uma bela e violenta palavra para iniciar: MEFÍTICO. (Salles, 2009: 85)¹⁰²

Uma vez que o romance do escritor brasileiro remete aos tempos da ditadura militar no Brasil (1964-1985), ele fez algumas advertências:

(...) a sociedade brasileira sofre certo astigmatismo político. Elabora o passado de forma a remeter as raízes dos impasses do presente a um passado longínquo (a realidade escravocrata, o clientelismo português etc.), isto para, sistematicamente, não ver o que o passado recente produziu. (...) a ditadura brasileira vai aos poucos não sendo mais chamada pelo seu nome, ou sendo chamada apenas entre aspas, como se nunca houvesse de fato feito vítimas ou causado sérias consequências. Passado recente que teima em não passar. Exatamente por isso, a necessidade de refletir a maneira insidiosa que a ditadura militar brasileira encontrou de não passar, de permanecer em nossa estrutura jurídica, em nossas práticas políticas, em nossa violência cotidiana, em nossos traumas sociais que se fazem sentir mesmo depois de reconciliações extorquidas. Não expurgamos nossos torturadores, de forma que práticas violentas de tortura foram o legado e a herança deixada aos sistemas carcerários do Brasil. Pessoas

¹⁰² Na seção “Anexo” apresentamos um excerto inédito do diário de trabalho e de anotações feitas por Ignácio de Loyola Brandão para o romance *Não verás país nenhum*, que nos ajuda a dilucidar os caminhos e decisões tomadas na escrita da obra.

que fizeram parte daquele período colaborando com o ideário repressivo, se readaptaram e ainda hoje se fazem presentes no palco político. O que resta da ditadura evidencia que o fantasma desse passado ainda assombra e contamina o presente (...) o Brasil é o único país sul-americano onde torturadores nunca foram julgados, onde não houve justiça de transição, onde o Exército não fez um mea culpa de seus pendoros golpistas. Onde é possível ouvir oficiais na ativa e na reserva fazerem elogios inacreditáveis à ditadura militar, onde ainda convivemos com o ocultamento de cadáveres daqueles que morreram nas mãos das Forças Armadas. De modo que inúmeros são os legados políticos e sociais do período repressivo que insistem em permanecer em toda sua crueldade, visto que se conservam as práticas ao mesmo tempo em que se visa transformar a memória do que se passou em algo distante como se a sociedade não houvesse sequer participado. (Brandão, 2001b: 40)

Em entrevista a um jornal, Ignácio de Loyola Brandão declarou que, assim como o narrador, desde que escreveu *Não verás país nenhum*, ele segue com medo. E é quase o mesmo da sua personagem:

O que me dá medo é meus filhos e meus netos não terem um país. Eu me aproximo do fim, não tenho medo, uma hora vamos morrer todos. Eu sei que meu tempo está encurtando, não me incomodo com isso. Mas tenho medo do que vai ser da vida desses juvenzinhos. (Brandão, 2018b: 1)

Ao ser questionado sobre qual era sua proposta para o mundo quando escreveu *Não verás país nenhum*, e quando trouxe à tona *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, o escritor respondeu assim:

Escrever um livro interessante, gostoso de ler, que assustasse. Que despertasse consciências, que pusesse medo. Várias organizações ambientais, principalmente de estudantes, surgiram a partir do livro (*Não verás país nenhum*). (Brandão, 2020: 45)

José Saramago também teve de enfrentar lutas parecidas com as que enfrentou Ignácio de Loyola Brandão. Em 7 de outubro de 1996, o escritor voltaria a tomar notas no mesmo *Diário IV* sobre a obra que havia lançado no ano anterior:

(...) No meu romance *Ensaio sobre a cegueira* tentei, recorrendo à alegoria, dizer ao leitor que a vida que vivemos não se rege pela racionalidade, que estamos usando a razão contra a razão, contra a própria vida. Tentei dizer que a razão não deve separar-se nunca do respeito humano, que a solidariedade não deve ser a exceção, mas a regra. Tentei dizer que a nossa razão está a comportar-se como uma razão cega que não sabe aonde vai nem quer sabê-lo. Tentei dizer que ainda

nos falta muito caminho para chegar a ser autenticamente humanos e que não creio que seja boa a direção em que vamos. (Saramago, 1997: 98)

Aqui temos um exemplo da essência das ideias de José Saramago, sua militância pela razão e pela justiça, sua crença na literatura como uma ponte de diálogo com o outro e com o mundo, ao mesmo tempo em que o autor revela sua impotência em mudar o rumo dos acontecimentos e seu desapontamento com o ser humano. São precisas as palavras da Academia Sueca do Nobel em 08 de outubro de 1998, que sobre o autor disse “que com parábolas portadoras de imaginação, compaixão e ironia torna constantemente compreensível uma realidade fugidia”.¹⁰³

Não obstante, para quem já havia publicado tantas obras inquietantes, seu périplo para abrir os olhos de seus conterrâneos e contemporâneos, ainda estaria longe do fim. A compreensão do todo fica um bocadinho mais fácil quando o escritor tenta, ele próprio, elucidar os passos de sua escrita:

Quem tiver acompanhado com alguma atenção o que venho escrevendo desde *Manual de Pintura e Caligrafia* saberá que os meus objectivos, como ficcionista, e também (vá lá!) como poeta, e também (pois seja!) como autor teatral, apontam para uma definição final que pode ser resumida, creio, em apenas quatro palavras: meditação sobre o erro. A fórmula corrente – meditação sobre a verdade – é, sem dúvida, filosoficamente mais nobre, mas sendo o erro constante companheiro dos homens, penso que sobre ele, muito mais que sobre a verdade, nos convirá reflectir. (Saramago, 1998: 203-204)

Ora, o que percebemos é um autor que vivia em contínua luta com as palavras e suas muitas contradições, sempre disposto a mostrar as entranhas daquilo que o inquietava e que, não por acaso, são inquietações de muitos de nós. Horácio Costa, ao tratar de *Ensaio sobre a cegueira*, usa a expressão “estatuto da cegueira”:

Desde logo, o estatuto da cegueira em si é, ao longo do livro, problematizado – como no penúltimo parágrafo do romance, por exemplo, através do diálogo que o médico, com a sua visão recentemente recuperada, mantém com a sua mulher: “Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que vendo, não vêem” (...) (Costa, 1999: 143)

¹⁰³ Comunicado à imprensa da Academia Sueca do Nobel em 08 de outubro de 1998.

A compreensão da problemática exposta é complexa. Já editada e publicada a obra, em 22 de fevereiro de 1996 Saramago registraria no *Diário IV*:

A primeira crítica, em Espanha, ao Ensaio sobre a cegueira, apareceu hoje num jornal de Las Palmas de Gran Canaria, La Provincia. Do que o seu autor, Ángel Sánchez, escreveu, extraio duas passagens que me pareceram particularmente interessantes. A primeira: “Insiste (o autor) no recurso de partir de um ponto qualquer da realidade mais corrente para ir derivando no sentido da ficção pura e dura, até ao ponto de permitir ao imaginário que, num dado ponto da narração, devore a realidade corrente do ponto de partida ou a ponha ao seu serviço.” A segunda: “Submetidos (os protagonistas) como estão às pequenas misérias da sua proteção e sobrevivência, não deixam por isso de ver a luz da razão e formulá-la no seu veículo oral. Se continuam a razeoar, alguma esperança resta. Filosofarão portanto à sua maneira, coisa em que o autor continua a ter parte ativa — as mais das vezes — com esse seu humor desprendido e essa lógica relativista, que no caso português parece ser a amarga poesia do “fatum / fado”, memoriosamente expressada pelo idioleto, mais um rasto de subtil humor britânico bastante perceptível.” Este tipo de observações, que não costuma encontrar-se na crítica portuguesa, ajuda a compreender melhor o que se lê. Acho eu. (Saramago, 1997: 45)

É interessante a leitura do jornalista citado, que fala do percurso da “realidade mais corrente” para a “ficção pura e dura”, num processo que envolve devoramento e submissão. Ele não deixa de notar o “humor desprendido” e a “lógica relativista”, presente nesta e em outras obras do Prêmio Nobel de Literatura, e faz uma ligação com a “amarga poesia do ‘fatum / fado’”. Saramago não só demonstra aprovar a crítica, quanto pontua que esta ajudaria a compreender melhor o livro em questão.

José Saramago ainda registrou outros apontamentos sobre a obra, como se lê no *Diário III* dos *Cadernos de Lanzarote*, datado de 4 de março de 1995: “(...) No Ensaio não se lacrimejam as mágoas íntimas de personagens inventadas, o que ali se estará gritando é esta interminável e absurda dor do mundo.” (Saramago, 1996: 101)

Curiosamente, na sua primeira edição *Manual de Pintura e Caligrafia* era apontado como ‘ensaio de romance’. O ensaio, normalmente, permite ao/à autor/a exprimir o seu ponto de vista, tecer críticas e argumentar sobre um assunto. É característica do ensaio ser discursivo, expositivo e argumentativo. Em sua escrita subjetiva, o ensaio pode ser formal ou informal. Regido por características como a liberdade pessoal, o autoexercício das faculdades, a valorização de experiências, a busca de um ponto de vista original e crítico, no ensaio prevalece a reflexão do/a autor/a sobre qualquer autoridade externa.

No *Último Caderno de Lanzarote – O diário do ano do Nobel de José Saramago*, em uma anotação feita no dia 11 de julho de 1998, encontramos um trecho de uma carta para Cleonice Berardinelli, em que o escritor trata da sua relação com o ato de escrever e as mudanças que vinha percebendo a partir da escrita de *Ensaio sobre a cegueira*, tópico que já mencionamos anteriormente.

(...) Há alguns meses, o Manuel Alegre escreveu-me, a propósito de *Todos os Nomes*, certas palavras que me perturbaram e me têm perturbado até hoje. Disse ele: ‘Aonde irá você parar? Tenho medo por si...’. Realmente, a partir do Ensaio a minha relação com o ato de escrever mudou, o que só pode significar que algo terá mudado em mim. Tenho tentado explicar isto pela metáfora da estátua e da pedra, digo que até ao Evangelho andei a descrever uma estátua, a superfície da pedra (a estátua é apenas a superfície da pedra...) e que com o Ensaio passei para o lado de dentro, para a pedra só pedra e nada mais que pedra (...) (Saramago, 2018: 140)

Conforme Pilar Del Río, a passagem da fase da estátua para a fase do interior da pedra, metáfora apresentada por Saramago para descrever a mudança na sua escrita, não foi um processo simples:

Estas reflexiones de José Saramago ayudan a entender su obra. Escribir *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* no fue fácil: se enfrentó al mito fundacional de la civilización, no nos olvidemos que estamos en el año tal de la era cristiana. Y él abordó la aparición de Jesucristo desde la responsabilidad y la razón. Decía, por ejemplo, si Jesucristo no era Dios, nuestra civilización está basada en la mentira. Se adentró en el complicado mundo del poder y la manipulación a lo largo de la historia, y se quedó exhausto. Luego nos fuimos a vivir a Lanzarote y la aridez del paisaje le ayudó a reforzar esa idea de que estaba pasando de la estatua a la piedra. Decía muchas veces: hasta el Ensayo es como si describiera una estatua, desde el Ensayo siento que me interesa más la piedra de la que está hecha la estatua que la propia estatua. Y su estilo de cierta manera se hizo más sobrio. (del Río, 2020: 424)

Pilar Del Río se referia à já conhecida polêmica suscitada por *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e suas conseqüências. Momentos graves como aqueles que o escritor teve que enfrentar deixam marcas e inevitavelmente geram mudanças, de ordens diversas. E o que fez o português foi seguir em frente, cada vez mais forte.

Depois da atribuição do Prêmio Nobel de Literatura em 1998, o primeiro para um escritor de língua portuguesa, a atividade pública do autor foi incrementada. Ele viajou pelos cinco continentes oferecendo conferências, recebendo graus acadêmicos,

participando em reuniões e congressos, tanto de caráter literário como social e político, mas, sobretudo, participando em ações reivindicativas da dignificação dos seres humanos e do cumprimento da Declaração dos Direitos Humanos pela consecução de uma sociedade mais justa, onde a pessoa seja prioridade absoluta, e não o comércio ou as lutas por um poder hegemônico, sempre destrutivas.

Memorável e frontal, o discurso de José Saramago em Estocolmo, quando foi receber o Nobel, ecoou a comemoração do 50º aniversário da assinatura da Declaração Universal dos Direitos do Homem. E uma vez mais vale lembrar umas tantas frases ditas por José Saramago no dia 10 de dezembro de 1998, no brinde do jantar posterior à entrega do prêmio:

Alguém não anda a cumprir o seu dever. Não anda a cumpri-lo os governos, porque não sabem, porque não podem, ou porque não querem. Ou porque não lhes permitem aquelas que efetivamente governam o mundo, as empresas multinacionais e pluricontinentais cujo poder, absolutamente não democrático, reduziu a quase nada o que ainda restava do ideal da democracia. Mas também não estão a cumprir o seu dever os cidadãos que somos. Pensamos que nenhuns direitos humanos poderão subsistir sem a simetria dos deveres que lhes correspondem e que não é de esperar que os governos façam nos próximos 50 anos o que não fizeram nestes que comemoramos. Tomemos então, nós, cidadãos comuns, a palavra. Com a mesma veemência com que reivindicamos direitos, reivindicuemos também o dever dos nossos deveres. Talvez o mundo possa tornar-se um pouco melhor. (del Río, 2018: 8)

Ao lermos estas frases carregadas de ideias e que desafiam-nos, quase podemos ouvir a voz pausada e firme do próprio Saramago a dizê-las. E para quem sabe ler, um pinga é letra. O instigante dessas histórias é que, se por um lado interessa aos políticos um povo cada vez mais alienado e subserviente, por seu turno, para escritores como José Saramago, interessa leitores cada vez mais críticos e interessados em aprofundar-se nas questões colocadas.

E uma das fortalezas de José Saramago era/é sua legião de admiradores mundo afora. O escritor não perdia oportunidade de conversar com seus leitores e leitoras. Suas declarações, fortes e elucidativas, por ocasião do V Fórum Social Mundial, realizado em Porto Alegre, Brasil, no ano de 2005, ajudam-nos a tecer os fios dessa investigação:

Tenho uma má notícia para vos dar (...): eu não sou utopista. E, pior notícia ainda, considero a utopia, ou o conceito de utopia, não só inútil como também

tão negativo (...) como a ideia de que quando morremos todos vamos para o paraíso. A utopia, segundo se diz, começou com Tomas More, com o seu livro *Utopia*, publicado em 1516, e isso coloca o nascimento de uma palavra, de uma ideia, mas podíamos ir muito mais atrás, podíamos ir a Platão. No fundo, a utopia nasce sem nome. E talvez o que esteja a atrapalhar aqui tudo isto seja o nome porque, curiosamente, tudo quanto foi dito antes podia ter sido dito com igual rigor (...) sem a introdução da palavra utopia. Demonstrarei, ou pelo menos tentarei demonstrar mais adiante, (que) há uma questão que é indissociável da utopia (...), ou do anseio do ser humano por melhorar a vida (e não só no sentido material), (por) melhorá-la também no sentido (...) da dimensão espiritual, (da) dimensão ética, (da) dimensão moral. Está indissociavelmente ligada, e parece que não, à revitalização e, se quiserem, à reinvenção da democracia. (Para) os cinco mil milhões de pessoas que vivem na miséria (...) a palavra utopia não significa rigorosamente nada. (Saramago, 2012: 1)

Durante a sua conferência no citado Fórum, intitulada “Quixotes hoje: utopia e política”, Saramago foi mais longe no instigamento, e ainda declarou: “Atenção, muita atenção, porque eu vou pronunciar uma frase histórica: o que transforma o mundo é a necessidade, não a utopia”. (Saramago, 2012: 1).

Tanto nesta conferência, como também nas entrevistas dadas por ocasião da sua estada em Porto Alegre, José Saramago defendeu um posicionamento aparentemente paradoxal em relação ao conceito de utopia, uma das ideias-chave escolhidas para aquele fórum (“Um outro mundo é possível”).

Mas esta foi mais uma daquelas intervenções em que o escritor português demoliu conceitos e, com uma abordagem muito bem fundamentada, tentou guiar os ouvintes para olharem ao seu redor e para o mundo de modo diferente, sem se esquecerem de defender a democracia.

Dez anos antes do V Fórum Social Mundial, em entrevista em 1995 por ocasião da apresentação do “romance que fala deste nosso mundo”, como foi dito por Saramago em São Paulo (Brasil) no lançamento de *Ensaio sobre a cegueira*, o autor tratou sua obra como um livro duríssimo: “uma *imago mundi*, uma imagem do mundo em que vivemos; um mundo de intolerância, de exploração, de crueldade, de indiferença, de cinismo.” (Saramago, 1995b: 1). Tais palavras foram adotadas em algumas edições do livro a título de sinopse da obra.

Por sua vez, Ignácio de Loyola Brandão nomeou seu romance de 2018 a partir de uma frase de um poema de Bertolt Brecht (1898-1956) sobre a época do nazismo na Alemanha. O longo título, *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, lhe apareceu durante a sua observação do “momento confuso (...) do Brasil”, segundo suas próprias palavras, após o *impeachment* da presidenta Dilma

Rousseff, e é simbólico dos tempos de ascensão do neo-fascismo no Brasil, que teve como um de seus expoentes o ex-presidente Jair Bolsonaro

Conforme Ignácio de Loyola Brandão, o processo de feitura do romance teve um grande impacto nele. E o escritor tentou explicar o que sentiu:

(...) catarse (...), uma terapia, uma clínica de reabilitação, um confessionário, uma faca no intestino de todo mundo, um vômito sobre o Planalto¹⁰⁴. Não sendo terrorista, nem sniper, nem pela violência, nem pelas armas ou pelo revólver na mão, escrevi, porque o que sei é escrever, desmascarando e desmoralizando o inimigo, porque os governos têm sido nossos inimigos. (Brandão, 2018c: 1)

Cabe aqui destacar que às vésperas de completar 80 anos, em 2016 Ignácio de Loyola Brandão recebeu o Prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras (ABL) ao escritor pelo conjunto da obra. Por essa época, seu nome foi cotejado para uma eventual vaga na ABL – mas ele não aceitou.

Em 2019, Ignácio de Loyola Brandão, que já era membro da Academia Paulista de Letras, concorreu com outros onze candidatos à vaga do jurista Helio Jaguaribe, falecido em setembro de 2018, e foi eleito por unanimidade para a cadeira nº 11 da Academia Brasileira de Letras - ABL.

Na ocasião, o presidente da Academia Brasileira de Letras, Marco Lucchesi, elogiou o colega por ter chegado à academia criada por Machado de Assis e outros escritores em julho de 1897 na cidade do Rio de Janeiro:

Ignácio de Loyola Brandão é um escritor puro-sangue, radical. Sua obra, consagrada no Brasil e no exterior, traz um misto de alta cultura e ironia, olhar incisivo e viés experimental. Os romances *Zero* e *Não verás país nenhum* já se tornaram patrimônio da nossa ficção. Ignácio renova e enriquece a “Casa de Machado”. (Lucchesi, 2019: 1)

Feliz pelo prestígio e reconhecimento em vida, Ignácio de Loyola Brandão comentou quando de sua entrada na ABL:

¹⁰⁴ Palácio do Planalto é o local de trabalho dos presidentes da República do Brasil, em Brasília. Na época em que o livro foi escrito e publicado, o local foi ocupado pelos ex-presidentes Michel Temer e Jair Bolsonaro.

Eu abri caminho para muita gente nova e chegou este momento em que pensei: por que não ser reconhecido pelo que fiz e pelo que estou fazendo? (...) Imagina: sair de Araraquara e chegar aonde cheguei. Estou muito feliz. Nem acredito. (...) Estou muito feliz porque a minha geração chegou aqui: João Ubaldo Ribeiro, Moacyr Scliar, Nélida Piñon, Antonio Torres e agora eu. Uma geração 1960-1970 que batalhou muito pelo País, e que batalhou numa época muito difícil — e que estamos entrando em outra igual. (...) Nosso papel, aqui, vai ser o de defender a liberdade, a liberdade para a arte, a liberdade de imprensa, e continuar a retratar, como eu fiz até hoje, esse Brasil. Eu nunca deixei de acreditar, nunca deixei de fazer. Sou pequeno e magrinho, mas nunca perdi a força. (Brandão, 2019: 1)

Ignácio de Loyola Brandão também foi agraciado com outras distinções, como o Troféu Juca Pato de “intelectual do ano” de 2019, pela União Brasileira de Escritores (UBE), o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, o Prêmio Fundação Biblioteca Nacional, dois Prêmios Jabuti, além de alguns títulos de Doutor Honoris Causa (*até o momento da escrita deste trabalho*).

Há décadas o escritor viaja pelo Brasil e outros países para falar de seu ofício. É o que se pode chamar de um ativista da literatura, alguém que busca o contato com os leitores, sobretudo os jovens, como meio de estimular a leitura:

Faço isso exatamente por causa desses índices de leitura. Vale a pena. Daqui a algum tempo talvez tenha mais feiras, talvez tenha mais leitura. Mas tem que começar cedo, muito cedo. Teria que começar em casa, mas os pais leem cada vez menos, quando não leem nada. Tem um conjunto de circunstâncias que envolvem crianças e jovens que se afastam da leitura. A escola seria o segundo ponto. Ela é determinante. Eu aprendi a ler com professores e meio que sou escritor por causa deles. (Brandão, 2018c: 1)

No ano de 2020 Ignácio de Loyola Brandão deu uma declaração ao Jornal Folha de São Paulo sobre *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*: “Meu livro não é o futuro, é o agora. Fico feliz e infeliz de constatar isso.” A vida que imita a arte ou a arte que imita a vida? Anteriormente, o autor já havia declarado: “O Brasil não vive uma distopia na proporção (do livro), mas já vive. Já vive no sentido, inclusive, de que está aí (no poder) um regime, que não está nomeado, mas é um fascismo.” (Brandão, 2019b: 1).

Passado, presente e futuro se relacionam num emaranhado consistente e consequente na ficção de Ignácio de Loyola Brandão. “Absurdo não existe para mim. Se absurdo existisse, o Kafka não teria escrito *A Metamorfose*”, elucida o autor. (Brandão, 2018c: 1).

No romance, é possível dizer que a política tem grande importância, mas outros temas também são abordados, como as tecnologias (redes sociais, armazenamento de dados na nuvem, chips aplicados em paredes, comunicadores introduzidos nos corpos) e suas distorções (*hackers*, manipulações de dados, *fake news*), numa crítica ao mundo em que vivemos:

O escritor é o que procura ver. Olho e aciono o clique da câmera. O livro é todo narrado por câmeras. Observo e transmito. Não julgo. O leitor lê e entende do jeito que quiser. Mas que este Brasil está vivendo um momento triste, primitivo, bárbaro, pré-histórico, está. O escritor é o que joga o olhar sobre o panorama. Vivemos uma época de individualismos, ganâncias, futilidades, vazios, vivemos num país polarizado, com grupos se gloriando, espancando e escarrando uns nos outros. Este romance é um conjunto de crônicas, uma sequência de instagrans sobre a vida hoje. O romancista (eu) transmite seu (meu) tempo para o futuro. O historiador vai se basear também no que escrevemos, pinçamos da realidade. O que somos hoje está aí em *Desta terra nada vai sobrar...* (Brandão, 2018b: 1)

Atento às mazelas de nossa época, em uma tentativa de contextualizar sua leitura de mundo, Ignácio de Loyola Brandão declarou:

Não sou adivinho, não sou nada. Mas sou um homem que faz literatura a partir da ideia de que não existe absurdo nesse mundo, tudo é literatura e tudo é possível. (...) Imagino coisas que podem ser absurdas, que podem nunca acontecer. Só que acabam acontecendo. A ideia do livro (*Desta terra...*) surgiu quando li no jornal a possibilidade de, no futuro, a ciência produzir um homem sem cérebro, sem emoção, sem sentimentos, sem nada. No livro tem o primeiro presidente sem cérebro. Isso foi quase um ano antes da eleição (brasileira de 2018). O que a gente tem hoje no poder? Um homem sem cérebro, sem sentimento, sem emoção, sem comoção, indiferente a tudo, ao povo que governa, frio (se referia ao ex-presidente do Brasil, Jair Bolsonaro - 2018-2022). Eu não tenho culpa da minha literatura vir na frente, a vida que vem bem atrás. Quando escrevi *Não verás país nenhum* (1981), o aquecimento global e doenças estranhas eram possibilidades e está aí o corona vírus. Fico surpreso comigo mesmo. Não sou vidente. Sou um escritor que sabe que a literatura é uma coisa que faz você ver a possível vida que vem. (...) Tem muita coisa que às vezes se escreve até em transe. (Brandão, 2020b: 1)

As caravanas levando vários corpos mortos pelo corona vírus na Itália e nos Estados Unidos, as valas enormes abertas para enterrar os brasileiros vitimados pela pandemia Covid-19, cenas como essas chocaram o mundo, principalmente quando alguns governantes deram declarações dizendo que pensar na economia devia ser

mais importante que *lockdowns* e vacinas. Ou seja, para alguns a vida humana era só um detalhe.

Em meio ao medo da morte e ao terror que tomou conta de todo o mundo, Ignácio de Loyola Brandão deu o seguinte testemunho sobre *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*:

Este é o livro mais ‘louco’, entre aspas, mais ‘irreal’, entre aspas, mais fantástico (que já escrevi), porque – olhe em volta –, tudo isto (que está no livro) já está acontecendo. Claro que eu exagerei, uso a imaginação, a fantasia, e levo ao absurdo (...) Eu uso a ficção, mas esta ficção também é o dia a dia, o real. (Brandão, 2019b: 1)

Em outra conversa com a imprensa, repetiu a resposta, com um acréscimo no final: “É o livro mais louco que já escrevi. Azar.” (Brandão, 2018c: 1). Azar, neste caso, pode ser interpretado como o sacrifício de muitas vidas e a quase destruição de um país. Para Viladarga ele declarou:

Este é um livro que mais do que nunca está representando esse Brasil de hoje. Já me perguntaram: onde está o livro realista? É impossível ser realista diante de uma atitude tão absurda como essa que estamos vivendo. O único caminho que vejo é o da chamada distopia. No meu livro tem um presidente que não tem mais coração, outro que não tem mais sangue e outro que nem existe. (Brandão, 2019c: 1)

Assumido o caminho da distopia, iniciado com *Zero* (1975), seguido depois por *Não verás país nenhum* (1981), o escritor confessou: “Depois de ter escrito aqueles dois, só poderia ter escrito este, demolidor. Pensar que fiquei quase 12 anos sem publicar um romance e quando vi, ele estava entalado na garganta.” (Brandão, 2018c: 1). Por este viés, é provável que o caminho da distopia seja mesmo consequência de todos os contratemplos já mencionadas até aqui. Sobre *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, o escritor deu mais informações quando entrevistado por Viladarga no início da pandemia Covid-19:

Inventei o que quis. O máximo do absurdo, do surrealismo, de tudo que você pode imaginar. E o cara vai dizer que é possível, que tudo é possível acontecer. Tem um momento no livro em que os ministros do STF (Supremo Tribunal Federal, na sigla brasileira) derretem. É o que está acontecendo: o Supremo derrete, está desnorreado. Que imagem a gente tem do STF hoje? A pior

possível. Um dia a sessão é transmitida e o público começa a ver os ministros virarem uma meleca. (Brandão, 2019c: 1)

Não satisfeito, Ignácio de Loyola Brandão buscou explicar de outra maneira sobre como via o romance que havia publicado pouco tempo antes, ocasião em que colocou em discussão o que é imaginação e o que pode se tornar realidade:

O livro é um documentário sobre o futuro do Brasil. Pode ser que as coisas caminhem para isso. Em 1981 escrevi “Não Verás País Nenhum”, que, na época, acharam um absurdo. Está tudo acontecendo agora. (...) A imaginação correu na frente da realidade. Eu corro na frente da realidade. A realidade é tão absurda hoje que não dá para fazer um livro realista, então você tem que fazer uma metáfora, tem que fazer um livro distópico, trabalhar com a ficção e a fantasia. Lembro muito de uma frase do Goebbels, ministro da Comunicação do Hitler, que dizia: quando ouço falar em cultura puxo meu revólver. Já puxaram o revólver. Eles têm aversão à cultura porque não têm cultura nenhuma. (Brandão, 2019c: 1).

