



e-topia

78

João Ribeiro

(Estudante de Tecnologia da Comunicação Audiovisual, Instituto Politécnico do Porto)

Citação: Ribeiro, João, "Play Time e as Distopias Literárias do Século XX", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 8 (2008). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

Like utopia, dystopia, far from being out of reality and history, developed quickly and, after many centuries, they both wanted to say that mankind was dreaming or doubting about its future.

Raymond Trousson

No caso de *Play Time*, ele [Tati] mostra indivíduos que se reapropriam gradualmente dos espaços impessoais e uniformizados.

François Penz

A literatura distópica, enquanto género que evidencia as lacunas da realização social plena do homem, tornou-se, desde a génese do cinema, alvo de fascínio por parte dos realizadores. De *Metropolis* a *Clockwork Orange*, de *Blade Runner* ao recente *Children of Men*, existem centenas de filmes que transportam para o plano visual mundos em que em nome do bem comum se atropelam as liberdades individuais e os direitos sociais e políticos.

Este trabalho tem por objectivo analisar o filme *Play Time*, de Jacques Tati, estabelecendo pontos de contacto e de afastamento entre este e as distopias literárias do século XX, em particular *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* e *Nós*.

Contexto Histórico

As duas Guerras Mundiais travadas na primeira metade do século XX moldaram, de forma muito vincada, o pensamento Europeu. O pessimismo e o cepticismo dos povos do Velho Continente são, em grande parte, fruto da inevitabilidade do confronto com o seu próprio fracasso enquanto sociedades justas e igualitárias.

De facto, o primeiro conflito teve consequências profundas: para além de ter ceifado a vida a milhões de europeus, o quadro de destruição e de miséria que impôs nos territórios em conflito proporcionou a ascensão e a afirmação de ditaduras à Esquerda e à Direita, um pouco por toda a Europa. A anulação da individualidade em nome do Partido único ou do Estado (separação entretanto tornada obsoleta), bem como o respeito pela ordem e os valores dominantes, tornaram-se requisitos essenciais à sobrevivência do cidadão comum nestas sociedades. Mais do que marginalizada, a diferença foi perseguida e eliminada.

A Segunda Guerra Mundial contribuiu ainda mais para arrasar física e moralmente os países envolvidos, tornando o Homem mais descrente do que alguma vez fora na ideologia política (pelo menos nos sectores mais extremistas), na ciência (com a utilização da energia nuclear para fins bélicos) e até na religião (que se mostrara conivente com as atrocidades cometidas). A realidade inspiraria a ficção, levando ao aparecimento de obras importantes como *Nós* (1920, URSS), de Evgeny Zamiatine, *Admirável Mundo Novo* (1930, EUA), de Aldous Huxley, e *O Triunfo dos Porcos* (1945) e *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* (1948), de George Orwell (Reino Unido). O que estes livros têm em comum é a forma como descrevem sociedades em que o indivíduo perde o direito à diferença e à fantasia, sendo condicionado pela propaganda, submetido a uma vigilância (e mesmo autovigilância) absoluta e constante e, em última instância, à repressão física brutal e impiedosa.

Os tempos de crise no plano do real impelem indiscutivelmente à criação. Existe como que uma reacção automática à agressão externa através da subversão do ponto de vista na experiência

ficcionada. O que qualquer regime pudesse esconder ou reprimir junto dos seus povos é nas distopias escancarado, pois tornam-se acessíveis todos os seus mecanismos de preservação do poder e condicionamento da verdade histórica. Como observa Raymond Trousson:

After the First World War, dystopia spread widely. The birth of great dictatorships, the clash of political blocks aiming for the world hegemony, the experience of the concentration camps, anarchic overproduction and mass control destroyed the confidence in the future, which was considered as apocalyptic. People no longer believed in the state's organising power because of its totalitarian tendencies or in industrial development, which too often enslaved man instead of freeing him. (Trousson 2000: 184)

Após a Segunda Guerra temos então uma Europa, que na sua óbvia necessidade de reconstrução, se tenta modernizar, industrializar e criar prosperidade material. Repensa o seu lugar enquanto força imperialista e, gradualmente, abandona as colónias. Perde indiscutivelmente peso no confronto geopolítico entalado entre duas super-potências agressivas e paranóicas.

O Mundo de *Play Time*

Play Time, realizado por Jacques Tati em 1967, oferece-nos o retrato de uma França democrática com uma sociedade capitalista perfeitamente consolidada, onde o luxo e a arquitectura moderna abundam, dominando os espaços comuns. *Monsieur Hulot* é o herói improvável do filme e é ele que seguiremos, ainda que o percamos vezes sem conta na amplitude e anonimato dos espaços frequentados. Na verdade, são estes espaços os agentes principais de controlo do cidadão moderno. Quando Tati decide cruzar um hospital com um aeroporto e, depois ainda, com um complexo de escritórios, ou um *drugstore* com um café-bar e uma farmácia, não o faz inocentemente ou para mero efeito cómico. A crítica é certamente direccionada ao furor modernista na arquitectura (o estilo internacional, mais propriamente), mas também ao efeito perverso da uniformização arquitectónica. Sobre este assunto, em 1958, numa entrevista concedida a André Bazin e François Truffaut para os *Cahiers de Cinéma*, Tati observou o seguinte:

A uniformidade parece-me desagradável. Hoje em dia, tenho sempre a sensação de estar sentado na mesma cadeira. Quando se está nos Champs-Élysées, tem-se a impressão que vão anunciar que o voo 412 vai aterrar, nunca se sabe quando se está numa mercearia ou numa farmácia. Quando era miúdo, ia à charcutaria com a minha avó, havia serragem no chão e a loja cheirava a pimenta e a carvalho. (Penz 1999: 143)

Há, para além do mais, uma coerência cromática que impede que o espectador distinga os locais à medida que vão mudando na primeira parte do filme, que se estende do início da história até à chegada da noite e, mais propriamente, à sequência do restaurante recém-inaugurado. A cor é pouco saturada e predominam os tons azuis e cinzentos. Pontualmente, existem pequenos pormenores coloridos, que Tati usa para chamar a atenção para determinado objecto ou acção. Todos os movimentos são ordenados, contados e separados. Os turistas são separados em grupos, os movimentos de todos acompanham as linhas arquitectónicas, Hulot vê-se obrigado a esperar em salas vazias até que possa ser atendido por *Monsieur Giffard*. A ordem sobrepõe-se claramente à vontade dos indivíduos.

Tal como nas distopias, os espaços são garantias estruturantes da vida social; mesmo num contexto democrático, o cidadão comum não pode, como sagazmente Tati observa, escapar a este controlo. Num nível extremo, até a intimidade é abolida, uma vez que as casas são envidraçadas. A título de exemplo, bastará lembrarmo-nos da casa do ex-companheiro de serviço militar de Hulot. Temos aqui um ponto de contacto muito evidente com as casas envidraçadas de *Zamiatine*, onde a transparência se torna o maior meio de uma censura (e/ou auto-censura) aparentemente aceite:

Normalmente, vivemos cada instante à vista de todos, sempre banhados em luz e cercados de paredes de vidro que parecem feitas de ar refulgente. Nada temos a esconder uns dos outros. Esta forma de viver, assim às claras, facilita a difícil e nobre missão dos guardas. Se assim não fosse, sabe-se lá o que podia acontecer." (Nós: 33)

De forma equivalente, os écrans do *Big Brother* vigiam Winston todo o dia em *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*:

The telescreen received and transmitted simultaneously. (...)You had to live— did live, from habit that

became instinct – in the assumption that every sound you made was overheard, and except in darkness, every movement scrutinised. (MNOQ 4-5)¹

Tal como Hulot, a perturbação de Winston naquele espaço vigiado é evidente.