Ignácio de Loyola Brandão sabe muito bem do que está a falar: “Para o autor, a realidade é tão absurda que há nela material de sobra para fábulas, metáforas e humor negro. Mesmo assim, ele sonha e cultiva utopias diferentes da distopia que chega às livrarias” (Brandão, 2018c: 1).

Não é de estranhar, no entanto, que o próprio escritor, por algumas vezes, tenha se perguntado de que se tratava o livro, se era uma fábula, uma fantasia, um delírio, e foi além nas indagações:

Doidice? Vesânia? Desabafo? Frenesi? Paranoia? Uma sátira? Absurdo? Nunca escrevi livro mais louco. E mais real. É o Brasil? Não sei. O que é? Não sei. Um dia, lendo *Os Sertões*, que releio de vez em quando, dei com uma descrição maravilhosa da vida cotidiana em Canudos¹⁰⁵ (para quem não sabe, pois há muitos ignorantes da história brasileira, o ensino virou ruína – e sem que recorram ao google: foi uma guerra entre o exército brasileiro e os seguidores de Antônio Conselheiro, líder místico-religioso: a campanha durou de 1896 a 1897). Escreveu Euclides da Cunha que diante de todo aquele horror, “a vida normalizara-se na anormalidade”. Este é o Brasil de agora, o normal diante de

¹⁰⁵ “Guerra de Canudos” foi um conflito armado que envolveu o Exército Brasileiro e os seguidores de Antônio Conselheiro no interior do estado da Bahia, no Brasil. Os confrontos ocorreram entre 1896 e 1897, com a destruição da comunidade ali estabelecida e a morte da maior parte dos cerca de 25.000 habitantes. A região, historicamente caracterizada por latifúndios improdutivos, secas cíclicas e desemprego crônico, passava por uma grave crise econômica e social. Milhares de sertanejos partiram para Canudos unidos na crença de uma salvação milagrosa que pouparia os humildes habitantes locais dos flagelos em que estavam imersos.

todo esse horror, o normal está dentro da anormalidade. Usei como epígrafe. (Brandão, 2019b: 1)

Se antes tinha uma trilogia, com o lançamento de *Deus, o que quer de nós?*, em 2022, Ignácio de Loyola Brandão passou a falar em uma tetralogia sobre desgovernos desastrosos, na qual incluiu *Zero* (1975), *Não verás país nenhum* (1981) e *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (2018). Em uma entrevista para um veículo de comunicação de sua cidade natal, ele declarou:

Quando eu comecei, nem imaginava que ia fazer tetralogia, tanto que comecei com *Zero* lá nos anos 70, e aí os outros se encadearam, porque veio se encadeando uma série de catástrofes no Brasil. O país está regredindo desde lá atrás, desde a ditadura, e apesar da transição para democracia e um leve respiro, agora estamos nessa situação. (Brandão, 2022b: 1)

Maldito o tempo onde as anormalidades embaralham mentes e punem corpos. E ainda estamos longe de dimensionar todas as consequências de todas essas crises a nível individual e coletivo. Ignácio de Loyola Brandão defendeu que os escritores e outros profissionais que trabalham na área da Cultura deveriam posicionar-se politicamente:

(O papel do escritor) é escrever, tentando lucidez. Tentando mostrar para o seu leitor – cada um mostrar para o seu leitor – o que estamos vivendo. Não só escrever, mas falar também. (Os escritores) precisam ir para todas as feiras literárias, para todas as aulas, como fizemos durante a ditadura. (...) Na ditadura não falávamos de literatura, falávamos de política. Eu, por exemplo, levava todos os textos proibidos e lia, porque eu tinha (os textos) na mão. O escritor tem também de resistir, também falar. Também (devem fazer isto) o ator, o diretor (o encenador), o cineasta, o entrevistador, o jornalista, todo mundo. Temos de tomar cuidado, porque estamos ameaçados. (Brandão, 2019b: 1)

Fora os problemas no Brasil, o autor andava preocupado com uma possível guerra nuclear estimulada pelo presidente russo Vladimir Putin. Poucos dias antes de conceder esta entrevista a um jornal de sua cidade natal, 300 mil soldados russos tinham sido convocados para a guerra contra a Ucrânia:

Eu acredito que a humanidade não é suicida, mas adora ser sadomasoquista. Estamos na iminência do fim, acredito nisso, porque o Brasil e o mundo estão nas mãos de pessoas que não são seres humanos. Infelizmente o ser humano

também é isso, é paradoxal e desesperador, cheio de perplexidade. Pode explodir uma bomba e vamos todos embora. (Brandão, 2022b: 1)

Por outro lado, apesar dos males do patriarcado e do machismo, ancorados pelo capitalismo e pelo colonialismo, a emancipação das mulheres é uma conquista irreversível, e o escritor enaltece a resistência e a luta delas:

Há uma revolução comandada pelas mulheres no mundo e no Brasil, finalmente as mulheres estão se impondo e avançando, tomando a liderança de tudo, nas pautas desde o racismo, envelhecimento, empregos e salários iguais. Há um movimento brasileiro muito forte e eu coroo isso bem. Quem salva o Brasil da pré-história é um grupo de mulheres enorme que carrega o trem do passado para o futuro. (Brandão, 2022b: 1)

Segundo Ignácio de Loyola Brandão, um futuro mais otimista depende de cada um cumprir o seu papel. É através da escrita que ele vê (a sua) saída, e este é o papel dele enquanto estiver vivo. O escritor cidadão acredita que se cada um fizer o que tiver que fazer, pode ser que a humanidade sobreviva. A esperança, no entanto, para ele é uma palavra muito vaga e tênue que inventaram. Como lidar com esta questão é a questão.

O Princípio do Precipício

Nas obras do *corpus* é possível perceber alguns traços que configuram a nossa contemporaneidade, como a violência que irrompe de toda parte; os perigosos jogos de poder; a dinâmica de submissão da cultura à civilização; o controle da subjetividade; entre outros aspectos, vistos como “efeitos da barbárie que se manifestam em determinado tecido social” (Hilário, 2013: 201).

Alguns/umas estudiosos/as em expressa admissão dos graves problemas em curso em função das mudanças climáticas, consideram que vivenciamos um período de tensão (receio ante os rumos do percurso humano no Planeta Terra) e de peculiar negação do amanhã (ceticismo, incertezas, imaginário social coletivo intoxicado). A sombra desse iminente desastre gera uma espécie de bloqueio ou sabotagem do futuro

pela proliferação de narrativas distópicas em prejuízo das utópicas. As leituras sinistras do presente resultam nos principais combustíveis das distopias literárias. Criações distópicas implementam mudanças do olhar: trata-se de uma caça a novos caminhos, uma busca por futuros distintos, postura que exige inversão de perspectiva ao subverter expectativas e criar novos ângulos.

Nas narrativas distópicas as relações entre sociedade, subjetividade, poder e cultura são postas sob lentes de aumento, e o que sobressai é o de acirramento dessas relações, de choques e confrontos, de desprezo pela vida e pela diversidade.

Antonio Candido exerce o conveniente papel de fomentar esta e outras questões, quando pergunta: “qual a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?” (Candido, 2014: 28). Esta pergunta deve ser imediatamente completada por outra: “qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?” (Candido, 2014: 28). Ao dar atenção a estas questões (e a outras) poderemos chegar mais perto de uma interpretação dialética, “superando o caráter mecanicista das que geralmente predomina” (Candido, 2014: 28).

No nosso entender, as obras do *corpus* cumprem todos os imperativos da gramática da distopia. Os argumentos justos apresentados em favor de que essas obras podem ser lidas como romances do subgênero distópico partem do pressuposto das palavras já dadas por Erickson e Erickson:

a distopia literária se caracteriza justamente por desenvolver um projeto literário cuja base de representação aciona mecanismos de poder material e simbólico que alocam os sujeitos humanos em relações de extrema negatividade, interpretados “ao rés do chão”, diferenciando-se das narrativas utópicas naquilo que estas têm de apresentação de um mundo/sociedade melhor: a distopia literária confere às suas personagens um lugar num mundo “piorado” em relação à realidade aparente, sem saídas ou utopias positivas, sem possibilidades de sonhos para o dia seguinte, sem respostas para as angústias inaugurais daqueles que passam a experienciar o limiar de uma sociedade tecnocrata, injusta com a cultura e com a natureza, priorizando princípios isolados de sobrevivência em detrimento do apoio coletivo à manutenção dos membros sociais, estratégias essas desenvolvidas ou postas em prática por governos totalitários e ditatoriais. (Erickson e Erickson, 2006: 27)

Nos dois romances de sua autoria aqui analisados José Saramago denuncia a sistemática violação dos direitos humanos e a violência praticada contra os mais fracos. O leitor sente o drama e fica difícil manter-se a mesma pessoa depois de

ler essas obras do escritor. De acordo com Seixo (1999), que expande essa leitura, o leitor é obrigado a sair de sua zona de conforto:

Fazendo-se eco dos problemas do seu tempo, os romances de José Saramago transmitem ao leitor um olhar lúcido sobre o mundo num contexto de cegueira generalizada, colocando interrogações que despertam consciências e, por conseguinte, levam o leitor a sair da sua zona de conforto e a viver, tal como Saramago, desassossegado. Este desassossego manifesta-se precisamente no “alerta para um perigo (o perigo de não se ver, de não se reparar) (...) o que faz deste livro [*Ensaio sobre a cegueira*] um acto performativo acutilante” (Seixo, 1999: 108)

Preocupado, o português disse em 2007: “é hora de uivar, porque se nos deixamos levar pelos poderes que nos governam se pode dizer que nós merecemos o que temos” (Saramago, 2010: 1). Todavia, uivar é uma coisa, conseguir ser ouvido/a é outra dificuldade. Diante da cegueira, fica nítido que “(...) é um velho costume da humanidade, esse de passar ao lado dos mortos e não os ver (...)” (Saramago, 2014: 315). O que se pressupõe é que “(...) o fio que nos une a essa humanidade partir-se-á (...)” (Saramago, 2014: 321), uma vez que “(...) costuma-se até dizer que não há cegueiras, mas cegos, quando a experiência dos tempos não tem feito outra coisa que dizer-nos que não há cegos, mas cegueiras (...)” (Saramago, 2014: 342).

Tal raciocínio vai ao encontro do que José Saramago diz no início do filme *José e Pilar* (2011): “todos los tiempos tienen cosas buenas, todos los tiempos las tuvieron malísimas, pero como comunidad la especie humana es un desastre. Es un desastre!”¹⁰⁶

Em uma entrevista publicada pela Revista Criação e Crítica no fim de 2020, perguntada se acreditava que *Ensaio sobre a cegueira* estava mais atual do que quando foi publicado em 1995, Pilar del Río respondeu:

Ensaio sobre a cegueira es un romance y es literatura. Describe una sociedad distópica, es ficción, pero a veces la realidad copia la ficción. Los romances no son más o menos actuales, los actuales somos los lectores que entendemos la complejidad de nuestras vidas leyendo y cruzando las puertas que las personas inteligentes y especialmente dotadas, como es el caso de José Saramago, son

¹⁰⁶ “Todos os tempos têm coisas boas, todos os tempos tiveram coisas muito ruins, mas como comunidade a espécie humana é um desastre. É um desastre!”

capaces de abrir con su trabajo¹⁰⁷. (Del Río, 2020: 422-423)

Em termos sanitários, pode-se associar a “cegueira branca” de *Ensaio sobre a cegueira* e as doenças que matam as pessoas em *Não verás país nenhum* a fenômenos como a pandemia Covid-19 e a outras ameaças de ordens diversas:

Quantas coisas não têm aparecido? O careca de hoje? Quem tem ideia de onde veio? As pessoas que andam perdendo unhas? Os que sofrem de ossos amolecidos? Os que ficaram cegos? Ou sem dentes? Se a investigação científica existisse, saberíamos os porquês. Quem quer saber? (Brandão, 1986: 31)

Em 1986 Ignácio de Loyola Brandão já trazia personagens atacadas por doenças como a cegueira. Mas voltando a Pilar del Río, questionada sobre em que medida ela via a história contada em *Ensaio sobre a lucidez* se repetindo no mundo, a jornalista, tradutora e ex-companheira de José Saramago, assim constestou:

Me temo que la propuesta de *Ensaio sobre a lucidez*, es decir, la ética de la responsabilidad, las salidas colectivas pensando juntos qué sociedad queremos, no se está planteando. Tal vez estén reflexionando en el mundo de la cultura, por cierto, un sector fundamental durante la pandemia. Para los infectados, los cuidados han sido fundamentales, indispensables. Para los demás, la cultura ha sido el sostenimiento del día a día. Sin la música, la literatura, el cine, las visitas virtuales a museos, los videoteatros, el humor, la poesía, no hubiéramos aguantado¹⁰⁸. (Del Río, 2020: 423)

Além de tocar em uma questão importante, ou seja, a instabilidade em que vivemos, Pilar não perde a oportunidade de valorizar a cultura, a literatura. Uma vez ela disse que “o escritor é uma pessoa que trata de ver o que há por detrás das coisas, de construir num mundo de trevas.” Será que ela pensa que Saramago construiu os Ensaio se sentindo em um mundo de trevas? Sua opinião é importante e traz

¹⁰⁷ *Ensaio sobre a cegueira* é romance e é literatura. Descreve uma sociedade distópica, é ficção, mas às vezes a realidade copia a ficção. Os romances não são mais nem menos atuais, atuais somos nós leitores que entendemos a complexidade de nossas vidas lendo e cruzando as portas que pessoas inteligentes e especialmente dotadas, como José Saramago, são capazes de abrir com seu trabalho.

¹⁰⁸ Receio que a proposta do *Ensaio sobre a lucidez*, ou seja, a ética da responsabilidade, as saídas coletivas pensando juntos que sociedade queremos, não esteja sendo considerada. Talvez estejam refletindo no mundo da cultura, aliás, um setor fundamental durante a pandemia. Para os infectados, o cuidado tem sido fundamental, indispensável. Para os outros, a cultura tem sido o suporte do dia a dia. Sem música, literatura, cinema, visitas virtuais a museus, salas de vídeo, humor, poesia, não teríamos resistido.

contundência:

Bajo el aparente orden está la injusticia, que es el mayor desorden y la mayor oscuridad. Mirar más allá de la zona de confort, ver, sentir, pensar, escribir, es lo que hizo José Saramago. Poner una península a navegar, describir una sociedad de ciegos que no ve a la mitad de la humanidad, demostrar lo absurdo de algunas aspiraciones, señalar que podemos vivir instalados en la mentira si Jesucristo no es Dios... Esas son algunas de las cuestiones que José Saramago aborda porque no se queda en la epidermis social. Por eso es el escritor que es.¹⁰⁹ (Del Río, 2020: 423)

José Saramago não foi só um grande escritor, ele também foi visionário, corajoso, criativo, um homem de grandeza e ética que deixou-nos um legado capaz de gerar intensas reflexões e novos conhecimentos, e que clama por atitudes mais assertivas, tanto de quem o lê, quanto dos que não o lêem.

No que toca ao *corpus* de Ignácio de Loyola Brandão, as situações caóticas e os problemas apresentados e/ou narrados nos romances estão presentes no cotidiano de diferentes estratos sociais, e ninguém, nem mesmo os ricos, estão a salvo ou imunes em sua ficção, como se percebe na passagem a seguir:

Morreram milhares de pessoas cavadas pelo câncer spray. Nem assim o governo proibiu os desodorantes. Foi o próprio povo que tomou a iniciativa, abandonando o seu uso. Então a indústria farmacêutica pressionou. Só vendia pasta de dente e analgésicos a quem levasse desodorante. (Brandão, 1986: 222)

Em *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* a morte anda a cavalo. Leitores e leitoras vão vislumbrando todo o tipo de atrocidades pelas páginas. Como já foi dito, entre outras ocorrências, a peste tornou-se epidemia que dissolve os corpos, circulam comboios de mortos pelas mais variadas doenças e o sistema de proteção e bem estar estatal foi eliminado. O cenário é desolador.

A violência e o descaso por parte das supostas autoridades são grandes, mas o povo pouco ou nada protesta, como se estivesse dominado. Tal constatação pode ser exemplificada nesta passagem: “(...) há alguns anos pesquisadores tinham descoberto

¹⁰⁹ Sob a ordem aparente está a injustiça, que é a maior desordem e a maior escuridão. Olhar para além da zona de conforto, ver, sentir, pensar, escrever, foi o que fez José Saramago. Colocar uma península para navegar, descrever uma sociedade cega que não vê metade da humanidade, demonstrar o absurdo de algumas aspirações, apontar que podemos viver instalados em mentiras se Jesus Cristo não for Deus... Essas são algumas das perguntas que José Saramago aborda porque não fica na epiderme social. É por isso que ele é o escritor que é.

que o gás anestesiante vinha agindo em proporções controladas, de maneira a imobilizar corações e mentes. Daí a ausência de manifestações populares há muitas décadas.” (Brandão, 2018: 354).

Ainda assim, mais à frente, é revelado que a manipulação dos sujeitos por parte do governo fascista resultou em “um país dividido entre os Nós e os Eles. Dividido pelo ódio”. (Brandão, 2018: 369).

A luta pela sobrevivência das personagens retratadas é o âmago da questão em que se fixam os narradores dos romances do *corpus*, considerando que os problemas dos cidadãos daqueles cenários aterrorizantes são tratados à luz de uma política profundamente injusta, exercida pelos que mantêm o poder político a favor da manutenção do sistema que privilegia apenas alguns poucos. Os demais sujeitos são abandonados à própria sorte (morte). Para estes sujeitos, não há muita saída.

Na tentativa de sobreviver ao terror a que são submetidos, algumas personagens passam a se ajudar, a colaborar uns com os outros. Nesse culto da solidariedade, os romances de José Saramago e de Ignácio de Loyola Brandão escolhidos para compor o nosso *corpus* se encontram. Ao desenvolverem a sororidade entre si, as personagens nos ensinam que, por baixo e à margem da ordem vigente, ainda há uma réstia de utopia.

Na intertextualidade ou, conforme os termos preferidos da professora de literatura comparada, Tiphaine Samoyault, “*tessitura, biblioteca, entrelace, diálogo*” (Angelini, 2018: 107), há um trabalho elaborado de dois argutos observadores do mundo que conseguem provocar nos leitores de suas obras espanto perante o fantasma que é estar vivo e ter que lutar para sobreviver.

Nessa incursão pelos terrenos da literatura comparada, em que realizamos uma análise dos elementos internos (estilísticos) ou motivos constituintes das obras de nosso *corpus* – narradores, discursos, enredos, personagens e cenários/espacos –, elaboramos uma teoria que designamos como “O Princípio do Precipício”. Diz respeito ao movimento que os autores empregaram para conduzir as personagens por experiências e situações limítrofes. As consequências são severas, porém o desfecho se dá a pouca distância de uma presumível beira do precipício (moral, ético, geográfico). Esse movimento serve para mostrar o quão perto estamos e o que tem lá no fundo do precipício: algo ainda mais temível e perigoso. Basta um passo a mais, ou um passo em falso, e mergulhamos todos nas profundezas.

Vai-se assim da utopia de uma sociedade funcional, perfeita, saudável, a uma sociedade em contagem regressiva para sua auto-destruição, a uma sociedade distópica. São dados da percepção, são dois lados da mesma moeda, identidades refletidas ao contrário.

Teresa Cristina Cerdeira fala de espanto, de tudo por construir em meio ao caos, ao se referir a *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago, o quê, na sua concepção, levaria a novos comportamentos:

Ao espanto dos personagens, segue-se o espanto do leitor que se defronta também, ao final do romance, não com uma porta sem saída, mas com uma saída ainda por construir. Nada está pronto, ao contrário mesmo, tudo está por fazer quando o romance termina, quando o homem vivencia o caos e percebe que nem a morte alivia, que nem ela é saída salvadora. Caem por terra os velhos valores e preconceitos que sustentaram artificialmente a segurança cega de quem os repetia: a temperatura dos julgamentos, o moralismo da sexualidade contida, a liderança do masculino, a infidelidade conjugal. E caem ainda por terra as estruturas congeladas da linguagem que precisam ser reiluminadas de sentido: provérbios e definições são a cegueira das palavras, clichés enregelados que exigem também o exercício da mutação. Afinal, assim como situações novas geram novos comportamentos sociais, geram também novos comportamentos verbais. (Cerdeira, 2000: 256)

Repare-se que a evolução do mundo é uma evolução em complexidade. O que estamos a fazer é pensar o presente e o futuro no contexto de crises constantes. Preocupados com a destruição do planeta em que habitamos, a escrita dos autores do *corpus* reflete a sua preocupação sobre vários temas, especialmente sobre a ética. É um exercício criativo e pedagógico, cuja mensagem para que cuidemos do planeta e das pessoas é exposta com todas as letras.

Ao apontar que tudo ainda pode piorar, “O Princípio do Precipício” tem seu efeito pedagógico. A perspectiva de José Saramago dá-nos pistas dessa possibilidade, conforme Arnaut:

A exposição crua e violenta do que de pior existe no ser humano, numa realidade distópica alarmante e, quiçá, premonitória, torna-se necessária, porém, para fazer sobressair a teoria que defendemos: a conceptualização de um apolítico real a vir reforçar a ideia de que o Homem se torna o centro, o local, o não espaço tornado espaço da própria utopia. Apesar de tudo, então, neste como em outros romances, a crença, a esperança, é, ainda, na redenção da Humanidade. Não uma redenção religiosa, não poderia sê-lo, tratando-se de José Saramago, mas uma redenção humanista e humanitária. Por isso se permite, no romance de 1995, a recuperação progressiva do mal da cegueira branca, a do espírito; por isso

assume o autor o carácter de ‘fábula’ do romance de 2004 [Saramago, 2004: 39], em cujas páginas se retomam, diversamente, temas e personagens que haviam presentificado a bondade e a maldade (im)perfeitamente humanas. (Arnaut, 2014: 177)

Mas cabe aqui questionar: é utopia acreditar que ainda podemos nos salvar? Ora, para que cada um de nós possa ter essa consciência é preciso que a tenha em si como indivíduo e também como coletivo, incluindo os seres humanos, mas também os outros seres que co-habitam o planeta conosco. Temos uma reflexão interessante nesse sentido em “O Vencedor do Tempo”, assinado por Pêro Botelho, personalidade filosófica-literária de Fernando Pessoa:

O que é portanto a realidade? A realidade é o pensamento; não *provém* dele; é-o. Se as nossas alucinações, os nossos sonhos não são realidade, é que o nosso pensamento, não sendo absoluto, integra-os apenas no mundo de nós mesmos, e não no mundo propriamente dito. (...) O pensamento visiona; o visionar do pensamento absoluto é o mundo. É visionado por nós e em nós, numericamente; por isso o vemos todos de um modo basilarmente igual e superficialmente diverso. Quando visionamos uma coisa, o próprio visionar é criá-la; a própria visão dela é ela existir. Como porém, o nosso pensamento não é absoluto, essa criação não é absoluta — isto é, não pertence ao sistema do mundo. A percepção, a memória, a imaginação são atos em nós idênticos ao ato criativo do mundo; reproduzimos a criação, falhando em fazê-la uma criação absoluta, simplesmente porque não temos o pensamento absoluto. (Pessoa, 2022: 39-40)

Há bons argumentos neste raciocínio filosófico em que o autor tenta provar que ora a vontade, ora o sentimento, ora a ideia, é a base do sistema do mundo. Mas onde podemos chegar com esses dados?

Essa concepção, fragmentada por nós, dá o resultado que, sendo absoluta é criadora, mas sendo limitada em cada um de nós diferente e individual, é não ideia, não possível, mas realidade, real. Daí cada consciência ver um universo real, daí o ver cada um um universo diferente, em graus e apenas graus de limites diferentes, desde o átomo ao homem. (...) (Pessoa, 2022: 41-42)

Conceber fortemente uma coisa é criá-la. Seja a utopia ou distopia. Bem, mal, – e suas variantes – são derivados do pensamento e do sentimento. “A percepção é o pensamento do pensamento alheio.” (Pessoa, 2022: 67). Na realidade plena, integral, para além do próprio pensamento, as concepções de bem e de mal, de alegria e de

sofrimento, dialogam com os conceitos de utopia ou de distopia.

Para arrematar esse raciocínio, convocamos Arnaut e sua compreensão das mensagens que José Saramago nos deixou:

O que assim se deixa implícito é que a construção, talvez utópica, de um mundo mais livre, mais justo e mais fraterno não implica, como sucede nas utopias de Thomas Morus, de Johann Valentin Andreae, de Tommaso Campanella ou de Francis Bacon (Arnaud, 2009), ou como sucede em *A Jangada de Pedra*, o achamento de um novo espaço, diverso daquele que habitamos. Esse parece ser, na ficção de José Saramago, um mero pormenor. Pelo contrario, a ideia que subjaz à leitura que fazemos das ficções do autor, e de *Ensaio sobre a Cegueira*, em particular, aponta para a exigência de (re)construir uma sociedade livre, justa e fraterna exatamente no mundo/sociedade em que vivemos. O (não) lugar da utopia deixa de ser um (outro) espaço físico, geográfico, passando a ser o próprio Homem, as suas crenças e convicções (Arnaud, 2014), depois naturalmente, de passar por um processo de tomada de consciência ilustrado por *vias crucis* de teor diverso, de acordo com os tempos, os espaços e as personagens presentes nos romances. (Arnaud, 2020: 23)

Além da ideia de (re)construir uma sociedade livre e igualitária no mundo em que vivemos, Arnaut cita oportunamente outras ideias de José Saramago, que estão registradas no livro de Gómez Aguilera:

a grande revolução, e o livro (*Ensaio sobre a Cegueira*) fala disso, seria a revolução da bondade. Se nós, de um dia para o outro, nos descobrissemos bons, os problemas do mundo seriam resolvidos. Claro que isso nem é uma utopia, é um disparate. Mas a consciência de que isso não acontecerá, não nos deve impedir, cada um consigo mesmo, de fazer tudo o que pode para reger-se por princípios éticos. Pelo menos a passagem por este mundo não terá sido inútil e, mesmo que não seja extremamente útil, não terá sido perniciosa. (Gómez Aguilera, 2010: 118)

Próximos do precipício, o que não podemos perder é a esperança na redenção e na revolução da bondade.

Entre a utopia e a distopia

Ao problematizarmos a consciência histórica e a temporalidade, somos confrontados com a serventia de avaliar as correlações entre a imaginação histórica e a criação textual, a fim de interligar o sentido dos textos e as ansiedades sociais.

As histórias contadas, portanto, não devem ser acolhidas apenas num primeiro nível, mas sim no seu significado simbólico, espiritual, mais profundo. A cegueira dos homens não é física, podemos assim pensar, porém são os olhos da razão que estão fechados.

E como a esperança não está de todo perdida, uma vez que existem pessoas “humanizáveis, pessoas que se vão humanizando” (Saramago, 2014: 321), pode-se esperar uma possível “revolução da bondade”, embora o próprio Saramago nos assegure que “há esperanças que é loucura ter” (Saramago, 2014: 321).

Diego José Gonzáles Martín, ao analisar *Ensaio sobre a cegueira*, chegou à conclusão que a obra é composta de valores que dizem respeito ao conceito de cidadania segundo Saramago, os quais seriam respeito, tolerância, responsabilidade, empatia, solidariedade, consciência moral, conhecimento, civismo, vontade, partilha, humildade, confiança, felicidade/alegria e otimismo:

Todos estos valores conforman el concepto de ciudadanía de José Saramago en *Ensaio sobre a cegueira* y que, en nuestra opinión, se pueden extrapolar al resto de su obra. Es decir, siendo la ciudadanía la suma de derechos y deberes que tienen los ciudadanos y ciudadanas en relación a la sociedad en la que viven, todos los valores que nosotros hemos podido analizar en esta obra constituyen el cuerpo del concepto de ciudadanía. El derecho a ser respetado y el deber de respetar, que nos hace tolerantes, porque nos pone en el lugar del otro mediante la empatía, el compromiso y la responsabilidad que asumimos de aceptar las reglas que nos hemos marcado como sociedad solidaria, donde la bondad y el conocimiento están en la base de la condición humana. Una condición que da muestras de generosidad al compartir unos ideales de justicia con voluntad cívica y humildad y todo ello en libertad como meta y conquista generando felicidad y alegría¹¹⁰. (Martín, 2021: 51)

¹¹⁰ “Todos estes valores compõem o conceito de cidadania de José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira* e que, a nosso ver, pode ser extrapolado para o resto da sua obra. Em outras palavras, a cidadania é a soma de direitos e deveres que cidadãos em relação à sociedade em que vivem, todos valores que pudemos analisar neste trabalho constituem o corpo do conceito de cidadania. O direito de ser respeitado e o dever de respeitar, que nos torna tolerantes, porque nos coloca no lugar do outro através da empatia, comprometimento e responsabilidade que assumimos para aceitar as regras que estabelecemos para nós mesmos como uma sociedade solidária, onde a bondade e o conhecimento

Cerdeira complementa esse raciocínio submetendo sua avaliação a jogos de palavras que carregam múltiplos sentidos, como cegueira/visão, experiência/experimentação:

Com efeito, este *Ensaio sobre a cegueira* pode ser lido inversamente como um ensaio sobre a visão. Esses cegos chegaram ao fundo do poço de onde puderam vir surgir suas fraquezas, sua arrogância, sua intolerância, sua impaciência, sua violência, a monstruosidade dos universos concentracionários. Mas assistiram também à sua própria força, à sua solidariedade, à sua generosidade, ao seu espírito revolucionário e à revisão dos seus próprios preconceitos. Este, repito, é um ensaio sobre a visão: do outro, das relações humanas, da linguagem e seus clichés, da verdade, do poder, e até dos gêneros literários nesse romance que, como se sabe, se quer “ensaio”. Porque este não é tão-somente um romance cujo assunto é a cegueira, mas também um ensaio entendido como experiência, experimentação que revele a possibilidade de enxergar para além das aparências, para além dos seus próprios limites convencionais. Nesse sentido o romance abre-se para um cruzamento intertextual e faz-se leitor de toda uma tradição do pensamento ocidental que vai dos cegos da caverna de Platão à travessia de desvelamento do Édipo, além de reunir no seu corpo textual referências plásticas de amplitude lírica – o banho das “Três Graças” – e de amplitude épica “A liberdade... guiando o povo” de Delacroix, além de recuperar outras alegorias que a ficção contemporânea consagrou: o ambiente concentracionário imposto aos homens n’*A Peste* de Camus –, que como a cegueira, absurdamente começa e finda; a volúpia insane do poder da razão d’*O Alienista* machadiano, com os cegos isolados no que for a asilo de loucos até que se revele um mundo onde todos estão loucos; e até mesmo, na única personagem que vê, em pequenos momentos, de falência da coragem, a tentação de buscar a homogeneização como forma de escamotear a dor da diferença, tal como Ionesco a alegoriza nos *Rinocerontes*. (Cerdeira, 2000: 259)

O que Cerdeira faz é mostrar os dois lados da moeda: para ela, de um lado estão as fraquezas, a arrogância, a intolerância, a impaciência, a violência, a monstruosidade dos cegos. Do outro lado, pode-se ver a força, a solidariedade, a generosidade, o espírito revolucionário e a revisão dos seus próprios preconceitos. Nesse exercício de demonstração de seu ponto de vista, ela faz menção a várias autores e obras.

Por seu turno, ao voltar seu foco para os autores portugueses contemporâneos, José Cândido de Oliveira Martins faz uma interessante observação:

estão na base da condição humana. Uma condição que mostra generosidade ao compartilhar ideais de justiça com vontade cívica e humildade e tudo isso em liberdade como meta e conquista gerando felicidade e alegria.”

No domínio da ficção, a escrita de autores portugueses contemporâneos (...) sobretudo das gerações mais jovens (que têm publicado as suas obras em finais de Novecentos e início do séc. XXI (...)) revela uma tendência marcante para a reescrita intertextual, num dialogismo concretizado através de vários procedimentos. Nessa gramática intertextual, sobressai uma relação fecunda e descomplexada com a memória e a tradição literárias, por um lado; e por outro, uma atitude manifestamente inovadora: sem experimentalismos tardo-vanguardistas, assiste-se a renovadoras formas de intertextualidade irónica e paródica, reescrevendo e redefinindo as fronteiras da ficção e dos géneros narrativos. (Martins, 2011: 135)

Como exemplo, Martins cita várias obras, como *Nação Crioula* (1997), de José Eduardo Agualusa; *Um Prego no Coração* (1998), *Natureza Morta* (1999) e *Vício* (2001), de Paulo José Miranda; *A Breviário das Más Inclinações* (1994), de José Riço Direitinho; *Garrett - uma cadeira em São Bento* (1999), de Silvina Pereira; *O Segredo de Ana Plácido* (2000), de Teresa Bernardino; *O Anjo Mudo*, de Al Berto, editada em 2000; *O Ponto de Vista dos Demónios* (2002), de Ana Teresa Pereira; *Biblioteca* (2004) e *Uma Viagem à Índia - Melancolia contemporânea (um itinerário)* (2010), de Gonçalo M. Tavares; *A Eternidade e o Desejo* (2007) e *No Coração do Brasil: seis cartas de viagem ao Padre António Vieira* (2007), de Inês Pedrosa, dentre outras. Porém, em contraponto, o próprio estudioso faz uma adenda:

Tudo isso ocorre desde há muito na história literária, como sabemos, mas agora com uma diferença significativa na atitude: os autores atuais fazem-no de um modo livre, descomplexado e até lúdico; e, sempre jogando com essa riquíssima memória literária, em modalidades diversas e inovadoras, dá uma variada “escrita imitativa” (Bouillaget, 1996, *passim*) – como, por exemplo, recriando histórias através de outros pontos de vistas; recorrendo às técnicas da colagem ou da citação disfarçada; integrando momentos de pastiche ou de paródia. (Martins, 2011: 143)

Apontando para a infinita biblioteca que carregamos dentro de nós (uns com mais, outros com menos livros), no artigo “Reescrita da memória intertextual e dos géneros narrativos em autores portugueses contemporâneos”, José Cândido de Oliveira Martins observa que:

Estes e outros autores (e respetivos livros) dizem a impossibilidade de escrever – ou de ler – fora de um imenso intertexto, como já asseverava Roland Barthes, isto é, fora de uma “infinita biblioteca”, na expressão de Ana Teresa Pereira, em texto tributário de Jorge Luís Borges, o autor da memorável história de Pierre

Menard, criador obcecado com a reescrita do *Quixote*. “No princípio era a história”, como declara uma personagem de Karen Blixen, “um velho cardeal que acredita que contar histórias é a arte dos deuses”, nas palavras da mesma Ana Teresa Pereira. (Martins, 2011: 145)

Em síntese, no tipo de escrita dos autores portugueses citados acima, fundem-se, ativa e produtivamente, a *intertextualidade* – vigente no conhecido processo de “*relations de texte à texte, que ce soit par citation, allusion, parodie ou pastiche*”¹¹¹; e a *transficcionalidade*, no sentido sugerido por Richard Saint-Gelais, no ensaio “*La fiction à travers l’intertexte (pour une théorie de la transfictionnalité)*”: “*elle, suppose la mise en relation de deux ou de plusieurs textes sur la base d’une communauté fictionnelle*”¹¹² (Gefen e Audet, 2001: 45).

Ao abordar o termo comunidade ficcional, Martins o faz no sentido de um conjunto de textos narrativos atravessados pela migração de personagens, espaços e temas que se interpenetram num plano superior ao da intertextualidade. (Martins, 2011: 146-147)

Essa interpenetração de personagens, espaços e temas está intrinsicamente ligada ao ofício do escritor, e pode ocorrer em uma parte ou em todo o texto. Compagnon (1979: 34), por este ponto de vista, sublinhou: “*Écrire, car c’est toujours réécrire, ne diffère pas de citer*”¹¹³.

Com especial atenção na atmosfera que caracteriza a cultura e literatura pós-modernas, toda a escrita “arrasta consigo a memória da cultura de que está imbuída (o eco da intertextualidade)” (Eco, s.d.: 15) e “os livros falam sempre de outros livros e qualquer história conta uma história já contada” (Eco, s.d.: 20-21).

É dizer que tudo está interligado e que as ideias voam de um lado para outro à procura de quem queira trabalhá-lhas e transformá-las. É quando o prazer da escrita se manifesta, em sua redescoberta e modelização:

Mais uma vez se confirma, sem sentimento de melancolia (*tout est dit*, escrevia La Bruyère), nem falta de inspiração colhida na memória intertextual, que escrever é, em grande medida, reescrever de modo pessoal, sem complexos, nem nostalgias paralisantes; antes com o prazer da redescoberta e da modelização de uma incontornável memória das obras (Samoyault, 2001: 50 apud Martins, 2011: 146).

¹¹¹ “relações texto a texto, seja por citação, alusão, paródia ou pastiche”

¹¹² “supõe a ligação de dois ou mais textos com base em uma comunidade ficcional”

¹¹³ “Escrever, pois é sempre reescrever, não é diferente de citar.”

Para nós, como proferido anteriormente, o mais curioso ainda é que o dialogismo intertextual se caracteriza como fecundo espaço de interseções de textos e de gêneros narrativos, de que resulta uma irrefreável inventividade de procedimentos narrativos. Em outros termos, a constante interação de textos propicia particulares condições de reescrita e de hibridização de gêneros narrativos e das suas margens, levando ao limite a própria inquirição das “fronteiras da ficção” (Gefen e Audet, 2001): desde, tacitamente, os conceitos de representação e de verosimilhança (pacto mimético), de narratividade e de ficcionalidade, até à ressignificação das relações entre várias formas narrativas e relações intergenológicas de práticas discursivas afins (romance, narrativa epistolar, biografia, autoficção, autobiografia, ensaio, crónica, historiografia, etc.), por meio de um exercício poético e lúdico, cada vez mais transparte, de permeabilidades, extensões e transgressões consentidas. Assim acredita também Martins (2011: 146).

Dando continuidade ao seu pensamento, Cerdeira complementa a respeito do *Ensaio sobre a cegueira*:

Herdeiro dessas falas, o romance constrói a sua própria fala, que não abdica de algumas marcas ideológicas inerentes à produção romanesca do autor, tais como o sentido da responsabilidade que ultrapassa o medo, a suspeição dos valores que exigem revisão, a importância de uma ética nos momentos da maior degradação, enfim, a consciência de ter que evitar a grande e verdadeira crise que é a de continuar tudo como está. De certa maneira, o *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago está a apontar a sua crença de que, ainda hoje, tudo que é sólido se desfaz no ar. Esta talvez seja a base utópica de toda a reconstrução possível. (Cerdeira, 2000: 259-260)

Infelizmente, porém, o que vemos é que entre a cegueira e a desumanização, física e intelectual, os parâmetros de cidadania e de civilização parecem ser relativizados. Se assim for, podemos encarar o romance em questão como uma tentativa do autor de ensinar-nos a vencer a “cegueira” – sinónimo perfeito da inépcia perceptiva – que alcança os seres humanos, especialmente nos espaços urbanos.

Carlos Nogueira sublinha: “Sem exagero, aliás, podemos dizer que toda a obra romanesca (ou toda a escrita) de José Saramago é uma incansável investigação sobre as origens, as causas, as características e as manifestações do mal.” (Nogueira, 2020: 1). Por este viés, Beatriz Berrini é incisiva quando diz:

Poder-se-ia, a meu ver, fazer do romancista uma espécie de profeta, cuja missão agora é alertar os homens a respeito deste mundo terrível que é o nosso. Daí o recurso à cegueira geral, ou quase: através dela quer manifestar algumas verdades sobre o universo em que vivemos. (Berrini, 1998: 134-136)

O autor português faleceu antes da pandemia Covid-19, mas deixou-nos pistas sobre o que viria. A pandemia, não de cegueira, mas do corona vírus, ceifou milhões de vidas. Todos os nossos contemporâneos foram colocados em alerta e aos que sobreviveram restou um aviso: ou os seres humanos recuperam sentidos básicos da vida em comunidade, como a solidariedade, a empatia e a responsabilidade ética, ou não sabemos como e quando essa situação excepcional (principalmente a crise climática, fator preponderante na disseminação de novas doenças) terminará.

No exacerbado delírio narrativo de Ignácio de Loyola Brandão, transcorridos mais de 500 anos da chegada oficial dos portugueses ao Brasil, no final de *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, o autor brasileiro faz novo uso da metalepse para evocar a figura de Pedro Álvares Cabral, o comandante português que desembarcou em Porto Seguro, na Bahia, em 1500. Ele é a chave do livro, um simbolismo de que muitos problemas de hoje vêm de ontem.

O estranhamento em *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* entre as personagens Felipe e o navegador Pedro Álvares Cabral é nítido, como deve ter ocorrido entre os povos indígenas brasileiros e os navegadores portugueses, e é retratado assim por Ignácio de Loyola Brandão:

Caravelas! São naus e caravelas. O que fazem aqui? Serão ricos colecionadores de barcos clássicos? A cinquenta metros de distância, um homem de ar nobre vestido estranhamente gritou e mal compreendi, o homem falava para dentro. Vi que o português dele era arcaico, palavras lembravam termos de *Os Lusíadas*. Ainda estou com aquela história na cabeça. Aquele livro, será que existe? Erguendo a voz acima do barulho das águas, perguntei:

— Quem é o senhor? Um esportista?

— Sou um navegador. Capitão-mor. Fidalgo de primeiro grau de nobreza. Cavaleiro da ordem de Cristo.

— Caralho! Do caralho mesmo!

— Estou em busca de uma terra que sei existir por este lado.

— Quer dizer que está aqui em busca de um país?

— Sabemos que existe e penso que estamos perto. Já percorremos mais de 3.600 quilômetros no mar. Já vimos muitos pássaros fura-buxos, indícios de que a terra está próxima.

— Pois o senhor está mesmo perto! Muito perto de uma terra. Uma boa terra, mal governada, lamento. (Brandão, 2018: 366)

Na conversa entre Felipe e Pedro Álvares Cabral, simbolicamente a balança ora pende para os lados da utopia, ora para os da distopia, como se seguisse o movimento do mar:

Pedro Álvares Cabral sacudiu a cabeça várias vezes, mostrando-se perplexo, desorientado.

— Terei enlouquecido com o sol? Perdi-me com as estrelas, errei nos cálculos...? As bússolas e sextantes não valem nada? Estariam quebrados meu quadrante e meu astrolábio? Minha balestilha arruinada? Terei esquecido o portulano? Mesmo um navegador experiente se perde. Como o senhor se orienta?

— Com o GPS.

Felipe mostrou o iPhone.

— Gê-pê-êsse? Jamais ouvi falar. Deste tamanhinho? O que vem a ser isso? É um chiste que me fazes?

O navegador voltou-se para o barco:

— Nicolau Coelho, conheces um aparelho chamado Gê-pê-êsse?

— Não, comandante. Talvez os irmãos Dias, Bartolomeu e Diogo, conheçam, mas estão lá nas caravelas.

— Deixa para lá, são coisas desta terra que não compreendemos, precisamos nos habituar com ela.

— Tire o cavalo da chuva, comandante. Jamais compreenderá.

— Cavalo na chuva? Não está chovendo. Há cavalos nesta terra? Tudo tem sido estranho, desde que a nau de Vasco de Ataíde desapareceu no oceano. Viu por aí umas naus à deriva? Soube de algum naufrágio? Acho que talvez as sereias da ilha de Ítaca nos tenham feito adormecer, sem que percebamos. Bem, nos tinham avisado sobre o canto delas. Devo retornar, submeter-me às ordens do rei, gastamos muito. E eu pensava ficar rico. Quem sabe um impostor chegou antes de mim?

— Impostor? Pode ser! Nossa história é cheia de impostores. Eles tomaram conta, marcaram e dividiram a terra, colocaram suas bandeiras, dominaram tudo com suas milícias. Se o senhor chegar lá, vai encontrar um país dividido entre os Nós e os Eles. Dividido pelo ódio.

— O que me dizes? Nós e Eles? A terra não foi dividida pelo Tratado das Tordesilhas?

— Que tratado, que nada. Pela milícia.

— Militares, o senhor quer dizer.

— Não, milícia.

— Não capto o que me dizes. São dois povos então?

— São muitos, o senhor nem pode imaginar quantos. (Brandão, 2018: 368-369)

Há por trás dessa conversa séculos e séculos de acontecimentos, tentativas de diálogo, incompreensões, visões de mundo diferentes. E então o céu torna-se cinzento, e é como se a noite chegasse de uma vez.

Felipe, com sua “consciência futura” no presente, porém perdido no tempo, continua numa espécie de transe, o mesmo estado em que Cabral parecia estar:

— Volte, Cabral, fique tranquilo, a glória é sua. Tome posse da terra, peça a Frei Henrique de Coimbra¹¹⁴ que celebre a missa debaixo de uma árvore. Os índios vão assistir e gostar. As índias estarão nuas, sem a mínima roupa, as vergonhas de fora.

— Preciso voltar. Estou desorientado. O senhor me confundiu. Preciso pensar, acho que estou delirando, alucinado com o sol e o mar. Morreram muitos na viagem, escorbuto, febres malignas. Estava achando algo estranho com as ampulhetas, os marcadores de tempo. Agora este tempo. Vem tempestade.

— Vá, Cabral, vai logo! Corra e tome posse, antes que algum aventureiro tome. No futuro serão muitos aventureiros tomando posse, provocando impeachments...

— O quê? Que língua o senhor fala?

— Não importa. Nem eu entendo. Ocupe a terra, redescubra, ainda que o senhor não concorde com a palavra. Comece de novo, Cabral! Todas essas regiões flutuantes não podem ser transformadas em capitânicas hereditárias. Porque as que havia aqui duraram séculos, da colônia até hoje, nada mudou. De pai a filho, a neto, bisneto, a parentes, sempre. Vai, Cabral! Rápido, porque, olhe o céu, vai maiá água. (Brandão, 2018: 370)

Enquanto flutuava sobre um torrão de terra sobre o oceano, notamos por parte de Felipe um apelo pela refundação do Brasil. É pertinente indagar outra vez se seria esta uma utopia da cabeça do escritor? A personagem ainda vai além, Felipe almeja que o país seja governado de maneira diferente do que foi até essas primeiras décadas do século XXI. Ao mesmo tempo, tece críticas à grande concentração de riquezas nas mãos de poucos, o que vem desde que os portugueses fatiaram o país em capitânicas hereditárias. Pedro Álvares Cabral em seguida contesta:

— Vou para dar conta desta nova terra ao rei. Direi a Dom Manuel deste grande país, terra mais garrida, aqui, certamente, os lindos campos risonhos têm mais flores. Este negrume! É de certo um eclipse, estava previsto um eclipse do sol.

— Não posso responder, porque não sei se estamos em abril de 1500 ou em abril de qualquer outro ano, seja lá que ano for. O tempo se dissolveu, talvez tenha se esgotado ou foi escondido dentro de malas espalhadas pelo mundo.

¹¹⁴ Um dos primeiros portugueses a respirar o ar do Brasil foi o frade franciscano Henrique Soares de Coimbra, que no dia 26 de abril de 1500, o primeiro domingo após a Páscoa, rezou a primeira missa no Brasil, no ilhéu da Coroa Vermelha, na Bahia, assistida pela tripulação e, à distância, em terra firme, por cerca de 200 indígenas. Poucos dias depois, em 1º de maio, Frei Henrique de Coimbra celebrou sua segunda missa em solo brasileiro. (Merije, 2022: 39)

— Não entendo nada, preciso de um intérprete, ainda que pareça que falamos a mesma língua. Quem são vocês? Um povo imaginário? Uma raça perdida? Humanos fossilizados? (Brandão, 2018: 370)

A partir daí começam a despencar sobre as cabeças deles “milhões de palavras exauridas, que se atropelavam, trazidas pelo vento raivoso” (Brandão, 2018: 370). E o escritor despeja na página frases célebres ditas por corruptos todos os dias, em toda parte (escritas em *italic*, em sua maior parte):

Sou inocente, não conheço quem me acusa. Jamais pratiquei qualquer ato ilegal. Entrarei na Justiça. Vou querer indenização moral. Quando tais fatos ocorreram eu não tinha nascido. Jamais tive contas secretas no Panamá, em Nauru, Nêustria ou em Viçosa. Pela minha família, meus filhos, meu netos, minhas amantes, minhas putas, meus doleiros, que me extorquem, sou inocente, meus denunciantes, meus juizes. Nego peremptoriamente tais acusações, calúnias desses juizes merdinhas, bundões, que querem derrubar tudo e todos. (...) Nós num vai presos, nós num vai presos. (...) iiiiiiinoceeeeeentEEEEEE (...) (Brandão, 2018: 370-371).

Essa descarga de mentiras provoca um tornado que dificulta a visão. Cabral tapava os ouvidos. Desesperado, o navegador português começou a gritar, levando seus companheiros a colocar um manto sobre sua cabeça.

Passado um tempo, os ventos se foram em direção ao mar alto. Cabral, ou aquele que dizia ser Pedro Álvares Cabral, pareceu de tal modo desolado que Felipe ficou sensibilizado. Então gritou, para ver se conseguia se fazer ouvir entre o barulho das ondas:

— Entendo, Pedro. Você está certo. Acabou de achar o Brasil. É seu, é de Portugal. Fale com o rei. Formem uma nação. Estou errado, fora do tempo. Entendi tudo. A cada século, ano, mês, semana, dia, hora, minuto, segundo, voltamos sobre nossos passos. Voltamos a Pindorama, a Terra dos Papagaios, a Terra de Vera Cruz, Terra de Santa Cruz. Vamos começar tudo de novo. Tome posse, Cabral! Não deixe esta terra ao deus-dará, como sempre foi. É uma bela terra, muito judiada, saqueada até os ossos. (Brandão, 2018: 371).

Depois que o desorientado Cabral já havia retornado à sua nau, e os grandes barcos já alçavam âncora para retornar à Europa, Felipe ainda tentou dizer, sem saber se os homens o ouviam:

— Cabral, avise o rei. Avise a todas as terras desconhecidas, ao mundo. Seja que mundo for. O que espero, esperamos, quem sabe dê certo, é “que o melhor fruto que desta terra se pode tirar, parece-me que será salvar esta gente”¹¹⁵. Vá Cabral, quem sabe o Brasil e o futuro nos sejam devolvidos! (Brandão, 2018: 371-372).

Em meio àquele (talvez) utópico e paradoxal apelo por um futuro a ser devolvido, a tragédia então vai se consumando, conforme a própria personagem relata:

— Agora, o fim está próximo... Em volta, milhares de pessoas boiam, agarradas a coletes salva-vidas, troncos de árvores, móveis, barcos, lanchas, mesas, caixotes, tábuas. Flutuamos à deriva, levados por ondas furiosas. Fizemos tudo à nossa maneira e estamos a enlouquecer calmamente. (Brandão, 2018: 372).

É como se a distopia se revelasse aos olhos dos leitores e leitoras, crua, violenta, implacável! Ou, como diria José Saramago, “(...) o sangue por cima do qual se iam arrastando era como um mensageiro que lhes tivesse vindo dizer, Eu era a vida, atrás de mim já não há nada (...)” (Saramago, 2014: 222).

Ficção ou sonho, parece horrível, “(...) que monstruosas coisas é capaz de gerar o cérebro” (Saramago, 2015 : 255). O certo é que é necessário “(...) respirar fundo antes de enfrentarmos os desastres que aí vêm” (Saramago, 2015: 112), no sentido de que o que temos pela frente é, no mínimo, desafiador.

¹¹⁵ Nota do escritor: Trecho da carta de Pêro Vaz de Caminha atualizada por Silvio Castro, L&PM Pocket, setembro de 2003.

Conclusão

Os homens nos ensinam o que não devemos ser.

Padre António Vieira

Com este trabalho científico desenvolvemos uma teoria que designamos por “O Princípio do Precipício”. Para compreendê-la é necessário perceber o movimento que os autores empregaram para conduzir as personagens dos romances comentados por experiências e situações limítrofes. São por demais severas as consequências dessas experiências, principalmente para os mais fracos. No entanto, ao insinuar que tudo ainda pode piorar, “O Princípio do Precipício” tem seu efeito pedagógico, pois o desfecho das histórias contadas se dá a pouca distância de uma presumível beira do fim (moral, ético, geográfico). Esse movimento serve para alertar-nos que o abismo pode estar a poucos passos à frente.

É precisamente nesse âmbito que a literatura se revela capaz de antecipar e problematizar a realidade, sendo um meio sensível de leitura da sociedade e de construção de sentidos e significados. A obra literária traz em seu corpo o aspecto político da arte, seu poder de edificar práticas sociais, louvar ou negar projetos políticos com potencial de expressar anseios e percepções. Para Antonio Candido, a literatura, “pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo, ela nos

organiza, nos liberta do caos e, portanto nos humaniza” (Candido, 1995: 256).