Através dos diários que produzem e das relações amorosas que iniciam à revelia do controlo absoluto dos regimes, Winston e D-503 criam espaços de resistência que lhes permitem, ainda que por pouco tempo, sonhar com uma saída que acaba por não existir. Hulot, da mesma forma, através da sua maneira de estar, vai criando amizades e um certo encantamento que opera uma transformação nos espaços. Veja-se o que Hulot despoleta no *Royal Garden*, um restaurante ultra-convencional onde basta a sua presença para fazer cair a máscara de um mundo contido que vive preso nas suas convenções. Os diários e as relações amorosas, bem como o restaurante, funcionam como espaços heterotópicos,² isto é como espaços de fuga face aos espaços distópicos. A libertação do indivíduo apenas é possível neste enquadramento e com uma duração temporal limitada.

A Libertação do Indivíduo

Hulot tenta, dentro da sua inquestionável incapacidade para lidar com a tecnologia e a organização do mundo moderno, viver à sua maneira, e a verdade é que o vai conseguindo. A segunda parte do filme, que se compreende entre o início da noite no *Royal Garden* até ao raiar do dia, significa a sobreposição do carácter genuíno de Hulot sobre o mundo que até aí se lhe impusera.

Enquanto que a dissidência é individualizada e sorrateiramente construída nos romances distópicos, em *Play Time*, a personagem instigadora que é Hulot leva a uma metamorfose do meio envolvente – de espaço opressor a espaço de diversão – com adesão de todos os presentes. E se, como já referi, este espaço tem um limite espacial e temporal bem definidos, isso em nada reduz a dimensão desta “revolta”.

Enquanto que o restaurante é literalmente deitado abaixo, a banda desiste de tocar, a comida acaba, os clientes amontoam-se, os empregados tornam-se ineficientes e, ainda assim, a diversão continua e chega a um ponto de fusão pela manhã. A destruição física do espaço, obra de Hulot instaura uma nova ordem. O espaço que ordenava e estruturava torna-se decadente e quem o ocupa segue a deixa. Ao destruir a porta de vidro (que significa, mais uma vez, apesar da transparência, a separação e o controlo),³ ele permite o acesso a um mundo novo a quem está dentro e a quem está fora, e opera, pela mistura dos dois, a transformação. Por fim, a queda dos painéis de madeira junto à pista de dança instaura uma desordem completa mas bem-vinda. Cria inclusivamente a possibilidade de o extrovertido Americano fundar imediatamente um novo clube, à sua medida, em que as regras são tão arbitrárias quanto cómicas.

As personagens passam então a movimentar-se de forma menos mecânica e mais humana. Tomam atitudes socialmente impróprias e são animadas por uma sedução que é absolutamente antagónica ao tom regrado e racional que conduz a acção durante o dia, no ambiente profissional por excelência, e mesmo ao início da noite, na chegada ao *Royal Garden*.

No fundo, pode-se concluir, em relação a este ponto, que tudo o que se organiza em função do espaço na primeira parte é igualmente desorganizado em função do mesmo na segunda.

O Regresso à Realidade

Por fim, chegado o dia, rapidamente o espectador se depara com a evidência de que, apesar do caos da noite, a ordem diurna é reposta de forma quase total.

O amigo de Hulot não consegue estacionar junto ao *drugstore* sem que a polícia o expulse, com a ameaça de uma multa; Hulot tenta comprar um lenço para a sua amiga turista, mas o seu ritmo é um outro que não o da vida moderna (tal como já anunciara em *Les Vacances de Monsieur Hulot* e, principalmente, em *Mon Oncle*), e apenas consegue fazer com que este seja entregue em mão por um estranho. Expõem-se de novo as dificuldades de integração do homem típico que sobrevive a custo no mundo asséptico da Paris de Tati.