Verificamos ao longo das páginas precedentes que a construção da realidade e da ficção são processos dialogantes e ininterruptos, que se retro alimentam e influem nos comportamentos das pessoas, nas suas visões de mundo e na suas formas de agir. Cabe recordar que no percurso desta pesquisa, uma das primeiras tarefas foi investigar as influências exercidas pelos fatores socioculturais sobre as obras literárias. É complexo discriminá-los, na sua quantidade e variedade, conforme atesta Antonio Candido, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, e às técnicas de comunicação. As influências desses três grupos de fatores diferem conforme o aspecto considerado no processo artístico. Na visão de Candido:

os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. (Candido, 2014: 31)

Ao abordar estes aspectos, Antonio Candido tentou mostrar que não convinha separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, ao menos como ele via a questão, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal, interessa ao sociólogo. Ora, para ele, “todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito”¹¹⁶ (Candido, 2014: 31).

De acordo com Candido, este caráter não deve obscurecer o fato de a arte ser, eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos. Nesse panorama, “a palavra seria, pois, ao mesmo tempo, forma e conteúdo, e neste sentido a estética não se separa da linguística” (Candido, 2014: 32). “A obra depende estritamente do artista

¹¹⁶ Ver, a propósito destes elementos: Hartley, Eugene Leonard. (1952). *Fundamentals of Social Psychology*. New York: Knopf, caps. II-VII, p. 27.

e das condições sociais que determinam a sua posição”, dizia Candido ao avaliar a configuração da obra (Candido, 2014: 40). Numa tentativa de explicar como desenvolveu os estudos que empreendeu ao longo de sua vida, o crítico brasileiro admitiu: “por motivo de clareza preferi relacionar ao artista os aspectos estruturais propriamente ditos” (Candido, 2014: 40). Quanto à obra, o enfoque foi no:

(...) influxo reduzido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável. Aceita, porém, a divisão, lembremos que os valores e ideologias contribuem principalmente para o *conteúdo*, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na *forma*. (Candido, 2014: 40)

As considerações anteriores mostram de que maneira os diversos fatores atuam concretamente nas artes, especialmente na literatura. Tal qual o crítico brasileiro, não desejamos sugerir que “as influências apontadas sejam as únicas” (Candido, 2014: 47), nem, fundamentalmente, “que bastem para explicar a obra de arte e a criação. Mas, num plano mais profundo, encontraremos sempre a presença do meio” (Candido, 2014: 47), num sentido como o que foi sugerido pelo próprio Candido.

Na medida em que a arte é, como vista por Candido, um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três – a posição do artista, a configuração da obra e o público –, que formam uma tríade indissociável. E ele explica:

O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra. (Candido, 2014: 48)

O público, no caso os leitores e leitoras, os investigadores e investigadoras, são imprescindíveis para a existência da literatura. Candido vai além nessa discussão, ao afirmar que para ele a obra, por sua vez, liga o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se prolongando à personalidade que a criou depois de estabelecido aquele contato determinante. Desta feita, à série autor-público-obra,

soma-se outra: autor-obra-público. O autor, do seu lado, é mediador entre a obra, que produziu, e o público, a que se manifesta, é o agente que ativa o processo, estabelecendo uma terceira série interativa: obra-autor-público.

O estudo sociológico da arte, suscitado aqui sobremaneira através da literatura, com o auxílio de Candido e de outros teóricos, se não explica o cerne do fenômeno artístico, contribui para entendermos a formação e o destino das obras; e, neste propósito, a própria criação.

Com o rigor que desenvolvemos esta investigação sobre a utopia e a distopia na literatura, ancorada em um profundo e minucioso estudo bibliográfico do processo de elaboração da literatura utópica e distópica, demonstramos a estreita correlação da distopia nas obras do *corpus*, o que ajuda a reforçar o fato de que a distopia vem ganhando cada vez mais força e repertório.

O que se nota é que, enquanto as utopias vão se esvanecendo, a distopia vai ganhando espaço. A distopia ressignifica a utopia, complementando-a. A negação do lugar (o “u” de utopia) transforma-se em descrição negativa (o “dis” de distopia), ou seja, em representação de um lugar defeituoso, um ambiente de distorções. Ou, como já dizia Aristóteles, aquilo que “poderá” ser/acontecer, uma mimese para o futuro.

A distopia prevê, a partir das condições presentes, um mundo sem futuro, onde o autoritarismo político reduz os indivíduos a peças manipuláveis e descartáveis. A distopia (lugar mau ou doloroso) é um estado crítico no limiar de um desequilíbrio das forças que governam ou comandam a sociedade do presente, o que gera um lugar violento e destrutivo.

Estamos a falar de um subgênero do romance com personalidade e contornos próprios, tributário de várias tradições, consubstanciado em narrativas de tentativas e erros dos seres humanos, numa junção de várias forças, que vão da ficção às ciências. A distopia, como um subgênero com suas fronteiras permeáveis, comporta diversas formas de enxergar a realidade. Esse fazer artístico romanescos distópico, que se apropria do imaginário do pesadelo, vem sendo nutrido por incursões de escritores e escritoras de diversos quadrantes e envergaduras ao longo dos anos, em diversas línguas, inclusive na Língua Portuguesa.

No cânone da literatura distópica dificilmente figura uma obra de um/a autor/a de língua portuguesa. Alguns fatores têm influência nesse quesito, como a força da língua inglesa sobre outras e, ainda, a parca tradução de autores de língua portuguesa mundo afora (com exceções, como o próprio Saramago).

A distopia tem sido alvo de muitas discussões, ao mesmo tempo que tem suscitado muita curiosidade. Podemos perceber a manifestação do imaginário da distopia em vários níveis e categorias artísticas. Tanto a literatura quanto a arte contemporânea, em um processo de releitura, intertextualidade e apropriação, revisitam a tradição distópica e (re)inventam novas fronteiras e tendências.

Ao refletirem sobre o papel da distopia no mundo contemporâneo e na sua conexão com a narrativa utópica em *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (2003), Raffaella Baccolini e Tom Moylan não colocam a distopia como oposto da utopia, tampouco uma anti-utopia, apesar de a primeira se relacionar com as demais. O que fazem os dois estudiosos é ampliar o debate ao retomarem o conceito de “distopias críticas” de Lyman Tower Sargent:

A non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended contemporaneous reader to view as worse than contemporary society but that normally includes at least one eutopian enclave or holds out hope that the dystopia can be overcome and replaced with a eutopia.¹¹⁷ (Sargent, 1994: 222 apud Baccolini e Moylan, 2003: 7)

Tendo em vista esta concepção, os dois autores chamam a atenção para as novas “distopias críticas”, as quais conversam com o conceito de utopia ao catalisarem alguma esperança para seus protagonistas, o que não ocorre nas chamadas distopias clássicas:

In our own work, we read critical dystopias as texts that maintain a utopian impulse. Traditionally a dark and depressing genre with little room for hope within the story, dystopias keep utopian hope off their pages, when they keep them (...) On the other hand, the new critical dystopias allow both readers and protagonists have hope, resisting closure: the ambiguous and open endings of these novels maintain the utopian impulse within the work.¹¹⁸ (Baccolini e Moylan, 2003: 7)

¹¹⁷ “Uma sociedade inexistente descrita em detalhes consideráveis e normalmente localizada no tempo e no espaço que o autor pretendia que o leitor contemporâneo visse como pior do que a sociedade contemporânea, mas que normalmente inclui pelo menos um enclave eutópico ou mantém a esperança de que a distopia possa ser superada e substituída com uma eutopia.”

¹¹⁸ “Em nosso próprio trabalho, lemos distopias críticas como textos que mantêm um impulso utópico. Tradicionalmente um gênero sombrio e deprimente, com pouco espaço para esperança dentro da história, as distopias mantêm a esperança utópica *fora* de suas páginas, quando as mantêm (...) Por outro lado, as novas distopias críticas permitem que tanto os leitores quanto os protagonistas tenham esperança, resistindo ao encerramento: os finais ambíguos e abertos desses romances mantêm o impulso utópico *dentro* da obra.”

Em meio à complexidade do mundo que habitamos, fenômenos traumáticos como ditaduras, guerras e epidemias de doenças estão levando a sociedade a perceber suas fraquezas e equívocos. Alguns desses fenômenos, por vezes, são antecipados distopicamente pela literatura, a exemplo da obra *O amor nos tempos do cólera*, de Gabriel García Marquez. Sem citar as várias películas filmicas e séries, como a trilogia “MaddAddam” (2013), de Margaret Atwood, que discorre sobre a possibilidade de extinção dos seres humanos sob a ameaça de um colapso ambiental, “The Man In The High Castle” (2015-2019), série de televisão criada por Frank Spotnitz, que emula o que teria acontecido com o mundo se as Forças Aliadas tivessem perdido a Segunda Guerra Mundial e o que viria na sequência, ou “The Walking Dead” (2010-2022), baseado na história em quadrinhos escrita por Robert Kirkman.

Se lembrarmos que a palavra texto vem de tecer, de trama, temos aqui um entrecruzar das ideias, pensamentos e palavras dos escritores como antecipação da (do que pode vir a ser) realidade. As histórias contadas são um caminhar pelos espaços onde o leitor/a leitora vai e volta. Vista por este ponto de vista, a ferramenta da escrita é uma ferramenta muito importante para o artista negociar o seu espaço de trabalho e de fala no mundo.

Ao tratar da “*história como possibilidade*”, de acordo com Streck, Redin e Zitkoski (2010: 380), Freitas sublinha:

(...) o sonho, a esperança, o entusiasmo, a imaginação e a alegria dialetizam-se na historicidade que constrói sua impossibilidade de ser. (...) é na luta, que se faz também de indignação, de inconformismo, de raiva e de radicalidade, que se constrói uma perspectiva de futuro capaz de manter viva a esperança, indispensável à alegria de ser e de viver. (...) torna-se fundamental exercer-se como sujeito, assumindo posição e tomando partido na luta de interesses que constrói a *história como possibilidade* (Freitas, 2001: 127).

Podemos, contudo, ver a situação de outra maneira. É possível que a rejeição das utopias possa ser um sinal da falência do projeto moderno ou iluminista. Entretanto, temos consciência de que esse projeto não pára de cultivar expectativas de futuro, e que ainda não esgotaram suas forças, sendo nutrido por muitos teóricos/as e pensadores/as no presente.

Vastos setores da sociedade, a exemplo dos cristãos no passado ou os neo-pentecostais no presente, prosseguem acreditando no projeto utópico da redenção no

futuro, sob um acentuado viés escatológico, e não amparados por um viés científico, como propunha o pensamento moderno.

Junte-se a isto o fato de que, impulsionados pela utopia liberal ou tecnológica, várias sociedades ou grupos sociais contemporâneos desconheciam ou negligenciavam que esses projetos poderiam não gerar ganhos expressivos, auto-desenvolvimento ou realização para todos os estratos sociais. Ou, ainda, que seriam capazes de resultar em experiências totalitárias.

De fundo, na composição desse cenário está algo como um ‘nublamento’ do futuro – como se a ação humana houvesse passado dos limites do admissível, ética e tecnologicamente falando. E esse ‘turbamento’ do futuro, na visão de alguns estudiosos, imporá um limite às utopias.

Por outro lado, tentar perceber as trevas que advêm desta (da nossa) época deveria nos interessar. Na experiência anônima do escuro pode haver uma luz. Em sua discussão sobre o contemporâneo, Agamben diz:

(...) contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (Agamben, 2009: 64)

Não obstante, experimentos históricos negativos fomentaram a dúvida e o ceticismo, marcas constituintes do relativismo triunfante desde o final da Segunda Guerra Mundial. “Afastar-se dos projetos utópicos – que se converteram em autoritários ou totalitários – foi uma forma de se criticar e se defender desses projetos”, justifica Bentivoglio (2020: 398).

Nem todas as utopias conduzem inevitavelmente ao totalitarismo, já se tem conhecimento acerca disso. A recusa da utopia é, fundamentalmente, uma reação à crise das metanarrativas, mais do que às crenças de perfeição ou de progresso humano, articula Vieira (2020: 355). Segundo ela, a pós-modernidade e o relativismo, alimentaram esse ceticismo (Vieira, 2020: 354). A retração das metanarrativas e a complexidade de definir o que é uma sociedade ideal demonstram a crise da imaginação utópica perante o proliferamento da imaginação distópica, que ampliou seu espaço na literatura e nas artes. Para Vieira, esse escoamento da imaginação

utópica seria também uma manifestação do problema da crise de verdade pós-moderna:

For those who espouse a utopian faith in modernization, the problem of contemporary society lies in an incomplete modernity, whose promise of rational socio-political organization and techno-scientific progress has not yet been completely fulfilled. Antimodern thinkers, conversely, regard these very same developments as potentially leading to disaster. From the perspective of anti-modern thought, dystopias are not mere cautionary tales that highlight the excesses of modernity. Rather, modernity itself is dystopian and utopia would, in this view, amount to a retreat to a pre-modern, bucolic, pastoral or Georgian way of life.¹¹⁹ (Vieira, 2020: 355).

É possível contemplar a distopia como um subgênero do romance que não se afasta da utopia, mas tensiona a relação entre as personagens representadas, incorporando-as num clima social em que o futuro evolui para um ambiente ameaçador, porque volátil, errático, imprevisível. A ficção, desse modo, opera, a partir do prisma artístico-ideológico, como discurso problematizador e questionador de temas de grande importância para a continuidade da vida humana no Planeta Terra. Nas distopias literárias, as conexões sociais entre os sujeitos não são facilitadas, não são regidas à luz da justiça, mas abordadas do ponto de vista da dominação dos mais fortes sobre os mais fracos.

Em alguns dos exemplos de obras citadas neste estudo, as distopias são como avisos acerca dos nossos equívocos, um convite à ação para reverter os danos por nós provocados no planeta em que habitamos, um alerta para os seres humanos evitarem vidas e mundos como os descritos nessas narrativas. “Dystopia (...) represents the fear of what the future may hold if we do not act to avert catastrophe, whereas utopia encapsulates the hope of what might be.”¹²⁰, atesta Ruth Levitas (1990: 165)

¹¹⁹ “Para aqueles que defendem uma fé utópica na modernização, o problema da sociedade contemporânea jaz em uma modernidade incompleta, cuja promessa de racionalidade sócio-política, organização e o progresso tecno-científico ainda não foram completamente realizadas. Pensadores anti-modernos, por outro lado, consideram esses mesmos desenvolvimentos como potencialmente levando ao desastre. Do ponto de vista do pensamento anti-moderno, as distopias não são meros contos de advertência que destacam os excessos da modernidade. Pelo contrário, a própria modernidade é distópica e a utopia equivaleria, nessa visão, a um recuo para um modo de vida pré-moderno, bucólico, pastoral ou georgiano.

¹²⁰ “Distopia (...) representa o medo do que o futuro pode trazer se não agirmos para evitar a catástrofe, enquanto a utopia encapsula a esperança do que pode ser.”

Pode-se agregar a esse conjunto, a disseminação de uma imaginação histórica pessimista, o que pode ter levado artistas e escritores a optarem pela via distópica como um caminho de reflexão que dialogasse com a nossa época ou/e que no mínimo provocasse uma consciência crítica sobre o vir a ser, a partir do contemporâneo vivido/presenciado/visto.

A dimensão simbólica da distopia na literatura fez dela um forte subgênero do romance, porque é alimentado por medos. É por isso que os romances distópicos experienciam picos de popularidade sempre que o mundo passa por períodos mais conturbados. Não foi diferente durante o percurso de elaboração desta tese, período em que a extrema direita voltou a crescer em todo o mundo e a pandemia Covid-19 ceifou milhões de vidas.

A linguagem é uma forma de resistência, como já foi aludido por Sartre (1989). O *corpus* dessa tese é representado por obras literárias de autores politizados e que nunca se furtaram a emitir suas opiniões sobre os mais variados assuntos e temas do contemporâneo. As narrativas dos romances selecionados de José Saramago e Ignácio de Loyola Brandão são marcadas por uma profunda percepção das injustiças sociais, resultando em análises antropológicas e filosóficas do poder, ao mesmo tempo que manifestam oposição ao autoritarismo, sem perder a paixão pela contundência da escrita.

Como o destino fulcral de uma investigação acadêmica é estabelecer relações, reexaminar conceitos, categorias, noções e expressar novos problemas, é conveniente destacar as limitações e/ou dificuldades de um empreendimento como este, uma vez que se trata de um estudo comparativo inédito entre esses dois autores, de língua portuguesa, oriundos de diferentes meios sociais, com trajetórias não muito ortodoxas, estilos distintos, e que escreveram em países, anos, situações e sob fontes de inspiração diversas.

Por outro lado, notamos que os romances do nosso *corpus* vêm alcançando um patamar de grande relevância nos últimos anos, o que representa um passo importante para a difusão das distopias em língua portuguesa. Seus apelos, em termos imaginativos e de impacto junto aos leitores, intelectuais e cientistas, têm atraído cada vez mais atenções, o que aponta que ainda há espaço para seu crescimento no presente e no futuro.

Será naturalmente interessante observar os caminhos que os romances do nosso *corpus* trilharão para chegar a mais leitores e leitoras. Nesse processo, a expectativa é que possam ampliar as discussões a respeito do equilíbrio necessário das sociedades. Se assim acontecer, estarão a contribuir para arejar o cânone distópico, até aqui predominantemente escrito em língua inglesa.

No que envolve as implicações e contribuições para a área literária no estudo/ou na investigação de autores de língua portuguesa, é pertinente pensar que a ameaça de colapso ambiental, social, moral, ético, econômico etc, ronda as páginas de nosso *corpus*. Os romances em questão perpetuam, assim, uma espécie de campo de batalhas interessantes: a crítica contra o silenciamento; a consciência contra a alienação; a liberdade contra a prisão; a vida contra a morte.

A importância do nosso *corpus*, por conseguinte, se institui, entre outros imperativos, por serem obras relevantes na construção do universo ficcional distópico dos dois autores e na linhagem literária que aborda as conexões do ser humano e as ideologias de sua época. Sendo assim, possibilitam-nos pensar a respeito do perigo de uma sociedade formada por cidadãos domesticados, submissos ou indiferentes.

Tanto José Saramago quanto Ignácio de Loyola Brandão acreditaram que a re-democratização de seus países ajudaria a erguer um novo tempo de mais solidariedade. Mas a realidade revelou-se de outra forma. No Brasil e em Portugal, as jovens democracias, ainda em construção, e a condição de *países em desenvolvimento*, deixam brechas para abalos ao Estado Democrático de Direito. Esses abalos, que muitas vezes são orquestrados pelo capitalismo e pelo fascismo, por vezes beiram o caos, o apocalipse, a distopia em sua essência.

Talvez isso ajude a explicar a banalização da morte, a falta de esperança e outros males representados nas obras distópicas. É nesse contexto que Ignácio de Loyola Brandão declarou em entrevista ao repórter Vicente Viladarga: “O que a gente não pode perder é a indignação contra essa loucura que está aí.” (Brandão, 2019c: 1)

E como vencer a mediocridade, a ignorância e o medo? José Saramago falava que devíamos pensar, mais do que nos nossos direitos, nos deveres de cada um; acreditava que se todos cuidassem dos seus deveres, seguramente teríamos uma sociedade mais orgânica e solidária. Interessava ao autor dizer a todos o que considerava sua obrigação, qual seja, revelar ao mundo a sua terrível realidade. Ou pelo menos contribuir para tal, como exemplifica esta passagem de *Ensaio sobre a cegueira*:

(...) Estamos numa situação insustentável, É insustentável desde que aqui entramos, e apesar disso vamos nos aguentando, O senhor doutor é otimista, Otimista não sou, mas não posso imaginar nada pior do que o que estamos a viver, Pois eu estou desconfiado de que não há limites para o mau, para o mal (...) (Saramago, 2014: 158)

É doloroso ler frases como “(...) o melhor era deixá-los morrer à fome, morrendo o bicho acabava-se a peçonha” (Saramago, 2014: 96) e ficar indiferente. Mas, mais doloroso ainda e revoltante foi ouvir frases como estas: “E daí (...) Quer que eu faça o que? Sou Messias, mas não faço milagre”; “Tudo agora é pandemia... lamento os mortos... todos nós vamos morrer um dia... tem que deixar de ser um país de maricas!”. Estas últimas declarações foram feitas pelo ex-presidente brasileiro Jair Messias Bolsonaro durante a pandemia Covid-19, também referida como uma “gripezinha”. Ainda no mesmo âmbito, Bolsonaro disse não ser “coveiro”, defendeu remédios ineficazes contra o vírus e criticou as máscaras e as vacinas¹²¹, enquanto as mortes disparavam no Brasil e no mundo, assim permitindo ilustrar que ficção e realidade se lêem e se entrelaçam. Preocupante também são trechos como este: “Estamos chegando à conclusão que nos deixamos enganar. No fundo, era previsível o que viria. (...) Ninguém quer saber de mais nada. O que vale é o dia a dia. Só se pensa na sobrevivência.” (Brandão, 2011: 99). Cada um a seu modo, o que José Saramago e Ignácio de Loyola Brandão fizeram nos romances do *corpus* foi nos alertar para o individualismo, a falta de solidariedade e de empatia que reinam na sociedade contemporânea. Numa entrevista em 2020 à Revista Blimunda, o autor português declarou: “O que quero saber, no fundo, é o que é isto de ser-se um ser humano”. E ele ainda defendeu uma mudança na nossa maneira de agir:

¹²¹ Fonte: www.poder360.com.br/coronavirus/2-anos-de-covid-relembre-30-frases-de-bolsonaro-sobre-pandemia

Falo de uma mudança que levasse as pessoas a pensar que isto não é bastante para viver como ser humano. Não pode ser. Se nós nos convertemos em pessoas que só se interessam pelos seus próprios interesses, vamos converter-nos em feras contra feras. E aliás é isto o que está a acontecer. (Saramago, 2020: 4)

Como já escrevemos em outra ocasião (Araújo, 2021), e conforme propuseram os autores em suas obras e intervenções cívicas, acreditamos que mais do que nunca as sociedades precisam estar em contato constante e direto com a realidade, centrando a sua atenção numa cosmovisão. As Eco-Humanidades são fundamentais para construir uma política com mais empatia ecológica, com maior consideração (mas não só) pela ecocrítica, ecopoética, biosemiótica, ecolinguística, ecotradução, pelos ecofeminismos e por uma sociedade mais igualitária, justa e sustentável.

Quem pensa assim não há de discordar de José Saramago, que escreveu que “Sem futuro, o presente não serve para nada, é como se não existisse. Pode ser que a humanidade venha a conseguir viver sem olhos, mas então deixará de ser humanidade.” (Saramago, 2014: 95). Ignácio de Loyola Brandão, por seu turno, pode ser visto como fatalista, quando escreve: “– De nós, desta terra, cidade, deste país, deste planeta, destas galáxias, nada vai restar a não ser o vento que sopra (...)” (Brandão, 2018: 336).

Para Giorgio Agamben, “Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo”. (Agamben, 2009: 59). Ao escreverem sobre o nosso tempo em língua portuguesa, José Saramago e Ignácio de Loyola Brandão geraram e geram intensas reflexões sobre o mundo, Portugal, Brasil, o indivíduo e o coletivo frente às adversidades de ordens diversas.

Em meio a escritas imersas em ambientes distópicos, o que fica de esperança, tanto na obra de José Saramago quanto na de Ignácio de Loyola Brandão, é que, na adversidade que se avizinha, sejamos capazes de (re)fundar uma sociedade mais humana e socialmente justa. No fundo, a proposta é que falemos mais de utopia(s) e do que importa de forma coerente, pois conforme escreveu o escritor francês André Malraux: “La culture (...) en elle, de toutes les formes d’art, d’amour, de grandeur et de pensée qui, au cours des millénaires, ont successivement permis à l’homme d’être

moins esclave.”¹²² Essa frase fortalece a ideia de que a cultura é uma ferramenta para romper preconceitos derivados de desigualdades.

Uma vez que evocamos a figura marcante de Antero de Quental (1824-1891) na epígrafe desta tese, é coerente evocá-lo nas considerações finais com a citação de um trecho do poema “Alarga os teus horizontes”, que traz enunciados interessantes para este debate que viemos empreendendo até aqui:

Por que é que combateis? Dir-se-á, ao ver-vos, / Que o Universo acaba aonde chegam / Os muros da cidade, e nem há vida / Além da órbita onde as vossas giram, / E além do Fórum já não há mais mundo! / Tal é o vosso ardor! tão cegos tendes / Os olhos de mirar a própria sombra, / Que dir-se-á, vendo a força, as energias / Da vossa vida toda, acumuladas / Sobre um só ponto, e a ânsia, o ardente vórtice, / Com que girais em torno de vós mesmos, / Que limitais a terra à vossa sombra... / Ou que a sombra vos torna a terra toda! / Dir-se-á que o oceano imenso e fundo e eterno, / Que Deus há dado aos homens, por que banhem / O corpo todo, e nadem à vontade, / E vaguem a sabor, com todo o rumo, / Com todo o norte e vento, vão e percam-se / De vista, no horizonte sem limites... / Dir-se-á que o mar da vida é gota d'água / Escassa, que nas mãos vos há caído, / De avara nuvem que fugiu, largando-a... / Tamanho é o ódio com que a uns e a outros / A disputais, temendo que não chegue! / Homens! para quem passa, arrebatado / Na corrente da vida, nessas águas / Sem limites, sem fundo – há mais perigo / De se afogar, que de morrer à sede! / De que vale disputar o espaço estreito, / Que cobre a sombra da árvore da pátria, / Quando são vossos cinco continentes? / De que vale apinhar-se junto à fonte / Que – fininha – brotou por entre as urzes, / Quando há sete mil ondas por cada homem? / De que vale digladiar por uma fita, / Que mal cobre um botão, quando estendida / Deus pôs sobre a cabeça de seus filhos / A tenda, de ouro e azul, do firmamento? / De que vale concentrar-se a vida toda / Numa paixão apenas, quando o peito / É tão rico, que basta dar-lhe um toque / Por que brotem, aos mil, os sentimentos?! / Oh! a vida é um abismo! mas fecundo! / Mas imenso! tem luz – e luz que cegue. / Inda a águia de Patmos – e tem sombras / E tem negrumes, como o antigo Caos: / Tem harmonias, que parecem sonhos / De algum anjo dormido; e tem horrores / Que os nem sonha o delírio! / É imensa a vida, / Homens! não disputeis um raio escasso / Que vem daquele sol; a ténue nota, / Que vos chega daquelas harmonias; / a penumbra, que escapa àquelas sombras; / O tremor, que vos vem desses horrores. / Sol e sombras, horror e harmonias / De quem é isto, se não é do homem?! / Não disputeis, curvado o corpo todo, / As migalhas da mesa do banquete: / Erguei-vos! e tomai lugar á mesa... / Que há lugar no banquete para todos: / Que a vida não é átomo tenuíssimo, / Que um feliz apanhou, no ar, voando, / E guardou para si, e os outros, pobres, / Deserdados, invejam – é o ar todo, / Que respiramos; e esse, inda mais livre, / Que nos respira a alma – a terra firma. / Onde pomos os pés, e o céu profundo / Aonde o olhar erguemos – é o imenso, / Que se infiltra do átomo ao colosso; / Que se ocultou aqui, e além se mostra; / Que traz a luz dourada, e leva a treva; / Que dá raiva às paixões, e unge os seios / Com o bálsamo do amor; que ao vício, ao crime, / Agita, impele, anima, e que à virtude / Lá dá consolações – que beija as frentes / De povo e rei,

¹²² “A cultura (...) sob todas as formas de arte, de amor e de pensamento, através dos séculos, capacitou o homem a ser menos escravizado.” - Fonte acedida em 14 de Agosto de 2019 em www2.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers/malraux2006/discours/a.m-brasilia.htm

de nobre e de mendigo; / E embala a flor, e eleva as grandes vagas; / Que tem lugar no seio, para todos; / Que está no rir, e está também nas lágrimas, / E está na bacanal como na prece!... (Quental, 2001: 266)

É como se o próprio Antero entrasse neste enredo, no papel de um fraterno inquisidor, a indagar a si próprio e, porque não, a José Saramago e a Ignácio de Loyola Brandão, sobre o que leva alguém a passar anos a se debater com histórias que lhes custaram angústias e sofrimento? Ao longo desta análise fica nítido que os autores, português e o brasileiro, combatiam e combateram com as armas que tinham – as palavras, a imaginação e a voz – porque acreditavam que a arte, e neste caso a literatura, tem o papel de acender os corações e acordar os cérebros e sensibilidades.

Na concepção de Barthes, escrever “é de certa forma fraturar o mundo e refazê-lo” (Barthes, 2003: 229). O confronto da ficção com as realidades que nos cercam é parte do debate acerca dos rumos do planeta, bem como um processar das agruras do passado e do presente. O que está à prova nesses momentos é a capacidade da sociedade de encontrar maneiras de se ajudar mutuamente e de repensar as formas de vida que temos como modelo no contemporâneo.

Por fim, é fundamental falar e discorrer sobre esse “debate” na/da literatura contemporânea, afinal o

(...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (Agamben, 2009: 62-63)

Agamben classifica como “escuro” as fissuras que têm na realidade, a querer dizer que só o autor consegue desnudar o senso comum do presente e adentrar o que há de escuro nele, e é neste exercício que se consegue alcançar o que é o contemporâneo:

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar mas não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar. (Agamben, 2009: 65)

Para Agamben, o que é contemporâneo não é o texto que se afunda nas questões contemporâneas. É necessário entender que, ao entrar nas questões contemporâneas, o autor põe um “pezinho” nelas e consegue visualizar essa contemporaneidade, também, de uma perspectiva de fora. Só assim a obra vai ser contemporânea, vivendo essa dialética do dentro e do fora. Ele relembra que numa anotação dos seus cursos no College de France, Roland Barthes resume a questão deste modo: “O contemporâneo é o intempestivo” (Agamben. 2009: 58). E completa: “Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade. (Agamben, 2009: 63-64).

Na angústia da criação distópica, José Saramago e Ignácio de Loyola Brandão foram contemporâneos da escuridão e da luz. Dividindo e alternando o tempo, os dois escritores conseguiram transformá-lo e colocá-lo em diálogo com os outros tempos, e neles conseguiram ler de modo contundente a história. É como se aquela imperceptível luz, que é o escuro do presente, estendesse a sua sombra diretamente sobre o passado, e este, atingido por esse facho de sombra, obtivesse a capacidade de contestar ao turvamento do agora.

Anexo

Nós escrevemos como se fôssemos eternos. Sem essa ilusão de eternidade como coisa nossa, nós nunca escreveríamos nada de grandioso.

Eduardo Lourenço

Construindo “País Nenhum”

Diário de trabalho, Making-off e as

784 anotações feitas para o romance

*Não Verás País Nenhum*¹²³

¹²³ Conteúdo inédito partilhado por Ignácio de Loyola Brandão por e-mail em 20/07/2020. Conforme o autor, trata-se de um trecho de um livro de 500 laudas em que registrou todo o processo de feitura de *Não verás país nenhum*. Segundo o próprio escritor, até a data da conclusão desta tese somente a professora Cecília Almeida Salles conhecia o original. O conteúdo traz detalhes e informações nunca antes reveladas, e ajuda-nos a compreender melhor o processo de elaboração da obra, as escolhas do autor e seu método de trabalho, bem como acontecimentos relacionados à época. Estas razões, além de seu valor inestimável para os estudos literários, justificam a opção pela reprodução do material na secção “Anexos”.

O furo que nasceu do tédio

Eram dias monótonos e bastante angustiantes para mim. Trabalhava há seis anos na Editora Abril. Em 1972, tinham me deslocado da revista *Cláudia* e me encostado na *Realidade* que vivia então uma fase de decadência, perdendo leitores e credibilidade. Em crise permanente, as direções se sucediam e ninguém encontrava fórmula salvadora. A equipe tinha muita gente de talento, era a equipe que editara a *Realidade* desde o início. Mas aqueles jornalistas pareciam esgotados, cansados das pressões da direção da Abril, frustrados por um fortíssimo fator externo, a censura, a maior responsável pelo esvaziamento da revista.

O ambiente na redação era melancólico. Nas reuniões de pauta tentava-se encontrar ideias que revigorassem *Realidade*, fazendo com que ela voltasse a ser o que era. O fantasma do seu antigo sucesso rondava constantemente a cabeça de diretores, chefes, secretários, fotógrafos, repórteres, *copydesks*, até secretárias. Nesse clima de nostalgia do mito acabado, vivi alguns meses, sem saber por que estava ali. Sem me sentir identificado com um espírito que não existia mais, marginalizado por alguns elementos que me faziam sentir um agregado, corpo estranho dentro daquela equipe (que tinha sido) fabulosa. Faziam questão de me ignorar, como se eu fosse um invasor.

Na única matéria que produzi para a revista um documento sobre a mulher que trabalha, “fracassei”. A matéria saiu sem pique, sem garra, sem graça, totalmente reescrita por um copidesque, um ser mitológico lá dentro que, dizia ele, “dava o estilo de *Realidade*”. Vários deles ainda hoje vivem embalados pelo mito *Realidade*. Eu vivia inquieto, minha mulher estava grávida e a perspectiva que eu via era a do desemprego. Tenso, ansioso, só encontrava uma pessoa com quem dialogar na redação: Jorge Andrade, o teatrólogo de *A Semente*, *A Vereda da Salvação*, *Ossos do barão*, peças maiores. Foi um convívio bom de alguns meses que se transformou em amizade. Jorge foi um dos homens mais inteiros que conheci; um desses poucos que você lê, depois encontra e diz: Jorge é a obra. Quando não conversava com ele, ficava sentado à máquina, tentando escrever.

Certa manhã, enfastiado como dizia minha mãe, li todos os jornais, vi as

revistas, desci ao Dedoc (Departamento de Documentação, ou Arquivo da Abril). Havia uma gente interessantíssima lá, as conversas eram agradáveis, belos papo-cabeça. Uma dessas pessoas era Irene Cardoso, mais tarde vereadora combativa, feminista, mulher de esquerda, bem-humorada, irônica. Soube mais tarde que o Dedoc era um dos canais que transferiam informações aos jornais estrangeiros, relatando o que ocorria nas prisões, as torturas, os assassinatos, e tudo o mais. Havia canais nunca revelados. Das prisões nos chegavam relatos de presos que denunciavam o que ocorriam nos chamados “porões da ditadura”.

Certa manhã, na redação semi-deserta, apanhei uma caneta e comecei a riscar minha própria mão, fazendo círculos e mais círculos. Tolice, ócio. Jorge Andrade passou por mim, olhou aquele círculo na palma da mão, sorriu:

— O que é isso? Onde conseguiu esse buraco? Um furo perfeito.

Era um homem criativo. Não perdi a deixa:

— Vinha no táxi, a mão começou a coçar, quando entrei na Abril, a pele se despreendeu, ficou esse furo.

— Cuidado. Na Abril estão demitindo quem tem furo na mão.

Ele se foi. Aliás, devo dizer que mais tarde, Jorge levou os originais de *Zero* para a Itália. Ele foi a Roma entrevistar Murilo Mendes, já que era um grande autor de perfis e conheceu a professora Luciana Stegagno Picchio. Deixou o livro com ela. Luciana adorou, conseguiu editora, a Feltrinelli. Aqui ninguém tinha ousado editar o romance.

Ao voltar para casa, na hora do almoço, Bia, com quem eu era então casado, viu aquela mão riscada.

— O que é isso?

— Um furo.

Contei o que tinha contado ao Jorge. A coceira insistente, a pele se desprendendo. Bia sorriu:

— Aqui no prédio estão despejando quem tem furo na mão.

— Por que?

— Porque é uma pessoa diferente. E os diferentes incomodam os “normais”.

Estes procuram se descartar dos diferentes.

No mesmo instante percebi que tinha alguma coisa, um conto, algo assim. Um homem com um furo na mão e a mudança de sua vida. Comecei a anotar em cadernos, levava para a Editora Abril, escrevia na redação. A situação não mudava, era uma

pasmaceira. Sempre roubei tempo dos patrões, fazendo meus contos, trechos de livros, esboçando ideias. E nos dias 8, 9 e 10 de março de 1972 redigi os esboços de um conto cuja ideia me veio exatamente no dia primeiro do mês. Sei das datas porque costumo anotar nos originais os dias e, às vezes, às horas e o desenvolvimento do trabalho. Dei a Jorge Andrade para ler. Ele gostou da ideia, não do tratamento. Verdade que se tratava da “primeira mijada” na gíria de escritores.

São Paulo

Primeira idéia:

Dia 1 de março

Desenvolvimento:

08/09/10 de março

Não mexi imediatamente, larguei na gaveta, para depois trabalhar, como é o meu hábito. Este é o texto original, o primeiro que saiu naqueles três dias:

O furo na mão

Há doze anos tomavam café juntos e ela acompanhava-o até a porta. “Você está com uns fios de cabelos brancos. Ou tinge, ou tira”. Ele sorriu, apanhou a maleta e saiu para tomar o ônibus. Faltavam doze para as oito, em três minutos estaria no ponto. O barbeiro estava abrindo, a vizinha lavava a calçada, o médico tirava o carro da garagem, o caminhão descarregava cervejas e refrigerantes no bar. Ele estava no horário, podia caminhar tranquilo. Coçou a mão, descobriu uma leve mancha avermelhada de uns dois centímetros de diâmetro. Quando o ônibus chegou a mão coçou de novo. Agora ardia um pouco e ele teve a impressão de que no lugar da mancha havia uma leve depressão. Como se tivesse apertado uma bolinha de gude por

muito tempo, com a mão fechada.

Não havia lugar sentado, ele cruzou a borboleta, foi até a frente, cumprimentando aquelas pessoas que não sabia o nome, mas que tomavam o elétrico na mesma hora que ele. Segurava a maleta com a mão direita, com a esquerda apoiava-se no varão do teto. Três pontos antes do final, o ônibus superlotado, ele sentiu um comichão violento, insuportável. Não podia olhar, nem levantar a mão. Estava quase chegando, dava para esperar. Foi empurrado para a saída, despediu-se das pessoas, olhou a mão. No lugar da mancha tinha um buraco de uns dois centímetros de diâmetro. Um orifício perfeito que atravessava da palma às costas da mão. Perfeito, como se tivesse sempre estado ali. Nascido. Ele passou os dedos pela borda, por dentro, sentindo cócegas. Assoprou por dentro. Olhou através dele, acompanhando uma senhora que caminhava na outra calçada. Afastava a mão dos olhos, focalizava um objetivo, aproximava a mão. Ficou algum tempo distraído com isso. Quando chegou no escritório, o chefe perguntou o porque do atraso.

— Foi por causa do furo na mão.

— Ah, é? Pois vai ter um furo de meio dia no salário deste mês. Está bom?

Não fazia mal, há quinze anos ele não tinha uma falta, um minuto descontado. Foi para a mesa dele, um pouco perturbado com o furo. Não triste, mas querendo saber o que podia fazer aquilo. Passou o dia disfarçando a mão. De vez em quando soprava através do buraco, fazia barulhos estranhos com o ar. Na hora do lanche, focalizou um colega, colocando a mão sobre o olho. Na hora de bater o ponto de saída, enfiou a alavanca no buraco e empurrou. Estava contente, sentia-se mais que os outros. Esta sensação tinha começado no meio da manhã, depois que a primeira depressão desaparecera. Tinha pensado em ir ao médico, explicar o caso. Desistiu.

A mulher esperava na porta, tomando a fresca da tarde. Entraram depressa, ele tomou um banho, descansou dez minutos, como todos os dias. Foram até a sala, ele desligou a TV, a mulher ficou olhando algum tempo para a tela cinza. Como se esperasse ainda ver a novela interrompida. Então, ele mostrou a mão e a mulher começou a chorar. Ele deixou. Ela chorou e soluçou por dez minutos. Depois perguntou:

— Dói muito?

— Não dói nada.

— Foi um acidente?

— Não, apareceu no ônibus.

— Como apareceu?

— Apareceu. Eu é que não sei como.

— E se a gente reclamar da companhia de ônibus?

— Ela não tem nada com isso.

A mulher foi ao banheiro, trouxe o estojo de emergência, apanhou gaze, esparadrapo, mercúrio cromo. Ele não deixou fazer a atadura.

— Não precisa, está cicatrizado, olhe aí;

— Não vai me andar com esse buraco por aí. O que as vizinhas vão dizer? Que não cuidou de você.

— Mas eu quero que vejam. Só tenho esse buraco.

— É tão feio.

A noite, ele se levantou várias vezes para observar o furo na mão. Deixou embaixo da torneira, com a água correndo pelo meio. No dia seguinte, a mulher tentou de novo enfaixar a mão, ele não deixou. Estava orgulhoso do furo. Foi trabalhar e no fim da tarde estava um pouco decepcionado. Ninguém no escritório tinha ligado para a mão dele. Fizera de tudo na frente dos colegas. Assoara o nariz, passara o dia com a mão na testa.

Ao voltar para a casa, não encontrou a mulher na porta. Na mesa havia um bilhete. “Não posso viver com você enquanto esse buraco existir”. A casa vazia, ele abriu a geladeira só tinha manteiga, comeu com pão. Foi comprar revistas, jornais, ficou lendo, com o rádio ligado. Não ouvia o rádio, só gostava do barulho, todas as manhãs quando acordava, deixava o rádio aberto só ouvindo os ruídos, sem estar em estação alguma. Depois, viu televisão até cair de cansaço, dormiu na poltrona.

Do escritório telefonou para o emprego do sogro. A mulher não tinha aparecido na casa dos pais. Na hora do almoço saiu de táxi, rodando pela casa de amigos e amigas dela. E parentes. Nada. À noite, foi olhar na igreja, ela costumava ir. Passou na polícia e deu queixa. Comeu um sanduíche num bar, ficou vendo televisão até cair de cansaço. Foi acordado pela empregada que vinha às quintas-feiras.

— O senhor está com um buraco na mão, vou colocar bandeide.

— Não precisa, não. Pode deixar.

— Como pode? O senhor não vai sair assim?

— Vou, não quero bandeide.

Cinco minutos depois a empregada saiu, com a bolsa, dizendo até logo, não volto mais. Ele dormiu mais um pouco. Acordou com o silêncio da casa, os cômodos

na penumbra, tudo desarrumado. Gostou da desarrumação. Fez um café, jogou pó no chão, molhou tudo que pode, derrubou o lixo. Tomou um banho, jogou as toalhas, molhou o chão, largou o sabonete dentro da privada. Saiu. Pela segunda vez em doze anos saía sozinho sem ninguém para acompanhá-lo até a porta, sem a sensação de estar vigiado, de ter que ir e voltar ao mesmo lugar, ter que justificar as coisas, o dia, os movimentos.

Chegou atrasado ao ponto. Quando subiu no ônibus, não conhecia ninguém. O cobrador se levantou.

— O senhor pode tomar outro carro, por favor?

— Outro carro, por que?

— Ordem da companhia, não sei de nada.

— Que coisa ridícula. Ordem da companhia. Não vou tomar outro. Vou nesse mesmo.

— Por favor, não me arrume complicação. Desça. Os passageiros estão esperando.

Todo o ônibus olhava para ele. Sentou-se, segurando firme a maleta. Os outros passageiros começaram a descer. O cobrador foi buscar um PM. O motorista chegou até ele, olhando o furo na mão, bem visível, por cima da maleta.

— Por que o senhor não vai por bem?

— Pago minha passagem, tenho direito de andar no carro que quiser.

— Não tem nada. O senhor é que pensa.

O PM entrou, apanhou o homem com o furo na mão pela gola, jogou-o fora, na calçada. A maleta abriu, os papéis se espalharam. Ajoelhado, ele começou a catálogos. O povo olhando. O PM disse:

— Quando mandarem o senhor tomar outro carro, o senhor toma.

Ele pensou: estão todos combinados, não é possível, é uma brincadeira da turma, comigo. Depois, ele se lembrou que não tinha turma, vivia só, ele e a mulher, às vezes ela até reclamava. Os passageiros voltaram ao ônibus. Ele se levantou, ficou encostado no ponto. Minutos depois chegou outro ônibus. Só abriu a porta da frente, alguns passageiros desceram. Ele bateu a porta de entrada, chutou, o cobrador colocou a cabeça para fora.

— Hei! Companheiro, o que é isso. Espere chegar outro carro.

Ele decidiu ir a pé. Tinha anotado os números dos ônibus, iria a companhia fazer uma reclamação. O pior é que chegaria atrasado. Quando entrou no escritório,

passou rápido pelo chefe, mas este não o incomodou. Ele foi direto para a mesa. Havia um paletó na cadeira. Ele colocou a maleta na mesa, sentou-se. Abriu a gaveta, não encontrou-a arrumada, como fazia todos os dias, no fim da tarde, os lápis selecionados por cores, os cliques, borracha, papéis ordenados. Estava tudo remexido. Ouviu um “com licença”, levantou os olhos, encontrou um homem de uns trinta anos, gordo.

— O que é?

— Desculpe, mas esta mesa é minha.

— Sua? Desde quando?

— Me deram hoje de manhã. Era sua?

— É minha. Onde estão minhas coisas?

— Num pacote com o chefe.

Foi até o chefe.

— O que está acontecendo?

— Nada por que?

— Tem outro na minha mesa.

— A mesa é da companhia. Não é sua.

— Bom, eu ocupava aquela mesa da companhia. E agora?

— Não ocupa mais. Você não trabalha mais aqui.

— Por que?

— Foi sua mão. Esse buraco é inconveniente.

A mulher tinha razão, seria preciso colocar um bandeide para esconder o furo. Mas se escondesse, ele ficaria sem ele. E gostava daquele buraco perfeito, um círculo exato. Talvez até inventasse um jogo qualquer com bolas de gude atravessando a palma da mão. Era uma boa ideia, ele podia se apresentar na televisão.

— E o meu dinheiro? A indenização?

— Indenização? Você foi demitido por justa causa.

— Justa Causa?

— É proibido ter buraco na mão. Você não sabia?

— Nunca existiu isso nos regulamentos.

— Existe. Está nos decretos secretos.

— Quero ver.

— São secretos, o senhor não pode ver. Passar bem.

Pensou em sair dali e procurar um advogado, correr a justiça trabalhista. Não

podiam fazer aquilo, daquele jeito. Amanhã ou depois cuidaria disto. Tinha tempo. Resolveu ir ao cinema. Fazia vinte e dois anos que não ia ao cinema num dia de semana, à tarde. Comprou o bilhete no primeiro que encontrou. Nem olhou que filme era, nem os cartazes. Quando entregou ao porteiro, este perguntou:

— O senhor tem certeza de que é este filme que quer ver?

Como ele não tinha, ficou meio indeciso, surpreso. O porteiro aproveitou.

— Está vendo: O senhor se enganou de filme. Se quiser, a bilheteira devolve o dinheiro.

Ele se recuperou. Protestou, era esse filme mesmo, que negócio é este, também aqui essa brincadeira?

— Por favor, meu senhor, vá a outro cinema. Se não, eu perco o emprego.

— E se eu quero ir neste cinema?

— Melhor não entrar. Ou sou obrigado a chamar o gerente.

— Pode chamar.

O gerente veio, acompanhado de um PM de cara amarrada.

— Por que não posso entrar no cinema?

— O senhor pode, cavalheiro. Qual é o problema?

— O porteiro disse que não posso.

—Eu não disse. Só pedi ao senhor para ir a outro cinema.

— Quero este.

(Deixa ele entrar, murmurou o gerente ao porteiro).

Ele sentou-se numa das filas do meio, vazia. Atrás dele, pessoas cochicharam, se levantaram, saíram. De instante em instante, uma pessoa saía da sala. Ele não prestava muita atenção, só achava muito barulho e movimentação. Devia ser sempre assim nas sessões da tarde. Quando a fita terminou, só tinha ele na sala. Resolveu fumar um cigarro. Na sala de espera, quatro PMs de dirigiram a ele.

— Quer nos acompanhar?

— Onde?

— Não tem que perguntar nada.

Quando chegaram na calçada, os PMs disseram:

— Agora, vai andando quieto, sempre em frente, sem falar com ninguém, sem olhar para os lados. Vai.

Ficou andando pela rua. Era estranho estar ali no meio daquela gente toda que se cruzava. Será que não estavam fazendo nada? Olhava vitrines, livrarias, agências

de viagens, via mulheres de micro-saia, homens de maleta preta. A maleta? Tinha deixado no escritório. Era disso que sentia falta. A maleta de mão. Mesmo quando mão precisava dela, carregava. Fazia parte dele. Agora, os braços ficavam soltos, desamparados. Sentia uma tensão, ao se ver na rua àquela hora, no meio da gente toda. Duas vezes se surpreendeu caminhando em direção ao escritório. De repente, entendeu de uma vez que não precisava mais voltar lá. O alívio foi tão grande que ele começou a suar. E se assustou um pouco. Era como se tivesse sarado de uma doença terrível, depois de ter estado à beira da morte. Ou sair de dentro da água, quando já estava se afogando. Ele sentia-se amedrontado, uma sensação esquisita por dentro. Parecia culpado de estar sem o que fazer, livre, andando para onde queria. Tudo por causa do buraco. Olhou as pessoas através dele. O gesto de levar a palma da mão à frente do olho estava se tornando um tique.

Andou, descontraído, sentindo-se mais leve a cada hora que se passava. Muito tarde da noite (não precisava voltar para casa; atravessara como que flutuando as seis, sete, oito horas; quase pegou o ônibus, se lembrou a tempo, ficou vagando pela cidade, vendo a noite cair, o movimento diminuir, as pessoas mudarem nas ruas) sentou-se num banco de praça, olhando o furo na mão. Gostava ainda mais do furo.

— O senhor quer sair deste banco?

Era um homem de farda abóbora, um distintivo no peito: Fiscalização de Parques e Jardins.

— O que tem este banco?

— Não pode sentar nele.

Ele mudou para o banco do lado, o homem seguiu atrás.

— Nem neste.

— Em qual então?

— Em nenhum.

— Olhe quanta gente sentada.

— Eles não têm buraco na mão

— Daqui não saio.

O homem enfiou a mão embaixo da túnica, tirou um cacete, deu uma pancada violenta na cabeça dele. As pessoas se aproximaram, enquanto ele cambaleava.

— Socorro, disse ele, com a voz fraca, amparando-se num velhote. O velhote se afastou, ele caiu no chão, a cabeça latejando terrivelmente.

— Por que o senhor fez isso?

— Eu pedi para não sentar, o senhor teimou. Agora, saia da praça.

Saia, saia, gritavam as pessoas em volta dele.

Andou, sem se incomodar com o povo, o fiscal. Passou a mão pela cabeça, sangrava um pouco. Num bar pediu um copo de água gelada, jogou na cabeça. Decidiu que não iria para casa. Talvez passasse por uma delegacia para dar uma queixa, abrir um processo contra o fiscal. Em baixo de um viaduto, sentou-se. Vagabundos tinham acendido uma fogueira.

Acordou com o sol nascendo, levantou-se rápido. De pé, lembrou-se que não precisava ir ao emprego, ir a lugar nenhum. Sentou-se de novo, vendo os vagabundos tomarem o que parecia café. Aproximou-se. Um deles estendeu uma lata. Quando olhou a mão do homem, viu nela um orifício de uns dois centímetros de diâmetro que atravessava da palma às costas da mão. Então, ele também mostrou a mão dele. O homem não disse nada. Ele tomou o café, ralo, era pó catado nos lixos dos bares, já tinha passado uma ou duas vezes pelo coador. Serviu para assentar o estomago.

Começou a andar e a cidade parecia diferente daquela que ele via todos os dias do ônibus ou das janelas do escritório. As pessoas andavam rápidas, assustadas. Dando encontrões. Numa esquina. Ele viu um guarda de trânsito levantar a mão para deter uma corrente de tráfico. Reparou na mão do guarda, havia um buraco de lado a lado. Então passou, a observar e viu que todas as pessoas tinham um buraco na mão, enquanto iam e vinham, entravam nos prédios, desciam dos ônibus, estavam nos bares”.

Reli o texto, pouco depois, fiz correções insignificantes. Onde estava, por exemplo: faltavam doze para às oito, cortei o verbo, ficou doze para às oito. E assim por diante: O caminhão descarregava cervejas e refrigerantes no bar → cortei refrigerantes.

Agora ardia um pouco → cortei muito tempo. Ou então eram linhas inteiras. Como na hora do lanche, focalizou um colega colocando a mão sobre o olho.

Fiz algumas marcas, assinalando diálogos.

Um deles é o que vai de

— Justa causa? Até

— São secretos, o senhor não pode ver, Passar bem.

No final, uma observação a caneta: O homem não vai ter furo. Uma flecha indicava que se tratava do homem que estendeu a lata de café, para o personagem.

Caminhando para o Não Verás

Trabalhei no texto. Nesse meio tempo, eu tinha me desligado da Editora Abril, preferi aceitar o convite de Luis Carta que, junto com Fabricio Fasano e Domingo Alzugaray tinham fundado a Editora Três. Fui editar a revista *Planeta*, tinham sido comprados os direitos da francesa *Planète*, criada por Louis Pauwels e Jacques Bergier, um sucesso na época, tratando do realismo mágico, universos paralelos, civilizações desaparecidas, poder da mente e outros na mesma linha.

Meus dois filhos Daniel e André tinham nascido. Na altura de 1975, a Três lançou a revista *Vogue* e em seguida *Homem Vogue*. Quando me pediram um conto para *Homem Vogue*, dei *O Homem do Furo na Mão* e me considerei desligado dele. Quando publico, para mim encerra-se uma fase. No entanto, aquela história continuava em minha cabeça. Por que? Não tinha explicação, o conto me perseguia. Um dia, soube que um ipê quase centenário que havia na Rua Ministro Godoi, Perdizes, onde morava, tinha sido envenenado por uma senhora. Era uma árvore símbolo da quadra e todos estavam consternados. Um grupo foi em comissão (eu junto) até a casa da mulher, indagar o porque daquilo. Matar uma árvore com tal idade e beleza? Ela deu uma resposta que nos chocou:

— Porque essa maldita árvore sempre sujou minha calçada com essas flores desgraçadas.

Maldita árvore.

Flores desgraçadas.

Aquelas palavras me perseguiram. Daí em diante, ao ler revistas e jornais, notícias sobre devastação, poluição enchentes, inundações, doenças estranhas causadas pelo sol, pelo calor, buracos na camada de ozônio da atmosfera, tudo parecia se iluminar e eu recortava. Fiz um arquivo de quatro mil recortes. Passei também a fazer anotações em cadernetinhas, papel de pão, guardanapos, folhas de bloco, o que tivesse nas mãos naquele momento.

Situações me vinham uma atrás da outra. Sentia calor, o sol me incomodava, tinha muita sede. Naquele tempo ainda não existia uma consciência ecológica, não se falava como hoje em meio ambiente, preservação. Nem eu pensava nisso, era algo

vago. Li um livro do gaúcho Lutzenberg, um dos pioneiros, o homem que tornou Porto Alegre uma cidade mais verde.

Então, comecei a reescrever o conto que tinha oito ou dez páginas. Ele cresceu, cheguei a 50, 100, 200 páginas. E continuava. Sentia calor dentro do meu apartamento. Tinha já me separado de Bia e morava na Rua Bela Cintra 1413, apto 71. Solitário. Daniel e André vinham passar fins de semana comigo. Enchi o apartamento (dois quartos, sala, cozinha, banheiro) de cartazes, grandes fotos de florestas, cachoeiras lagos, oceanos. Na minha mesa havia sempre uma jarra de água gelada.

Os Diários de Trabalho

Numa determinada altura da escrita, decidi anotar o andar do trabalho em uma espécie de diário. Ainda não sei bem porque. Talvez pela solidão em que me encontrava no apartamento da Rua Bela Cintra, talvez pela necessidade de manter o domínio do livro que me parecia um Boeing complicado de manter em equilíbrio. Foram cinco cadernos escritos à mão com caneta tinteiro. Os cadernos na verdade eram “bonecos” (estrutura de papel para organizar um fascículo) na Editora Três.

Os quatro primeiros eram em papel grosso – não sei quantas gramas – de 20 páginas cada um. Não me lembro se eram fascículos de cozinha ou de trabalhos manuais, duas especialidades da Editora Três na época. O último foi um boneco de 76 páginas em papel couchê que sugava a tinta e passava para o outro lado do papel. Acho que era o “boneco” para um número especial da revista *Status*, então dirigida pelo Gilberto Mansur. As anotações começaram em dezembro de 1978.

Mais tarde, para me orientar, não me perder, comecei a datilografar os diários e as anotações e então me ocorriam novas sensações. O livro estava em pleno andamento. Ao ler, é preciso prestar atenção à data em que os textos foram datilografados, senão pode ficar confuso.

8.DEZ.78

Cheguei lauda 41. Barreira particular à margem de reservas multinacionais.

Descubro disco Egberto Gismonti, *Nó Caipira*. Lado B. Faixa 3: *Selva Amazônica*.

Sobre a mesa 2 fotos de árvores de Ana Theophilo: Jequitibá e Pasto com laranjeira.

Duas ideias pela manhã na casa da Gilce Velasco: os ladrões de água a explosão dos esgotos.

O Jornal *O Estado* de hoje SUDAN DEFENDE CONTRATOS DE MADEIRA

Berutti é acusado de “trair a pátria”.

Será que este romance tem coisas demais? Deveria explorar uma só situação até o esgotamento?

Quero o retrato de um apocalipse.

Tem, MAS demais. O que posso fazer?

Dor de cabeça.

Ouçó *Terezinha*, do Chico Buarque, quatro vezes seguidas.

Não sei o que fazer ainda com este sobrinho fascista. O personagem apareceu, não tem consistência. Preciso pensar nele, usá-lo bem, que é interessante.

Pesquisar número de barragens hidrelétricas existentes no Brasil. Lugares e rios.

Anotações no momento de datilografar os apontamentos do diário, 23 junho 1981

1 – O trecho da barreira particular à margem das reservas foi eliminado da versão final do livro. Numa das últimas leituras sobre o original considerado

definitivo, notei que havia uma coisa que amarrava o capítulo. Havia um salto na ação. Custei um pouco a perceber que era o episódio da viagem de Souza, sua mulher e o casal de cunhados. O episódio era posticho, estava solto, não se ligava. Mantê-lo, era forçar a barra. Havia dentro dele alguns trechos de que eu gostava, mas não eram suficientes para suportá-lo. Retirei o episódio, reli o capítulo e vi que o livro avançava, desimpedido. Procurei algum lugar onde pudesse encaixá-lo, sintetizado. No entanto, nesta altura, o romance estava redondo, fechado. Qualquer tentativa poderia provocar rupturas. E o trecho ficou de fora. É este:

Fizemos dez anos de casados juntos com Mercedes, irmão de Adelaide. Planejamos, os quatro, uma segunda lua de mel, subindo pela Trans-Porto Alegre-Extremo Norte. Há anos economizávamos vales de gasolina, imaginávamos que poderia ser a última viagem de nossa vida. Estávamos certos.

Meu cunhado, empreiteiro de obras, rodou como todo mundo nos dois anos de Grandes Falências das Pequenas e Médias Empresas. Exatamente o tempo em que a economia do país foi gerida por intervenção do Fundo Monetário Internacional. Provavelmente, o ponto culminante das Grandes Falências.

Tínhamos rodados dois mil quilômetros, quando uma tarde, paramos diante de uma espécie de fronteira. Duas guaritas de vigia, sentinela, alambrados, um trilho movido por um sistema de pesos, armas apontadas. Fomos nos aproximando, um homem gesticulou, gritando irritado.

— Para lá. Para trás da faixa amarela. Para trás.

Brequei imediatamente, nem tinha percebido a faixa, apagada a uns cinquenta metros do posto. Nunca tinha ouvido falar de fronteira por aqui. Pelos meus cálculos, e pelo mapa, devíamos ter deixado o norte do Mato Grosso, estávamos penetrando no sul da Amazônia. Em busca do Rio Verde.

O Rio Verde não devia ser longe. Sabíamos que estava quase seco e o seu leito, um vale imenso, era cheio de curiosidades. Não sei que tipo, alguém tinha me dito que era interessante. Certas plantas raras, espécies de peixes em extinção ainda eram visíveis, nas águas límpidas. O Homem armado se aproximou:

— O passe

— Passe?

— Passe. Permissom. Entender?

— Não. Para quê?

— O senhor deixa o território da Union, entrar em terras particular. Portanto,

onde pemiissom de trânsito?

— Não tenho.

— Passar bem, senhor. Retornar por ali.

— Retorno? Retorno coisa nenhuma. Gastei muita gasolina para chegar aqui.

Isto é território federal.

— Senhor, entender. Esta é empresa privada. Não permitir estranhos atravessando território de máquinas. São duzentos quilômetros, senhor poder ser sabotador.

Alemão? Americano? Russo? Que diabo seria este homem? Eu sabia que por ali havia uma série de grandes parques particulares, controlados e habitados Por estrangeiros. Há muito os limites de ocupação de terra por estrangeiros estavam superados. As denúncias de nada adiantaram.

Na década de 1970 havia cinquenta municípios em que esse limite tinha estourado, sem que ninguém tomasse providências. Hoje ninguém sabe quantos são. Não há preocupação com tais coisas, desde que o homem mais rico do mundo cercou área imensa e trouxe do Japão, através de mares e rios uma fábrica de papel.

— Voltar, não posso. Ir para a frente também não O que faço?

— Senhor, ir até a cidade mais próxima, pedir autorização a companhia. Ter representante em toda parte. Ir ao Banco Geral e procurar o gerente, ele ser elemento da companhia, dar pemiissom.

Regressamos. Quatrocentos quilômetros, passando por vilas, onde não havia escritórios da companhia. Numa cidade maior, encontramos pequena agência. Tentamos a tal autorização. Entregamos todos os documentos. Carteiras de trabalho, identidade, cics. Pediram para esperar no mínimo dois dias.

Esperamos uma semana numa pensão barata. Comida caseira, bastante boa. Não havia passeios, nada a se fazer. À tarde íamos ao cinema, exibiam faroestes eróticos e fitas históricas. À noite, depois do jantar, víamos televisão até não suportamos mais os sofás da sala de visita.

As autorizações não foram dadas. “Pode ser um defeito do serviço de informações de sua cidade”, disse a agência. “Um de vocês tem algum problema”. Resolvemos ir ao posto policial, dar queixa. Afinal, uma empresa particular pode cortar uma estrada nacional ao meio? Com que direito?

No posto não chegamos a falar com o delegado. Sempre atendidos por um cabo, ou sargento. Sem a mínima vontade de saber de nossos problemas. Garantiam

que não era possível fazer nada. Ordens de cima. Não sabiam dizer de onde, vinham de cima. Papéis assinados, timbres oficiais.

— Não é a primeira queixa, disse o sargento. Olhe esta pasta. Tudo gente que voltou. Quer saber? Não passa ninguém. Não existem as autorizações.

Oferecemos uma cerveja, no bar, se ele quisesse. Disse que não, mas aceitava contribuições, não fossem em cheques. Entregues num envelope fechado, sem nome, notas não marcadas. Nada de contribuições baixas. Só assim, contaria alguma coisa. Talvez pudesse até ajudar de outro modo.

— Como fazemos pra chegar ao norte?

— Que parte do norte?

— Manaus.

— Manaus não vai ser fácil. Está coalhado de reservas particulares por aí. Esses estrangeiros não gostam de brasileiros rondando.

Abriu um mapa. Havia retângulos, triângulos, círculos, hexágonos, figuras sem forma definida, marcadas fortemente a lápis marrom. Entre uma e outra figura, às vezes, espaços livres apertadíssimos. Estava sobrando só aquilo para nós? Meu cunhado entregou um envelope fechado ao sargento.

— Estão vendo? Tudo terra privada. Não passa, não se entra. Reservas com governo próprio, polícia, leis.

— Tem de haver um jeito de passar.

— Existem atalhos, picadas. Por fora, Costeando. Abertas por particulares que resistiram ou pelas prefeituras, sei lá por quem.

— Aumenta muito o trajeto?

— Dobra, triplica. Depende do que encontre pelo caminho. Bem, esta era a situação três meses atrás. O mapa pode estar desatualizado. De repente, uma companhia já avançou nos espaços em branco.

— Acha que vamos acertar o caminho?

— Comigo, acham.

— Com o senhor?

— Tragam outro envelope, amanhã. Entrego os mapas e os planos dos atalhos. Não tem como se perder.

— Outro envelope? E o de hoje?

— Foi para estabelecer o clima de confiança.

Diante do novo envelope, bem mais magro, no dia seguinte, ele estendeu um

mapa sobre a mesa. Diga-se que um mapa bem confuso, riscos por todos os lados. Num papel pardo, engordurado, vagabundo, havia anotações, em letras de quem recém saiu do analfabetismo. Não dava pra entender direito.

— Sigam as instruções, não tem como se perder.

— Para começo de conversa, nem sei como chegar nesta picada que o senhor indicou.

— Sem erro, mestre, sem erro. Saiu da cidade, na direção norte, logo à direita, existem umas ruínas. Foi a padaria gigantesca que fornecia mais de trinta vilas na região. Quando os tempos do Se Não Tem Pão Coma Pedras chegaram, a padaria fechou. Os donos foram, acho que para São Paulo. Mas ouvi dizer que não deixava, entrar, tropas cercavam os limites da cidade, para evitar ,migrantes. Foi verdade?

— Era o único modo de proteger trinta milhões de pessoas que moravam lá. Ainda hoje não entram. Estão criando favelas satélites em torno da grande cidade. É como se São Paulo fosse uma grande estrela, com milhares de outras a girar em volta.

— Cidade estrela? Gosto.

— Bem, e daí. Passo pela padaria em ruínas e faço o quê?

— Toma a primeira estrada à esquerda. Tem um quilômetro de asfalto, depois terra. Vá em frente, não tem erro. E cuidado com o que diz.

— O que você quer dizer?

— Não repita o que te contei. Não gosto de cutucar onça com vara curta. Aliás, não tenho nem vara. Tem sujeito grosso metido nisso, não quero nem saber. Se vocês quiserem, conto. É só trazer outro envelope. Querem?

Levamos dois dias, rodeando as reservas da companhia. Rodeando, rodeando. De vez em quando seguíamos junto a alambrados azuis, eletrificados, altíssimos, encimados por farpas afiadas. De tempos em tempos, torres e vigias com binóculos. Se havia armas, deviam estar escondidas. Não eram ostensivas.

Tudo que víamos, para lá dos alambrados, eram campos de mato rasteiro, seco. Troncos serrados a um palmo do chão. Milhares. Tocos a perder de vista. Mais nada. Aquela paisagem monótona aparecia e desaparecia no alto dos morros pelados. Fiquei com uma sensação estranha, dentro de mim.

— Mas o que eles fazem com tanta terra?

— É no que eu pensava.

— Não vejo fábricas, depósitos, maquinários. Não enxergo coisa alguma. Só terra. Nem gado. Você entende?

— A gente devia ter dado outro envelope àquele sargento.

Manchas escuras surgiam, parávamos o carro, investigávamos. Não descobríamos nada. Miragens, dizia meu cunhado. Com um sol desses, a sede, a cabeça fervendo, estamos vendo miragens. Essas manchas mudam de forma a todo instante. Estou vendo um navio, agora. E ondas enormes. O navio do sonho de Adelaide?

No meio da viagem, uma barreira estranha. De um lado, a montanha. Do outro, uma valeta nem sei que tamanho. Tambores de zinco fechavam o caminho. Ninguém em volta. Eu ouvia um zumbido familiar, como se houvesse um gerador funcionando. Buzinamos. Ninguém. Pensei ouvir o vento. Que ideia!

Buzinamos. Gritamos, esperamos. Saí do carro me aproximei dos tambores. Poderia sentir o calor intenso refletindo no zinco em minha direção. Quentura de derreter sola de sapato. Chamei meu cunhado. Pretendia empurrar os tambores. Ele colocou a mão num tambor, de leve. Saltou. Pálido.

— O que foi?

— Choque. Sorte que encostei de leve.

— Choque?

— É, não põe a mão que tem dose pra cavalo.

— E agora? Dentro do carro estava um forno; Transpirávamos. Fora não havia onde se abrigar. Saímos, tiramos as camisas, colocamos na cabeça. Deixamos o carro aberto. Como se adiantasse. O ar parado, silêncio muito grande. Apenas os gerados, com sua batida regular. Onde estaria esse motor? Camuflado?

— Vamos ter uma boa insolação.

— Olha o céu, nem uma nuvem.

— Olha a terra, então. Nem uma árvore.

Estremeci com a revelação óbvia, de meu cunhado. Morro abaixo, a planície se estendia com jeito de várzea. Tudo seco, o capim amarelo, amarelo, com aquele jeito de coisas mortas que só esperam apodrecer. Pelo meu mapa, por tudo que eu sabia de geografia, aqui devia ser uma floresta.

— Será que andamos tanto que viemos bater no deserto do Arizona?

— Sabe que eu estou pensando? Em discos voadores. Uma vez me contaram a história de um casal que saiu de carro do Rio para São Paulo e acordou no México.

— Para com isso, Souza!

— Adelaide morre de medo, ao ouvir falar em discos voadores seres

extraterrenos. Mas falar em anjos e santos, pode não são extraterrenos, não é?

(Neste ponto perderam-se páginas anotadas a mão. Há um salto na sequência.)

— Dali . Ou para onde?

— Nunca pensei que fosse tão quente aqui pelo norte.

— Normalmente, não é.

— E o que significa normalmente?

— Voltamos? Continuamos esperando?

— Alguém há de aparecer.

— Mexa-se, homem!

Eu estava mole. Não tinha vontade de subir naquele morro e voltar. Meu pai dizia que o homem só deve retornar quando esgotou todas as possibilidades de ir para frente. Ainda não tínhamos chegado ao limite. Desafios diante do desconhecido sempre me fascinaram. Queria saber tudo.

O país, a cada dia, era um enigma para mim. Tentava analisar a história, não encontrava nenhum paralelo. Não havia base para explicações. Chegou finalmente o tempo em que precisamos, a todo momento, de dados completamente novos. Velhos conhecimentos não sustentam mais.

Todavia, não podia ser assim. Em toda a história houve coerência entre os períodos, grandeza, decadência, crises. Agora, no entanto, parecia algo diferente. Disparatado. Homem contra a terra. A terra derrotada vencendo. Apenas demonstrando que ela permaneceria. E o homem?

Ela sim, o homem não? Por outro lado, o homem tinha sempre superado as crises. Continuado. Porém, contava com o chão, as raízes fincadas, recursos. Agora, os recursos estavam todos exauridos. Os naturais. Não havia onde arrancá-los. Ou quase não havia mais. Haveria ainda?

Meus pulmões, a ponto de estourar. O sol a pino, será meio dia? Não vejo sombras. Tentava evitar a respiração, para não esperar ao quente. Completamente tonto. Apático, vislumbrei que a morte numa câmara de gás deveria ser assim, a gente se entregando, conformado, indiferente.

Tive uma ideia. Aproximei o carro da barreira. Subi ao capô medi a altura, à distância. Sentia-me fraco, mas talvez conseguisse. Por um segundo, pensei em nada. Quando criança, subia ao trampolim na piscina, e tinha pavor. Descobri: se eliminasse

o pensamento e me arrojasse, perdia o medo.

Dei um impulso, saltei. Adelaide gritou: “Mas o que é que você está querendo fazer?”. Caí do lado de lá. Quando ultrapassei a barreira, alguma coisa se passou em minha cabeça. Não era o mesmo estar dos dois lados. Por dentro, me sentia inseguro, porém fascinado.

Fui à cabine de concreto pré-moldado. Havia mochilas pelo chão, pratos sujos, um par de chinelos, garrafas, martelo e pregos tortos, enferrujados. Ao menos, os pratos eram indício de que alguém estivera ali recentemente. O ruído do motor, mais forte. Olhei em torno. Nada.

Fui andando, me agarraram. Surgiram de repente, não vi de onde. Colocaram o cano de um fuzil no meu peito, enfiaram outro dentro da boca. Me apavorei. Olhei, caboclos morenos, amarelados, barba rala, chapéu de palha, protótipos de jeca Tatu. Óculos escuros, botinas amarelas, jeans.

— O que faz aqui? Como atravessou? Não sabe que é proibido?

Falavam ao mesmo tempo. Perguntavam, não me deixavam responder. Traziam cinturões de balas atravessados sobre o peito. Facas, granadas, pistolas peixeiras, medalhas. Para cangaceiros faltavam apenas os chapéus de couro. As mãos cheias de anéis. Correntes pelo pescoço, pulseiras.

— Fala. Fala como atravessou. Poderia ter morrido.

— Esperava há mais de uma hora. Quero continuar a viagem.

— Esperasse.

— Ia morrer escaldado.

— Gente fraca, moço. Quê isso?

— Preciso passar.

— Quando terminar nosso almoço.

— Que hora termina?

— Daqui a duas horas.

— Essa não. Não vou esperar nesse mormaço do diabo.

— Se pagar a taxa extra...

— Extra? Nem sabia que devia pagar.

— Deve. E muito.

— Baseado em que? Isto é estrada municipal. Vocês são prefeitura?

— Não, somos particular.

— E então?

— O que?

— Não vou pagar.

— Nem passar.

— Quem me impede?

— Não está vendo? É burro, moço. Somos quatro, mais os que estão dormindo no abrigo. Além disso, temos armas. Quem tem arma, manda.

— Pago, mas vou reclamar. Vou fazer um escarcéu.

— Pois vá, logo. Escarcéu nunca adiantou neste país.

O motor silenciou. Os homens afastaram os tambores. Entramos no carro, com quebra ventos virados ao contrário. Pisei, para tentar alguma brisa para dentro. O sol peneirava, estávamos aturdidos. O atalho era estreito, esburacado, ao sol. Nem uma nesga de sombra, para refrescar.

Numa vila, passamos na delegacia, para registrar queixa contra a extorsão. O delegado me fez pagar a inscrição e a taxa de registro, prometeu ir atrás dos bandidos. “Só a lei pode fazer barreiras”, declarou. Paguei o selo taxa de serviço. Paguei, mas não vi o selo. Nem que serviço.

Encontramos outras barreiras. Particulares, com guardas armados. “Se não querem pagar, podem voltar. Mas se pagarem para atravessar, vão pagar para regressar. Não tem jeito. Quer reclamar com o prefeito? Pra quê? A barreira é dele. Todas as barreiras por aí são de prefeitos e delegados.

2 - Usei a idéia dos ladrões de água. À princípio, eles apenas existiam. Quando me aproximei do final, achei que o personagem do sobrinho ganharia em densidade e inclusive seria justificado o seu comportamento se eu colocasse como elemento da quadrilha que rouba água. Abandonei a ideia dos esgotos explodindo.

3 - A música *Terezinha*, de Chico Buarque, ficou em minha cabeça por muito tempo. Primeiro, porque me conduzia a infância araraquarense, quando as meninas brincavam de roda à noite, em frente de casa, na Avenida Djalma Dutra, antiga Guaianases. Meninas, porque menino não brincava de roda. Menino brigava, dava porradas, jogava futebol, corria pela rua, ia se esconder e se fosse descoberto apanhava uma cintada. Segundo, porque *Terezinha* me remetia, também, e imediatamente à Cuba. Foi ali que ouvi, pela primeira vez, a música numa audição quase que experimental do Chico. Ele estava compondo, ainda, a trilha para a *Ópera*

do Malandro. Fazíamos parte do júri da *Casa de Las Américas* e estávamos encerrados num hotel do interior, em Hanabanilla. Uma espécie de retiro intelectual, a fim de que pudéssemos ler os originais com tranquilidade e discuti-los. Uma noite, o júri se reuniu num dos saguões do hotel, no terceiro andar, e se pôs a fazer um “sarau-litero-musical”. Seria reunião tipicamente provinciana brasileira, não fosse gente como Ernesto Cardenal a declamar, Puigrós a discursar, Sérgio Ramirez a relatar trechos da luta na Nicarágua. Convidaram Chico a cantar. Ele ficou vermelho, tomou duas doses de rum, recusou. Depois de meia hora de recusa, puxado pela Marieta Severo, entrou na roda, violão em punho. Mas foi ela quem começou a cantar. Logo, Chico foi atrás. E uma das músicas era exatamente *Terezinha*. Noite cubana bastante fria, o lago à distância parecia camada de gelo, muito silêncio. Aquela gente toda, o clima de Cuba, as lembranças que a melodia de *Terezinha* me despertavam, provocaram em mim uma sensação muito forte. Naqueles dias, inclusive, havia certa tensão no ar, porque seguíamos, através de informações que vinham da Costa Rica, os acontecimentos da greve geral na Nicarágua, provocadas pelo assassinato de Chamorro. Prevíamos que algo estava para mudar na América Latina.

10. DEZ. 78, domingo

Ouvidos zunem terrivelmente.

Ideia encontrada na ótima entrevista de Mario Schemberg (*O Estadão*), intitulada O MASSACRE DOS INTELIGENTES, sobre o processo de degradação das universidades a partir de 1969.

Ideia também para a bebedeira geral em que vivem os que participaram da GRANDE LOCUPLETAÇÃO.

Não escrevi neste domingo. Os meus meninos estão aqui. O Gabriel. Primo deles. Filho do Celso Nunes, também. Ando inquieto para me sentar à mesa e continuar. Cena: a manhã seguinte à descoberta do furo na mão. Adelaide e Souza conversam, ela quer colocar curativos, ele recusa.

A laranja tem gomos. Dentro dos gomos existe o que chamávamos de garrafinhas. Qual é o nome certo para isso? Pesquisar.

Gostei da introdução da lauda 44^a. Amarrou o texto entre: Aquele gosto que gruda como se fosse uma fina película e tenho em mim traços dos homens antigos.

Ouvindo Chico Maranhão: *Cirano*. Perfeito para Back-ground.

Apontamentos na hora de datilografia, 24.6.81

1 – De algum modo, a idéia geral do Schemberg já está colocada no *Zero*, sob os fragmentos ADEUS, ADEUS, em que os bons cérebros do país vão emigrando, se exilando, sendo exilados.

2 – O termo locupletação ficou na minha cabeça desde os tempos em que era citado por Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta), como uma das máximas de Tia Zulmira: “Restaure-se a Moralidade ou Nos Locupletamos Todos”. Fui secretário do caderno de divertimentos da *Última Hora* e era eu quem editava Stanislaw para São Paulo. Sei também que ele adaptou a frase de um autor clássico brasileiro que não consigo localizar, nem tem tanta importância. Usei o termo locupletar em tudo o que ele tem e exprime e simboliza de rançoso, igualmente.

11 DEZ

Reescrevendo o original de 1974, A MARQUISE EXTENSA. Aproveitando idéias das 3 primeiras laudas, já amadurecidas e crescidas, jogando todos os ganchos possíveis, cheguei a lauda 48.

Tenho que ir para a editora. São 10 horas. Ódio.

12 DEZ

Certa dificuldade no diálogo entre Adelaide e Souza. Prova de que eles estão distanciados. Cada um fala sua linguagem. Ele vê o mundo em torno, ela se fecha. O diálogo diverge, cada um para seu lado. Não sei como desejo, com força. (lauda 48). Ela começa pedindo que ele leve os pacotes para cima.

Estou usando NÃO demais. Sinto a presença deles. Quanto a gente sente a presença de uma palavra, ou ela está mal empregada, ou existe em excesso.

Lauda 49: Bastava as discussões ou Bastavam as discussões?

13. DEZ

Início novo capítulo. O livro marcha desimpedido. Muita coisa na cabeça. Os carecas surgem de novo. Preciso colocar lentamente a presença deles, até a invasão final. Tento criar o clima, o ambiente. Não sei se estou conseguindo formar uma atmosfera de calor que aumenta gradualmente, sufocando. Me lembrei de um conto chamado *O sol*, que li na *CIGARRA*, uns vinte e cinco anos atrás. Fiquei impressionado com o clima que o autor conseguiu criar em torno do sufoco. Não faço um livro profético. Do que virá a ser. Mas som um livro sobre o que pode vir a ser.

Apontamentos da datilografia, 24.6.81

1 – SOL. Dois livros, dois títulos com SOL. O primeiro, *Depois do Sol*. O outro *Dentes ao Sol*. Neste romance, a presença do sol. O conto sobre o sol que torra as duas criancinhas, publicado primeiro na revista Planeta, número 13, em setembro de 73 (*O homem que punha a mão para fora*). E que incluí mais tarde no romance *Dentes ao Sol*. Seria o sol araraquarense? Haveria um atavismo? Estou ligado ao sol?

Sou do signo de leão, regido pelo fogo. E o sol é o fogo. Me lembro muito de uma vez que li a biografia de Van Gogh por Irving Stone. A presença do sol de Arles, o sol que teria enlouquecido o pintor?

14. DEZ

Começo às oito. Dia lindo, raiva de poder escrever somente uma hora. Fiscal de fichas inquieto no ponto de ônibus. Procuo sinônimos para

Alarmado:

Desconfiado

É um jogo gostoso de brincar com a sinonímia

Descrente

Suspeitoso

Desconfiado Medroso

Receoso

Desanimado

Que tipo de milícia pode ser a CIVILTAR

Algo nos moldes de uma TFP transformada e legalizada?

UMA SS, Gestapo, Oban, Deops?

Cada lauda feita num dia é uma bela conquista.

Estadão traz 2 boas notícias:

BIÓLOGO APONTA DANOS TRAZIDOS PELA ARACRUZ. Fábrica de poluentes celulose que joga poluentes no mar, em Vitória.

PROFESSOR CONDENA CONTRATO PARA EXPLORAÇÃO DA MADEIRA. Joseio Deoclécio Siqueira, da Escola de Florestas da Universidade Federal do Paraná fala sobre o assunto.

Aí em demasia. Preciso ver todos os diálogos. Estabelecer diferenças entre personagens. Souza deve ter um tipo de fala própria. A mulher também. Posso fazer essa diferença surgir através dos conceitos que os personagens emitem.

Hoje tive a ideia do *Holocausto da Maçã*. Eu estava perto do Well's da Augusta. E vi a banca de frutas que fica na Luis Coelho. Aí me veio a ideia. Escrevi hoje exatamente 48 linhas. Trabalhei um pouco em cima. Quase prontas, melhor este método. Com média de 8 palavras por linha, fiz pouco menos de 500 palavras. Aliás, menos de 400. Sem angústia por isso, no entanto.

Apontamentos na datilografia, 8.9.81

Na versão final, eliminei a sequência do Holocausto da maçã. Não estava me convencendo. Era falso. Principalmente era sem sentido. Não havia justificativa, não se encaixava. Também não se projetava para a frente. Não se ligava a contexto nenhum. Portanto, se não enriquecia a ação, nem Souza, era indispensável. O episódio cortado foi este:

Foi numa dessa galerias, dois anos atrás. Girando entre becos e vielas, dei de cara com o homem. No momento exato em que ele abria a maleta e tirava a maçã. Vermelha, brilhante. Não é possível, deve ser de plástico, de vidro ou porcelana. Um desse enfeites para se colocar em móvel.

Sobre a geladeira, na mesa da copa. Perto do homem, senti o cheiro. Perfumada. Fiquei chocado. Como pode existir maçã verdadeira, num lugar destes? Elas tinham desaparecido há anos, junto com a maioria das frutas. Claro que lá pelo Círculo do Assessores Embriagados devem surgir algumas.

Duvido até que houvesse maçãs no Círculo. Teria que ser importada. Existe ainda lugar que produza? Maçãs, nem tanto. Mas eu daria vinte anos de minha vida em troca de duas gabiobas. daquelas grandes, que a gente tocava, ela se desprendia da árvore, vinha em nossos dedos.

A maçã fulgurava nas mãos do homem. Quando me viu, ele se assustou, quis escondê-la embaixo do paletó esfarrapado. Tinha tudo de um mendigo, no entanto, nestes tempos não dá para julgar um homem pela aparência. Há tanto engano, mistificação. Ele bem podia ser um Escutador Astuto à espreita.

São pessoas que obtém informações e as vendem, principalmente a particulares. Se alguém detém uma boa soma de conhecimentos a respeito dos outros,

pode conseguir mordomias, privilégios. Fichas, lugares nas filas, notas falsas de Compras Cumpridas. Os Astutos estão por toda a parte.

Por essa razão as pessoas preferem não conversar na rua. Nem manter rodinhas. Só se bate papo em lugares seguros. Por prevenção. Assim, o homem me viu e tentou guardar a maçã. Achava, por sua vez, que eu poderia ser um Escutador Astuto. Não conseguiu escondê-la, não tinha bolsos.

Ficou me olhando, rindo amarelo. Então, cuspiu no meu rosto. Bem dentro dos olhos. Uma cuspidada grossa, pegajosa. Nojenta. Fiquei tão espantado que nem reagi. Foi um homem ao meu lado que protestou. De olhos fechados, ouvi o sujeito reclamando que isso não é coisa que se faça.

Levou uma cusparada também. Então, avançamos os dois sobre o homem da maçã. Empurramos e ele deixou a fruta cair. Tinha tudo de verdadeira. Macia. Cintilava. Criança, me lembro, esfregava a maçã na calça, ao comprá-la. Até deixá-la como sapato engraxado. Era simples bafo de boca e esfregar.

Gritaram: “Uma maçã”. E foi como se dessem a partida a um jogo de rugby, sem regras, número certo de jogadores. Um agarrava a maçã, queria escondê-la. Era derrubado, pisado. E mais gente entrava na galeria. Fui empurrado. Jogado para o fundo do corredor. Não somente eu, quem tentava se aproximar.

A maçã tinha sumido. As pessoas desatinadas nem sabiam porque estavam brigando. Era uma agressividade cega, incontida, como que uma necessidade. Violência sempre me espantou. O que sei é que dela é pura teoria. Eu queria correr, fugir daquilo tudo. Estava aturdido, revoltado, agitado demais. O povo penetrava. Não havia lugar. Amontoavam-se e iam se comprimindo. Como máquina de preencher linguiça. Subi a um beiral por uma porta gradeada. Sem ver que estava subindo. Fiquei lá, olhando o povo a revolutar. Vi gente se massacrando. Esmurravam-se. Mordiam. Surgiram porretes. Facas.

Cabeças rachavam, olhos voavam, dentes saltavam, ouvidos sangravam, narizes partiam, ossos se expunham, caras estralavam, numa ciranda infernal. As pessoas caíam, eram pisoteadas, a briga continuava por cima delas. Os corpos formavam um tapete cada vez mais alto, uns tombando sobre os outros.

Quando os Civiltares chegaram, a briga já tinha terminado. E acabou de modo curioso. Porque como havia mais e mais gente na galeria, chegou um momento em que ninguém podia se mover. Sardinhas em lata. Era impossível erguer um simples dedo, quanto mais preparar uma mão para o soco.

A falta de espaço ajudou o fim, ficaram todos enlatados. Porém os Civiltares irritados (sempre estão) arrancaram os brigões aos cacetes. Jogou quem coube dentro da peruas de presos, deixou o resto. Espalharam-se todos, rapidamente, antes que os homens mudassem de ideia e retornassem. Já aconteceu.

No dia seguinte, os jornais falaram em dezenas de mortos, comentaram o fato como sendo o “holocausto da maçã”. Permitiram apenas duas notas, em dias seguidos, depois se esqueceu do assunto. Siamo um país sem violência, as pessoas são pacíficas, aqui nunca se derramou o sangue por políticos.

O sol desaparece e repente, como todas as tarde. Não há mais crepúsculo desses que alegam calendários em casa de caboclo. Aliás, não há caboclos, as últimas migrações do campo se deram há cinco anos. Nas zonas rurais não ficou ninguém. Para que? Somos um país urbano. A terra não produz nada.

Bibliografia

Sou triste, imensamente triste, de uma tristeza amarga
e doentia que a mim própria me faz rir às vezes.

Florbela Espanca

ABDALA JUNIOR, Benjamin. (2003). *De vãos e ilhas: Literatura e Comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial.

ADORNO, Theodor W. (2003). Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades. p. 55- 65.

AGAMBEN, Giorgio. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora do UnoChapecó/Argos, p: 53-73.

ALBER, J.; NIELSEN, H. S.; RICHARDSON, B.; IVERSEN, S. (Eds.), *Dictionary of Unnatural Narratology*. Acedido em 17 de Junho de 2023 em <http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/unnatural/undictionary>

ALBUQUERQUE, Everaldo Bezerra de. (2021). A formação da escrita saramaguiana. Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa. Universidade Católica Portuguesa - Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais: Braga. Acedido em 05 de março de 2023 em https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/36088/1/Everaldo_Albuquerque.pdf

ALDRIDGE, Alexandra. (1984). *The scientific world view in dystopia*. Ann Arbor: UMI Research Press.

ALLEN, John L. (1976). “Lands of Myth, Waters of Wonder: The place of Imagination in the History of Geographical Exploration”. In: *Geographies of the Mind: Essays in Historical Geography*. LOWENTHAL, David e BOWDEN, Marilyn (eds). New York: Oxford University Press.

ALMEIDA, Marinei. (2008). *Entre vôos, pântanos e ilhas: Um estudo comparado entre Manoel de Barros e Eduardo White*. Tese de Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo/USP: São Paulo.

ALMEIDA, Miguel. (1981). O escritor de um país imaginário. *Folha de S. Paulo*, 24/08/1981.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio. (2018). *De “Ilha da Vera Cruz” a “Brasil” – revisitação da origem do nome*. XVIII Reunião Internacional de História da Náutica “Navegação no Atlântico”. São Miguel, Universidade dos Açores.

ANDRADE, Oswald de. (1990). *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Globo.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. (2018). Vozes do Brasil: A presença da literatura brasileira na narrativa hipercontemporânea portuguesa. In: ARNAUT, Ana Paula e BINET, Ana Maria. (coords.). Do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo: Os caminhos das Literaturas em Língua Portuguesa. *Revista de Estudos Literários*. n. 8. Acedido em 27 de fevereiro de 2019 em <http://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/6207/5065>

ARANGUREN, José Luís. (1994). “Utopia Y Libertad”. *Revista de Occidente*. Extraordinário IX/ 33, Fev. Mar.

ARAÚJO, Wagner Rodrigues. (2022). *Reflexões sobre a falta de lucidez no Estado distópico de José Saramago*. ECCOM - Centenário de José Saramago, v. 13, n. 25, Edição Especial, maio, p. 57-64.

ARAÚJO, Wagner Rodrigues. (2021). José Saramago e Ignácio de Loyola Brandão: Das utopias à Distopia – Notas sobre Poder e Violência. In: *José Saramago e os desafios do nosso tempo*. NOGUEIRA, Carlos; BALTRUSCH, Burgard. e CERDÀ, Jordi (eds.). Barcelona: Servei de Publicacions da Universitat Autònoma de Barcelona, p. 127-134.

ARAÚJO, Wagner Rodrigues. (2020). Nexos, temas e obsessões de José Saramago em Os Poemas Possíveis. *José Saramago 20 Anos com o Prémio Nobel* (Carlos Reis, org.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp: 789-804. Acedido em 15 de setembro de 2020 em <http://monographs.uc.pt/iuc/catalog/view/57/153/227-1>

ARNAUT, Ana Paula. (2023). Compromisso ético e defesa dos Direitos Humanos na ficção de José Saramago. *Confluenze* Vol. XV, No. 1, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bologna, p. 47-62. Acedido em 14 de Junho de 2023 em <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/16496>

ARNAUT, Ana Paula. (2022). “[O] mundo está louco desde que nasceu”: inquisição e autos da fé em Memorial do Convento. *Cincinatti Romance Review*, Volume 52 (Spring), p. 53-64, Special Issue on José Saramago. Guest Editor: Carlos Nogueira.

Acedido em 20 de Junho de 2023 em <https://www.artsci.uc.edu/crr.html>

ARNAUT, Ana Paula. (2021). *Memorial do convento: o assalto à caixa-forte da História*. *Revista de Estudos Saramaguianos n. 13*, p. 15-31.

ARNAUT, Ana Paula. (2020). Vi o livro, li o filme: Ensaio sobre a cegueira. In: FERREIRA, António Manuel; MORAIS, Carlos; BRASETE, Maria Fernanda e COIMBRA, Rosa Lúcia (eds). *Pelos mares da literatura em português*. Berlin: Peter Lang GmbH, p. 9-26.

ARNAUT, Ana Paula e BINET, Ana Maria. (coords.) (2018). Do Post-Modernismo ao Hipercontemporâneo: Os caminhos das Literaturas em Língua Portuguesa. *Revista de Estudos Literários*. n. 8. Acedido em 27 de fevereiro de 2019 em <http://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/6207/5065>

ARNAUT, Ana Paula. (2014). *José Saramago: da realidade à utopia – O Homem como lugar onde*. In: *Cultura Revista de História e Teoria das Ideias*. Vol. 33, pp: 171-190. Acedido em 04 de Dezembro de 2018 em <http://journals.openedition.org/cultura/2415>

ARNAUT, Ana Paula. (2010). Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (*As Intermittências da Morte, A Viagem do Elefante, Caim*). In A. B. Barel (Org.), *Os Nacionalismos na Literatura do Século XX: os indivíduos em Face das Nações*. Coimbra: Minerva, p. 51-70.

ARNAUT, Ana Paula. (2009). *Nas margens do tempo e do espaço: onde pa(i)ram as utopias?* In: SILVA, Maria de Fátima (coord.), *Utopias & Distopias*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 223-234.

ARNAUT, Ana Paula. (2008). *José Saramago*. Lisboa: Edições 70.

ARNAUT, Ana Paula. (2002). *Post-modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne-máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina.

ASHLEY, Mike. (2016). *Freedom or oppression? The fear of dystopia*. British Library. Acedido em 10 de Janeiro de 2020 em <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/freedom-or-oppression-the-fear-of-dystopia>

ATWOOD, Margaret. A literatura contra a opressão. São Paulo Review, São Paulo, p. 1, Novembro, 2018. Acedido em 21 de Janeiro de 2019 em <http://saopauloreview.com.br/a-literatura-contra-a-opressao/>

ATWOOD, Margaret. (2006). *O Conto da Aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco. (1ª ed. 1985)

AUERBACH, Erich. (2004). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 5ª ed. (Estudos dirigidos por J. Guinsburg).

BACCOLINI, Raffaella. (2019). At the root of totalitarianism: misogyny and violence in women's dystopias. In: *Utopias sonhadas/distopias anunciadas: feminismo, gênero e cultura queer na literatura*. DEPLAGNE, Luciana Calado e CAVALCANTI, Ildney. (orgs). João Pessoa: Editora UFPB, pp: 45-59.

BACCOLINI, Raffaella e MOYLAN, Tom. (Ed.). (2003). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge.

BACON, Francis. (2008). *Nova Atlântida e a grande instauração*. Trad.; introd. e notas de Miguel Morgado. Lisboa: Edições 70.

BACZKO, Bronislaw. (1979). *L'Utopia: Immaginazione Sociale e Rappresentazioni Utopiche nell'Età dell'Illuminismo*. Trad. Margherita Botto e Dario Gibelli. Torino: Giulio Einaud.

BAKHTIN, M. (1995). *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC.

BALANDIER, Georges. (1997). *A desordem – elogio do movimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BALTRUSCH, Burghard. (ed.). (2014). *O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia*. Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago. Berlin: Editora Frank & Timme. Acedido em 04 de dezembro de 2018 em <https://books.google.pt/books?id=AyMpAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT>

BANDEIRA, Manuel. (1930). *Libertinagem*. São Paulo: Global Editora, 2ª ed. (2013).

BARR, Marleen. (ed.). (2000). *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Lanham: Rowman.

BARTHES, Roland. (2003). *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 3ª ed.

BARTHES, Roland. (1998). *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 70.

BATISTA-BASTOS. (1996). *José Saramago, Aproximação a Um Retrato*. Lisboa: Dom Quixote.

BAUMAN, Zygmunt. (2004). *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BEBIANO, Rui. (2021). George Orwell, distopias em tempo de pandemia CONTRA AS TIRANIAS. (10 a 23 de fevereiro). *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XL, Número 1314.

BECKER, Caroline Valada. (2017). *Inscrições distópicas no romance português do século XXI*. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura. Programa de Pós-graduação em Letras, PUCRS: Porto Alegre. Acedido em 31 de janeiro de 2019 em http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/7358/2/TES_CAROLINE_VALADA_BECKER_COMPLETO.pdf

BENTIVOGLIO, Júlio. (2020). O futuro das utopias e das distopias em tempos presentistas. *Esboços*, Florianópolis, v. 27, n. 46, p. 390-404, set./dez. Acedido em 10 de Janeiro de 2022 em <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2020.e73090>

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. (2005). Editorial. *Revista MORUS – Utopia e Renascimento*, n. 2, p. 4-10.

BERRIEL, Carlos Eduardo. (2018). “Seminário Internacional Degradação socioambiental, catástrofe e distopias - Unicamp, 13 e 14 de agosto. Acedido em 09 de Dezembro de 2018 em www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2018/08/08/sobre-distopias-autoengano-e-perspectiva-de-um-futuro-fracassado

BERRINI, Beatriz. (1998). *Ler Saramago: O Romance*. Lisboa: Caminho.

BESSA, António Marques. (1998). *Utopia, uma visão da engenharia dos sonhos*. Portugal, Publicações Europa-América.

BEY, Hakim. (2010). *Zonas Autônomas Vol. 2*. Porto Alegre: Editora Deriva.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. (1996). A Literatura Comparada no Brasil. *Revista Organon*. Porto Alegre, v. 10, n. 24, p. 35-42.

BLAIM, Artur. (2013). *Ralahine Utopian Studies, Volume 40: Gazing in useless wonder: English utopian fiction, 1516-1800*. Oxford: Peter Lang Ag.

BLOCH, Ernst. (2005). *O Princípio Esperança, Volume I*. Tradução Nélcio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto Editora.

BLOCH, Ernst; ADORNO, Theodor W. (1988). Something's Missing: a discussions between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the contradictions of utopian longing. In: ZIPES, Jack (Ed.) *The utopian function of art and literature: selected essays*. Translation Jack Zipes and Frank Mecklenburg. Cambridge; London: MIT Press.

BLOCH, Ernst. (1986). *The principie of hope*. Vol. 1. Translation Neville Plaice, Stephen Plaice and Paul Knight. Cambridge; Massachusetts. MIT Press, p. 127-31.

BLOOM, Harold. (2002). *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. Warner Books.

BOOKER, M. Keith. (1994a). *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. Westport: Greenwood.

BOOKER, M. Keith. (1994b). *Dystopian literature: a theory and research guide*. Westport: Greenwood.

BORGES, António José. (2010). *José Saramago – Da Cegueira à Lucidez*. Sintra: Zefiro.

BORRALHO, Maria Luísa Malato. (2008). *História da literatura europeia: uma introdução aos estudos literários*. Lisboa: Quid Júris.

BORRALHO, Maria Luísa Malato. (2004). Não há utopias portuguesas?. *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia* n.º 1. Acedido em 11 de dezembro de 2018 em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo10421.PDF>

BOUILLAGET, Annick. (1996). *L'Écriture Imitative*. Paris: Nathan.

BORGES, Jorge Luís. (s.d). *A Biblioteca de Babel. Ficções*. Lisboa: Livros do Brasil.

BRADBURY, Ray. (2014). *Fahrenheit 451*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Globo de Bolso.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. (2022). *Deus, o que quer de nós?*. São Paulo: Global Editora. (1ª edição)

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Em novo livro “Deus, o que quer de nós?” escritor araraquense narra cenário devastador após políticas desastrosas na pandemia. [Entrevista concedida a Amanda Rocha]. *A Cidade On Araraquara*, Araraquara, p. 1, Setembro, 2022b. Acedido em 23 de setembro de 2022 em www.acidadeon.com/araraquara/lazerecultura/Ignacio-Loyola-Brandao-reflete-os-rumos-do-pais-em-livro-distopico-20220922-0016.html

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. A escrita me ajuda a seduzir pessoas, ou imaginar que as seduzo. [Entrevista concedida a Wagner Merije]. *Revista Blimunda*, Lisboa, nº 97, jul.-agos., p. 38-49, Julho-Agosto, 2020. Acedido em 15 de Agosto de 2020 em <https://www.josesaramago.org/blimunda-97-julho-agosto-de-2020>

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. ‘A reação já começou com a desobediência civil’, diz Ignácio de Loyola Brandão, autor de distopia política. [Entrevista concedida a Paula Sperb]. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 1, Abril, 2020b. Acedido em 01 de maio de 2020 em <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/04/a-reacao-ja-comecou-com-a-desobediencia-civil-diz-ignacio-de-loyola-brandao-autor-de-distopia-politica.shtml>

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Eleito por unanimidade, Ignácio de Loyola Brandão chega à ABL. *Revista Istoé*, São Paulo, p. 1, Março, 2019. Acedido em 15 de março de 2019 em <https://istoe.com.br/eleito-por-unanimidade-ignacio-de-loyola-brandao-chega-a-abl>

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. “O Presidente sem cérebro já chegou” ao Brasil, diz escritor Ignácio de Loyola Brandão. *Agência Lusa/Observador*, Lisboa, p. 1, Agosto, 2019b. Acedido em 17 de agosto de 2019 em <https://observador.pt/2019/08/17/o-presidente-sem-cerebro-ja-chegou-ao-brasil-dizescritor-ignacio-de-loyola-brandao/>

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. “Devemos nos indignar contra a loucura que está aí.” [Entrevista concedida a Vicente Viladarga]. *Revista IstoÉ*, São Paulo, p. 1, Maio, 2019c. Acedido em 04 de maio de 2019 em <https://istoe.com.br/devemos-nos-indignar-contra-a-loucura-que-esta-ai/>

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. (2018). *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*. São Paulo: Global Editora. (1º edição).

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Novo livro de Ignácio de Loyola Brandão apresenta um Brasil apocalíptico. [Entrevista concedida a Nahima Maciel]. *Correio Braziliense*, Brasília, p. 1, Setembro, 2018b. Acedido em 25 de setembro de 2018 em https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-earte/2018/09/23/interna_diversao_arte,707635/novo-livro-de-ignacio-de-loyolabrandao.shtml

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Ignácio de Loyola Brandão fala de um futuro distópico. [Entrevista concedida a Nahima Maciel]. *Correio Braziliense*, Brasília, p. 1, Junho, 2018c. Acedido em 20 de junho de 2018 em https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-earte/2018/06/16/interna_diversao_arte,688860/ignacio-de-loyola-brandao-fala-de-umfuturo-distopico.shtml

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. (2001). *Zero*. São Paulo: Global Editora. (1ª edição: 1975)

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. (2001b). Entrevista. *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 40.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. (1988). Escritor em crise num país sem rumo. [Reportagem de Geneton Moraes Neto]. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05/03/1988, p. 1, Março.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. (1986). *Não verás país nenhum*. São Paulo: Global Editora (1ª ed. 1981).

BRIN, David. (1999). *George Orwell and the Self-Preventing Prophecy. Orwell & Our Future - 50 year anniversary conference*. 11/12/1999. The University of Chicago Law School.

BURGESS, Anthony. (2004). *Laranja Mecânica*. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph.

CÁMARA, Gabriela Cabezón. (2021). *As aventuras da China Iron*. Trad. Silvia Massimini Felix. Editora Moinhos.

CAMPANELLA, Tomás. (2018). *A Cidade do Sol: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores. 8ª ed.

CAMUS, Albert. (2017). *A Peste*. Rio de Janeiro: Record.

CANDIDO, Antonio. (2014). *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul. (1ª ed.: 1965)

CANDIDO, Antonio. (1995). “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades. 3ª ed.

CANDIDO, Antonio. (1993). “Literatura Comparada”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das letras.

CARANDELL, José Maria. (1980). *As utopias*. Rio de Janeiro: Salvat.

CARVALHAL, Tânia Franco. (2006). *Literatura comparada*. 4ª ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática. (Princípios; 58).

CASARIN, Rodrigo. (2022). Ignácio de Loyola Brandão: Agora a distopia é real... *Uol*. Acedido em 07 de julho de 2022 em www.uol.com.br/splash/colunas/pagina-cinco/2022/10/07/ignacio-de-loyola-brandao-distopia-deus-que-quer-nos-zero-pais-nenhum.htm e em <https://www.youtube.com/watch?v=Fmn1Ha8YwRE>

CAVALCANTI, Ildney. (2006). “*Oryx an Crake*: restos de natureza e de cultura na distopia (quase) pós-humana de Margareth Atwood.” In: CORDIVIOLA, Alfredo; SANTOS, Derivaldo dos & CAVALCANTI, Ildney (Orgs.). *Fábulas da iminência: ensaios sobre literatura e utopia*. Recife: Programa de Pós- Graduação em Letras/UFPE. 41-56.

CAVALCANTI, Ildney. (1999). *Articulating the elsewhere: utopia in contemporary feminist dystopias*. Tese, University of Strathclyde, Glasgow, Escócia.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia. Acedido em 20 de Janeiro de 2022 em <https://edtl.fcsh.unl.pt>

CERDEIRA, Teresa Cristina. (2000). *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho.

CLAEYS, Gregory. (2017). *Dystopia: A Natural History*. New York: Oxford University Press.

CLAEYS, Gregory. (2013a). *Utopia: a história de uma ideia*. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Edições Sesc SP.

CLAEYS, Gregory. (2013b). “Three variants on the concept of dystopia”. In: *Dystopia(n) matters: on the page, on screen, on stage*. Edited by Fátima Vieira. Cambridge Scholars Publishing.

CLAEYS, Gregory. (2010). “The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell”. In: *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Edited by Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge University Press.

CLAEYS, Gregory e SARGENT, Lyman Tower (eds). (1999). *The utopia reader*. New York University Press.

COELHO, Teixeira. (1987). *Arte e utopia: arte de nenhuma parte*. São Paulo: Editora Brasiliense.

- COELHO, Teixeira. (1996). *O que é utopia*. 3ª ed. Brasília: Brasiliense.
- COMPAGNON, Antoine. (1979). *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*. Paris: Éd. du Seuil; trad. port. (parcial): *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- COSTA, Horácio. (1999). “Alegorias da desconstrução urbana: The memoirs of a survivor, de Doris Lessing, e Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago”. In: BERRINI, Beatriz. *José Saramago - uma homenagem*. São Paulo: Educ, p. 127-48.
- COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tânia Franco. (1994). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco.
- CUFFEL, V. (1996). “The Classical Greek Concept of Slavery”. In: *Journal of the History of Ideas* 27:3, Jl.-Sep., p. 323-342.
- DAVIS, J. C. (1981). *Utopia, the ideal society: a study of English utopian writing – 1516-1700*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DEL RÍO, Pilar. Sobre Literatura, Distopia e José Saramago: Uma conversa com Pilar Del Río. [Entrevista concedida a Wagner Rodrigues Araújo]. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, nº 28, p. 419-428, Dezembro, 2020. Acedido em 22 de dezembro de 2020 em <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i28>
- DEL RÍO, Pilar. (2018). Alegria e Gratidão. *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 26.09.2018, p. 8.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. (1994). *What is Philosophy?*. Translation by Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia University Press.
- DENSER, Márcia. (2019). Poéticas Perversas (Nós avisamos). *Jornal GGN* - 29 Outubro. Acedido em 20 de Maio de 2021 em <https://jornalggn.com.br/artigos/poeticas-perversas-nos-avisamos-por-marcia-denser>

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

DERRIDA, Jacques. (1980). “The Law of Genre”. In: *Critical Inquiry*. Vol. 7, nº 1, Autumn.

DINES, Alberto. (2015). Utopias e distopias. *El País* - 03 Janeiro. Acedido em 10 de Maio de 2018 em https://brasil.elpais.com/brasil/2015/01/02/opinion/1420235021_042550.html

DURREL, Lawrence. (1953). *Reflections on a Marine Venus: a companion to the landscape of Rhodes*. London: Farber & Farber.

ECO, Umberto. (2013). *Histórias das Terras e Lugares Lendários*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record.

ECO, Umberto. (2008). *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva.

ECO, Umberto. (s.d.). *Porquê “O Nome da Rosa”?* Lisboa: Difel.

ELIOT, T. S. (1997). *Ensaio de Doutrina Crítica*. Lisboa: Guimarães Editores.

ELLIOT, Robert C. (1970). *The shape of utopia: studies in a literary genre*. Chicago: The University of Chicago Press.

ERICKSON, Glen e ERICKSON, Sandra. (2006). As imagens da utopia: tropos, metáforas, fantasias. In: CORDIVIOLA, Alfredo; SANTOS, Derivaldo dos e CAVALCANTI, Ildney (orgs.). *Fábulas da iminência: ensaios sobre literatura e utopia*. Recife: Programa de Pós- Graduação em Letras/UFPE, p. 15-32.

ESPINELLY, Luiz Felipe Voss. (2016). *O anti-herói no romance distópico produzido na pós-modernidade ou O Prometeu pós-moderno*. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em História da Literatura, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande - UFRG, Rio Grande.

FERREIRA, Vergílio. (1987). *Conta-Corrente 5*. Lisboa: Bertrand.

FIGUEIREDO, Carolina Dantas. (2009). Da utopia à distopia: política e liberdade. *Eutomia: Revista Online de Literatura e Linguística*. Recife, v.1, n. 03, p. 324-362, jul. Acedido em 07 de Julho de 2018 em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/1821>

FIGUEIREDO, Mônica. (2006). Da cegueira à lucidez: o ensaio de um percurso. Algumas notas sobre a narrativa de José Saramago. In: *Diadorim. Revista de Estudos Linguísticos e Literários*, n.1. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas.

FIRCHOW, Peter Edgerly. (2009). *Modern Utopian. Fictions from H. G. Wells to Iris Murdoch*. Washington, D.C: The Catholic University of America Press.

FITTING, Peter. (2010). “Utopia, dystopia and science fiction”. In: *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Edited by Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge University Press.

FOERSTER, Norman. (2013). *The American Scholar*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. (1ª ed. 1929)

FORTUNATI, Vita. (2000). “Utopia as a literary genre”. In: *Dictionary of Literary Utopias*. Edited by Vita Fortunati and Raymond Trousson. Paris: Champion.

FORTUNATI, Vita. (2013). “Why dystopia matters”. *Dystopia(n) matters: on the page, on screen, on stage*. Edited by Fátima Vieira. Cambridge Scholars Publishing.

FORTUNATO, Pedro. (2016). A Bíblia na formação da Utopia, de Thomas More. *Anais do III Colóquio Literatura & Utopia Morus 500 anos*. LEANDRO, Analice; JÚNIOR, Ednelson João Ramos e Silva e IBSEN, Thayrone (Orgs.). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas.

FOUCAULT, Michel. (2014). *Vigiar e Punir*. Petrópolis, RJ: Vozes. 42ª edição.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. (1998). *Cocanha: a história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras.

FREIRE, Ana Maria Araújo. (2001). *Pedagogia dos sonhos possíveis*. São Paulo: UNESP, 2001. (Série Paulo Freire).

FREIRE, Paulo. (2000). *Pedagogia da Indignação: cartas pedagógicas e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP.

FROMM, Erich. (1961). Posfácio. In: *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FRYE, Northrop. (1982). “Diversidad de utopias literarias”. In: *Utopías y pensamiento utópico*. Frank E. Manuel (comp.). Traducción del inglés por Magda Mora. Madrid: Espasa-Calpe.

GALEANO, Eduardo. (1993). *Las palabras andantes*. Siglo XXI.

GEFEN, Alexandre e AUDET, René. (2001). *Frontières de la Fiction*. Bordeaux: Éditions Nota Bene / Presses Universitaires de Bordeaux.

GILLIS, John R. (2004). *Islands of the Mind – How the human imagination created the Atlantic World*. New York: Palgrave Macmillan.

GILMAN, Charlotte Perkins. (1979). *Herland*. New York: Pantheon Books.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando. (2010). *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Caminho.

GONÇALVES, Mara. (2018). Azinhaga, a única aldeia onde Saramago poderia ter nascido. *Jornal Público*. Acedido em 10 de julho de 2020 em <https://www.publico.pt/2018/11/16/fugas/noticia/azinhaga-unica-aldeia-onde-saramago-nascido-1850961>

GORDIN, Michael D.; TILLEY, Helen e PRAKASH, Gyan. (2010). *Utopia/dystopia: conditions of historical possibility* (edited by). Princeton University Press.

GOTTLIEB, Erika. (2001). *Dystopian fiction East and West: universe of terror and trial*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

GREENBLATT, Stephen e LOGAN, George. (2006). Sir Thomas More (1478-1535). In: ABRAMS, Meyer Howard e GREENBLATT, Stephen. (eds) *The Norton anthology of English literature*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., p. 518-590.

GRIMAL, P. (2004). *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille (4ª ed.). Lisboa: Difel.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. (1999). *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Editora Record.

HADDAD, Alice Bittencourt. (2015). Vlastos e a escravidão em Platão. *Revista Clássica*, v. 28, n. 2, p. 93-103.

HADDAD, Alice Bittencourt. (2010). “*Sophrosyne em República IV, 431b5-d2*”, *Dissertatio* 32, verão, p. 193-217.

HARTLEY, Eugene Leonard. (1952). *Fundamentals of Social Psychology*. New York: Knopf.

HAUSER, Arnold. (1998). *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. (2013). Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, [s.l.], v. 18, nº 2, p. 201-215, 7 out. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Acedido em 19 de Outubro de 2019 em <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p201>.

HILLEGAS, Mark R. (1974). *The Future as a Nightmare: H. G. Wells and the Anti-Utopians*. Southern Illinois University Press.

HITCHENS, Christopher. (2010). *A vitória de Orwell*. São Paulo: Companhia das Letras.

HUXLEY, Aldous. (2009). *Admirável Mundo Novo*. Tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Globo.

JACOBY, Russel. (2007). *Imagem Imperfeita – Pensamento utópico para uma época antiutópica*. São Paulo: Civilização Brasileira.

JAMESON, Fredric. (1977). Of islands and trenches: neutralization and the production of utopian discourse. *Diacritics*. [S.I.], n. 7: 2, p. 6-21, Summer.

KRISTEVA, Julia. (1971). *Ensaio de semiologia*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Eldorado.

KUMAR, Krishan. (1991). *Utopianism*. Open University Press.

KUMAR, Krishan. (1987). *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford & New York: Basil Blackwell.

LACROIX, Jean-Yves. (1996). *A utopia: um convite à filosofia*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LASKY, Melvin. (1977). *Utopia and Revolution: On the Origins of a Metaphor, or Some Illustrations of the Problem of a Political Temperament and Intellectual Climate and How Ideas and Ideologies Have Been Historically Related*. Londres: MacMillan.

LEFEBVRE, Henri. (1999). *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

LEVIN, Harry. Comparing Literature. (1972). In: *Grounds for Comparison*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, p. 75-90. Discurso do Presidente no IV Encontro da Associação Americana de Literatura Comparada, realizado na Universidade de Indiana, em 19 de abril de 1968. Publicado pela primeira vez no *Comparative Literature Yearbook* (Bloomington, 1969).

LEVITAS, Ruth. (2010). *Ralahine Utopian Studies, Volume 3: The Concept of Utopia*. Bruxelles: Peter Lang AG.

LEVITAS, Ruth. (2001). For Utopia: The (Limits of the) Utopian function in late capitalist society. In: GOODWIN, Barbara (ed). *The Philosophy of Utopia*. London and Portland: Frank Class.

LEVITAS, Ruth. (1990). *The concept of utopia*. Syracuse: Syracuse University Press.

LIMA, Adriane Santana. (2019). Educação das Mulheres na América Latina: um olhar decolonial. *Educação & Realidade*, vol. 44 nº 3. Porto Alegre. Acedido em 03 de Janeiro de 2022 em <https://doi.org/10.1590/2175-623683134>

LIMA, Isabel Pires de. (1998). “Saramago pós-moderno ou talvez não”. In: *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Universidade de Oxford, 1 a 8 de Setembro de 1996. Oxford-Coimbra, p. 933-941.

LIRA, Thaíse Gomes e SANTOS, Luciane Alves. (2017). *A torre acima do véu: representação da distopia no insólito ficcional brasileiro*. Odisseia, Natal, RN, v. 2, n. 2, jul-dez., p. 148-163.

LOPES, Mário. (2021). O regresso a George Orwell. *Jornal Público, Ípsilon*, 26 de fevereiro.

LOURENÇO, Eduardo. (2021). *Ver é Ser Visto – Fragmentos Essenciais*. Lisboa: Gradiva.

LOURENÇO, Eduardo. (1994). *O canto do signo – existência e literatura*. Lisboa: Presença.

LUCAS, Isabel. (2021). O regresso a George Orwell. *Jornal Público, Ípsilon*, 26 de fevereiro de 2021.

LUCCHESI, Marco. Escritor Ignácio de Loyola Brandão toma posse este mês na Academia Brasileira de Letras. *Observador*, Lisboa, p. 1, Outubro, 2019. Acedido em 08 de outubro de 2019 em <https://observador.pt/2019/10/08/escritor-ignacio-de-loyola-brandao-toma-posse-estemes-na-academia-brasileira-de-letras>

LUERSEN, Eduardo Harry. (2013). A apropriação da teoria hipodérmica pela figura do controlador social da obra ficcional distópica. *Revista Temática*. Ano IX, n. 07, Julho.

LUÍS, Sara Belo. (2000). “O centro comercial é a nova universidade”. *Visão*, 26 de Outubro. Entrevista a José Saramago, p. 19-22.

MADRUGA, Conceição. (1998). A Paixão segundo José Saramago. Porto: Campo das Letras, p. 131-133.

MADURO, Daniela Côrtes. (s.d.). Cão das Lágrimas (José Saramago, Ensaio sobre a cegueira/Ensaio sobre a lucidez). *Dicionário de personagens da ficção portuguesa*. Acedido em 10 maio de 2023 em <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/756-cao-das-lagrimas>

MALRAUX, André. (1947). *Psychologie de l'art - Vol. 2*.

MANGUEL, Alberto e GIANNI, Guadalupi. (2013). *Dicionário de lugares imaginários*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Editora Companhia das Letras.

MANUEL, Frank Edward e MANUEL, Fritzie Prigohzy. (1997). *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

MARQUES, Luiz. (2018). “Seminário Internacional Degradação socioambiental, catástrofe e distopias - Unicamp, 13 e 14 de agosto de 2018. Acedido em 09 de Dezembro de 2018 em www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2018/08/08/sobre-distopias-autoengano-e-perspectiva-de-um-futuro-fracassado

MARTÍN, Diego José Gonzáles. (2021). Ciudadania en la obra de José Saramago. In: NOGUEIRA, Carlos; BALTRUSCH, Burgard. e CERDÀ, Jordi (eds.). *José Saramago e os desafios do nosso tempo*. Barcelona: Servei de Publicacions da Universitat Autònoma de Barcelona, p. 39-51.

MARTINS, Ana Claudia Aymoré. (2007). *Morus, Moreal, Morel: A ilha como espaço da utopia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. (2011). Reescrita da memória intertextual e dos géneros narrativos em autores portugueses contemporâneos. *Gragoatá*, Niterói, n. 31, 2º sem., p. 135-149.

MATOS, Jacinta Maria. (2021). George Orwell, distopias em tempo de pandemia CONTRA AS TIRANIAS. (10 a 23 de fevereiro). *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XL, Número 1314.

MEDEIROS, Paulo. (2006). “Saramago and Grass”. In: *In Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*. Edited by Adriana Alves de Paula Martins e Mark Sabine. Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies (nº 18 especialmente dedicado a José Saramago).

MEDINA, João. (1979). “Não há utopias portuguesas”. *Revista de História das Ideias* (vol. II. Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias, 1978-1979), p. 163-170.

MERIJE, Wagner. (2022). *Sol do novo mundo - Fatos e curiosidades sobre a Independência do Brasil e outras guerras e revoluções que mudaram o mundo*. São Paulo: Aquarela Brasileira Livros.

MOHR, Dunja M. (2005). *Worlds Apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*. Jefferson: McFarland.

MORE, Thomas. (2004). *A Utopia*. Tradução de Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília. (1ª ed. 1516).

MORET, Frédéric. (2009). “Comunidades socialistas”. In: *Dicionário das Utopias*. RIOT-SARCEY, Micèle; BOUCHET, Thomas e PICON, Antoine (org.). Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa e Tiago Marques. Lisboa: Edições Texto e Grafia.

MORETTI, Franco (ed.). (2006). *The Novel. Forms and Themes*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

MORRIS, James M. e KROSS, Andrea L. (2004). *The A to Z of utopianism*. The A to Z guide Series, n. 36. The Scarecrow Press.

MORRIS, William. (2002). *Notícias de lugar nenhum: ou uma época de tranquilidade*. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

MOYLAN, Tom; CAVALCANTI, Ildney e BENÍCIO, Felipe (Ed.). (2016). *Distopia: fragmentos de um céu límpido*. Trad. Felipe Benício, Pedro Fotunato e Thayrone Insen. Maceió: Edufal.

MOYLAN, Tom. (2003). “Utopia e pós-modernidade: seis teses”. Trad. Ari Denisson da Silva, Cleusa Salvina Barbosa e Ildney Cavalcanti. In: *Leitura – Literatura e Utopia*. n.32, p. 121-134. Maceió: EDUFAL.

MOYLAN, Tom. (2000). *Scraps of the Untainted Sky - Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview.

MUMFORD, Lewis. (2007). *História das Utopias*. Tradução de Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona.

NEIVA, Alex. (2021). Dominação e resistência em Ensaio sobre a cegueira. In: *José Saramago e os desafios do nosso tempo*. NOGUEIRA, Carlos; BALTRUSCH, Burgard. e CERDÀ, Jordi (eds.). Barcelona: Servei de Publicacions da Universitat Autònoma de Barcelona, p. 179-197.

NITRINI, Sandra. (2000). *Literatura comparada: história, teoria e prática*. São Paulo: Edusp.

NOGUEIRA, Carlos. (2020). *Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago: A Literatura e o Mal*. Romance Quarterly. DOI: 10.1080/08831157.2020.1772661

NOGUEIRA, Carlos; BALTRUSCH, Burgard. e CERDÀ, Jordi (eds.). (2021). *José Saramago e os desafios do nosso tempo*. Barcelona: Servei de Publicacions da Universitat Autònoma de Barcelona.

NUNES, J. M. de Souza. (2009). *Distopia*. Acedido em 20 de Janeiro de 2022 em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/distopia>

ORWELL, George. *1984*. (2007). Lisboa: Antígona. (1ª ed. 1949).

PAQUOT, Thierry. (1999). *A utopia: ensaio acerca do ideal*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL.

PASSOS, Mateus R. Silva. (2003). *Distopias: Presságios de um futuro nefasto*. Comunicarte, Edições 26-29. Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Instituto de Artes e Comunicações, p. 171-179.

PATAI, Daphne. (1984). “Orwell’s Despair, Burdekin’s Hope: Gender and Power in Dystopia.” *Women’s Studies International Forum* 7, p. 85-95.

PAVLOSKI, Evanir. (2014). *1984: A Distopia do Indivíduo Sob Controle*. Ponta Grossa: Uepg.

PAVLOVSKI, Evanir. (2012). *Admirável mundo novo e A Ilha: entre o pesadelo e o idílio utópico*. 365 fls. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

PAZ, Octavio. (1994). *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. (2016). “A ficção distópica”. In: *Mutações da literatura no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. (1990). *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed.

PESSOA, Fernando. (2022). *Salomé + O Vencedor do Tempo*. São Paulo: Aquarela Brasileira Livros.

PIMLOTT, Bem. (2009). In: ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das letras.

PLATÃO. (2003). *A República*. Tradução de Cristina Giro. Lisboa: Publicações Europa- América.

POHL, Nicole. (2010). “Utopianism after More: the Renaissance and Enlightenment”. In: CLAEYS, Gregory (ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

QUEIRÓS, Teixeira de. (1898). *O Famoso Galvão*. Lisboa: Editora de Tavares e Irmão.

QUENTAL, Antero de. (2001). *Poesia Completa 1842 - 1891*. Lisboa: Dom Quixote.

REIS, Carlos. (2018). A narrativa como necessidade. *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*. 26 de Setembro, p. 11.

REIS, Carlos. (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.

RICOEUR, Paul. (1986). *Lectures on Ideology and Utopia*. Ed. George H. Taylor. New York: Columbia University Press.

ROCHA, Jaime. (2021). George Orwell, distopias em tempo de pandemia CONTRA AS TIRANIAS. (10 a 23 de fevereiro). *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XL, Número 1314.

ROCHA, Karine. (2019). *Las Aventuras de la China Iron, uma utopia contemporânea para o século XIX*. In: DEPLAGNE, Luciana Calado e CAVALCANTI, Ildney. (Orgs). *Utopias sonhadas/distopias anunciadas – feminismo, gênero e cultura queer na literatura*. João Pessoa: Editora UFPB, pp: 175-187.

RODRÍGUEZ, Aloma. (2017). A nova era dourada das distopias. *El País*. 08 de Outubro. Acedido em 15 de Agosto de 2018 em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/06/cultura/1507305334_572081.html

ROEMER, Kenneth M. (2010). “Paradise transformed: varieties of nineteenth-century utopias”. In: *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Edited by Gregor Claeys. Cambridge: Cambridge University Press.

ROLLASON, Christopher. (2006). How totalitarianism begins at home: Saramago and Orwell. In: PAULA, Adriana Alves e SABINE, Mark (Eds.). In *Dialogue with Saramago: Essays in Comparative Literature*. Manchester: Manchester Spanish and Portuguese Studies (nº 18 especialmente dedicado a José Saramago), p. 105-120.

ROSENFELD, Anatol. (1996). *Reflexões sobre o romance moderno*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva.

SÁ, Melissa Cristina Silva de. (2019). Corpo e violência em *Oryx e Crake* e *O Ano do Dilúvio*, de Margaret Atwood. In: DEPLAGNE, Luciana Calado e CAVALCANTI, Ildney. (Orgs). *Utopias sonhadas/distopias anunciadas - feminismo, gênero e cultura queer na literatura*. João Pessoa: Editora UFPB, p. 131-146.

SALLES, Cecília Almeida. (2009). O processo de criação de *Não verás país nenhum*. *REEL - Revista Eletrônica de Estudos Literários*. Vitória, s. 1, a. 5, n.5.

SALLES, Cecília Almeida. (2001). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: Annablume.

SALLES, Cecília Almeida. (2001b). A planta da cidade: uma leitura genética de *Não verás país nenhum*. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 11 (Ignácio de Loyola Brandão), p. 136-142.

SALLES, Cecília Almeida. (1990). *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum*. 255f. Tese (Doutorado em Linguística) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SAMOYAULT, Tiphaine. (2001). *L'Intertextualité (Mémoire de la Littérature)*. Paris: Nathan.

SANTIAGO, Silviano. (1989). O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras.

SANTOS, Luciana Novais dos. (2005). *Não verás país nenhum: o itinerário do protagonista na ficção de Ignácio de Loyola Brandão*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas.

SARAMAGO, José. (2020). Ensaio sobre a cegueira. *Revista Blimunda n° 93, Março*. Lisboa: Fundação José Saramago.

SARAMAGO, José. (2019). *O Conto da Ilha Desconhecida*. Lisboa: Fundação José Saramago.

SARAMAGO, José. (2018). *Último Caderno de Lanzarote - O diário do ano do Nobel de José Saramago*. Porto: Porto Editora.

SARAMAGO, José. (2016). *Viagem a Portugal*. Porto: Porto Editora.

SARAMAGO, José. (2015). *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras. (1ª ed. 2004).

SARAMAGO, José. (2014). *Ensaio sobre a cegueira*. Porto: Porto Editora, 21º ed. (1ª ed. 1995).

SARAMAGO, José. (2014b). *O Homem duplicado*. Porto: Porto Editora.

SARAMAGO, José. (2013). *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago.

SARAMAGO, José. (2013b). “De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz”. In: *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: Editora da UFPA.

SARAMAGO, José. Saramago e nossos moinhos de vento. *Revista Fórum*, São Paulo, p. 1, 09 de Fevereiro de 2012). Acedido em 23 de abril de 2019 em <https://revistaforum.com.br/revista/102/saramago-e-nossos-moinhos-de-vento-2>

SARAMAGO, José. José Saramago, a harmonia entre a vida e a obra. [Entrevista concedida a Ana Mendoza]. G1/EFE, Rio de Janeiro, p. 1, Junho, 2010. Acedido em 05 de maio de 2023 em <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/06/jose-saramago-a-harmonia-entre-vida-e-obra.html>

SARAMAGO, José. José Saramago combate “cegueira” com votos em branco. [Entrevista concedida a Cassiano Elek Machado]. Folha de São Paulo, São Paulo, p. 1, Abril, 2004. Acedido em 09 de Janeiro de 2020 em <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42623.shtml>

SARAMAGO, José. (1997). *Cadernos de Lanzarote* (Diário IV). Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José. (1996). *Cadernos de Lanzarote* (Diário III). Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José. (1995). *Cadernos de Lanzarote* (Diário II). Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José. Autor vê humanidade com rigor. Folha de São Paulo, São Paulo, p. 1, Outubro, 1995b. Acedido em 15 de julho de 2021 em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/18/ilustrada/2.html>

SARAMAGO, José. (1994). *Cadernos de Lanzarote* (Diário I). Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José. (1991). *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José. (1987). *Provavelmente alegria*. 3.^a ed. Lisboa: Editorial Caminho.

SARAMAGO, José. (1986). *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José. (1983). *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José. (1982). *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.

SARAMAGO, José. *Autobiografia*. Acedido em 23 de Outubro de 2020 em <https://www.josesaramago.org/autobiografia-de-jose-saramago>

SARAMAGO, José. *José Saramago - Breves notas biográficas*. Acedido em 23 de Outubro de 2020 em <https://www.pcp.pt/jose-saramago-breves-notas-biograficas>

SARAMAGO, José. Entrevista a Jô Soares. Acedido em 16 de Janeiro de 2022 em <https://www.facebook.com/aldeiadalusofonia/videos/742307813203465/>

SARGENT, Lyman Tower. (2013). “Do dystopias matter?” In: *Dystopia(n) matters: on the page, on screen, on stage*. Edited by Fátima Vieira. Cambridge Scholars Publishing.

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

SARGENT, Lyman Tower. (2008). “Em Defesa da Utopia.” Ed. Fátima Viera e Irene Enes. *Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo Americanos/An Anglo-American Studies Journal*, v. 1, p. 1-12. Acedido 05 de Setembro de 2018 em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5168.pdf>

SARGENT, Lyman Tower. (2006). Eutopias and Dystopias of Science. In: *Imagining the Future: Utopia and Dystopia*. MILNER, Andrew; RYAN, Matthew; SAVAGE, Robert (ed.). Arena Journal.

SARGENT, Lyman Tower. (2005). “What is a utopia?” *Revista Morus – Utopia e Renascimento*. Dossiê Utopia como gênero literário, n. 2, p. 153-160. Acedido em 06 de Setembro de 2018 em <http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/139>

SARGENT, Lyman Tower. (2003). “The problem of the ‘Flawed Utopia’: a note on the costs of eutopia”. In: *Dark horizons: science fiction and the utopian imagination*. Edited by Tom Moylan and Raffella Baccolini. New York: Taylor & Francis Books.

SARGENT, Lyman Tower. (1975). Utopia: The Problem of Definition. *Extrapolation*. [S. 1.], n. 16: 2, p. 137-148, May.

SARTRE, Jean-Paul. (1989). *O que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática. (1ª ed. 1947)

SEIXO, Maria Alzira. (1999). *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. (2008). A cidade deteriorada: distopia literária e ecologia na ficção de Ignácio de Loyola Brandão. *Terra roxa e outras terras* – Revista de Estudos Literários. Volume 12 (Jun.). p. 5-15.

SILVA, Jorge Bastos da. (2021). George Orwell, distopias em tempo de pandemia CONTRA AS TIRANIAS. (10 a 23 de fevereiro). *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XL, Número 1314.

SISK, David W. (1997). *Transformations of Language in Modern Dystopias* (Contributions to the Study of Science Fiction & Fantasy). Praeger.

SMITH, Martin Seymour. (2004). *Os 100 livros que mais influenciaram a humanidade: a História do pensamento dos tempos antigos à atualidade*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Difel.

STAN, Robert. (1992). *Bakhtin – Da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, p. 73.

STRECK, Danilo R.; REDIN, Euclides e ZITKOSKI, Jaime José (Org.). (2010). *Dicionário Paulo Freire*. 2ª ed., ver. amp. Belo Horizonte: Autêntica.

TADIÈ, Jean-Yves. (1992). *O romance no século XX*. Lisboa: D. Quixote.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. (2006). Cocanha: o encantamento medieval e contemporâneo no cordel. *UNIrevista* - Vol. 1, nº 3 (julho). Acedido em 17 de setembro de 2019 em http://encipecom.metodista.br/mediawiki/index.php/Cocanha:_o_encantamento_medieval_e_contempor%C3%A2neo_no_cordel

TROUSSON, Raymond. (1995). *Historia de la literatura utópica: viajes a países inexistentes*. Traducción Carlos Manzado de Frutos. Barcelona: Pensínsula.

VICENTE, Maria Eduarda Gil. (2021). George Orwell, distopias em tempo de pandemia CONTRA AS TIRANIAS. (10 a 23 de fevereiro). *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XL, Número 1314.

VIEIRA, Fátima. (2013). *Dystopia(n) matters: on the page, on screen, on stage*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

VIEIRA, Fátima. (2012). *Falar de utopia em tempos de crise*. CETAPS – Centre for English, Translation and Anglo - Portuguese Studies, Universidade do Porto.

VIEIRA, Fátima. (2010). “The Concept of Utopia”. In: CLAEYS, Gregory (ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 28-51

VIEIRA, Patrícia. (2020). *Utopia and Dystopia in the age of the Anthropocene*. *Esboços*, Florianópolis, v. 27, n. 46, set./dez., p. 350-365.

VIEIRA, Vera Lúcia Silva. (2011). *Ignácio de Loyola Brandão: Memória e literatura, a escrita como exercício da indignação*. Tese de Mestrado em História e Cultura Social. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. 234 p. Acedido em 31 de dezembro de 2019 em https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/93226/vieira_vls_me_fran.pdf?sequence=1

VLASTOS, G. (1941). Slavery in Plato's Thought. *Philosophical Review*, 50:3, May, p. 289-304.

WELLEK, René. (1959). The Crisis of Comparative Literature. In: FRIEDERICH, Werner, ed. *Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the ICLA. 2 vols.* Chapel Hill: Univ. of North Caroline Press, v. 1, p. 149-160. Repl. em WELLEK, René. *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale Univ. Press, 1963, p. 282-95.

WILDE, Oscar. (1954). The soul of man under socialism. In: *Selected essays and poems*. London: Penguin.

WILLIAMS, Raymond. (1977). *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.

WOJCIEKOWSKI, Maurício Moraes. (2009). *Utopia/distopia e discurso totalitário : uma análise comparativo-discursiva entre Admirável Mundo Novo, de Huxley, e A República, de Platão*. Acedido em 10 de setembro de 2018 em <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17521/000713296.pdf?sequence=1>

ZAMYATIN, Yevgeny. (2007). *We*. London: Random House. Translated from the russian by Natasha Randall.

ZINK, Rui. (2021). George Orwell, distopias em tempo de pandemia CONTRA AS TIRANIAS. (10 a 23 de fevereiro). *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XL, Número 1314.

Filmes e documentários

- A jangada de pedra - Dir. George Sluizer (2002)
- Blindness - Dir. Fernando Meirelles (2008)
- Embargo - Dir. António Ferreira (2010)
- José e Pilar - Dir. Miguel Gonçalves Mendes (2010)
- Levantado do chão - RTP (2013)
- O homem duplicado - Dir. Denis Villeneuve (2014)