São visíveis, ainda assim, neste momento final, mais do que no primeiro, indivíduos que representam esta vivência tradicional e regionalmente identificada. Há mais crianças, gente nas ruas, velhos, não apenas indivíduos de fato e gravata em recriações de dias anteriores, de um quotidiano com rotinas obrigatórias. Estas personagens não estão, ou não parecem, conformadas com o meio envolvente. É o caso da senhora que comenta o facto de tudo estar escrito em inglês nos dias que correm, dizendo que parecia já não saberem francês. Esta atitude remete claramente para uma insatisfação face a um facto real e é declarada abertamente. Neste ponto, existe uma profunda diferença em relação às distopias

atrás referidas. De facto, em *Nós*, depois de ter testemunhado a tortura da mulher que (supostamente) amava pelo Benfeitor, D-503 rende-se ao poder deste último: “Tenho esperança de que venceremos. Mais do que isso, tenho a certeza de que a vitória é nossa. Porque a racionalidade tem que triunfar” (*Nós* 274). De igual modo, Winston Smith, no final de *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, completamente “reciclado”, demonstra o seu amor e admiração pelo Big Brother:

He gazed up at the enormous face. Forty years it had taken him to learn what kind of smile was hidden beneath the dark moustache. O cruel, needless misunderstanding! O stubborn, self-willed exile from the loving breast! Two gin-scented tears trickled down the sides of his nose. But it was all right, everything was all right, the struggle was finished. He had won the victory over himself. He loved Big Brother. (*MNOQ* 311)

Enquanto que em *Nós* e em *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* os protagonistas acabam por ceder à repressão e se tornam peças integrantes do sistema que os violenta, Hulot, apesar da sua desadequação, não parece minimamente interessado em fazê-lo – nem a isso é forçado, pois o contexto sócio-político é incomparavelmente menos controlador.

Conclusão

Pelas razões atrás expostas, creio que classificar *Play Time* como uma distopia seria, para além de abusivo, errado. Acredito, contudo, com este trabalho, ter tornado mais óbvios os sentidos em que esta obra é subsidiária de um pensamento que privilegia a liberdade e a individualidade, por oposição a uma vivência estandardizada dos cidadãos. Se é verdade que não existe um poder opressor claro sobre Hulot, que se movimenta livremente nestes estranhos lugares, não é menos verdade que a sua figura é constantemente vítima de ataques e desencontros, uma personagem marginal em locais que, tal como nas distopias, preconizam a exclusão e a uniformização por si mesmos e fazem dos menos aptos seres em permanente luta.

Referências Bibliográficas

Fortunati, Vita & Raymond Trousson (eds) (2000), *Dictionary of Literary Utopias*, Paris, Honoré Champion Éditeur.

Foucault, Michel (1967), “Of Other Spaces”, <http://www.foucault.info> (acedido pela última vez em 10 de Janeiro de 2008).

Huxley, Aldous (2006), *Admirável Mundo Novo*, Lisboa, Livros do Brasil.

Orwell, George (1989), *Animal Farm*, London, Penguin.

_____ (1987), *Nineteen Eighty-Four*, London, Penguin.

Penz François (1999), “A Arquitectura nos filmes de Jacques Tati” in *Cinema e Arquitectura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema.

Zamiatine, Evgueni (2004), *Nós*, Lisboa, Antígona.

Filmografia

Play Time (1967), Jacques Tati, Atalanta Filmes.

¹ Doravante, todas as referências a *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* serão identificadas pelas iniciais *MNOQ*, seguidas da indicação da página em causa.

² Foucault foi pioneiro a tratar a questão do espaço e das relações de poder implícitas nos espaços. A sua definição de heterotopia é, por isso, das mais relevantes: “There are also, probably in every culture, in every civilization, real places – places that do exist and that are formed in the very founding of society – which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. (...) Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and talk about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias.” (Foucault 1967)

³ O vidro é, aliás, o elemento de separação dos espaços de controlo e dos espaços de resistência. Os monumentos emblemáticos de Paris apenas são vistos em reflexo nos vidros das portas dos edifícios modernos, todos eles envidraçados também.

Adelaide Torres

(Mestranda em Estudos Anglo-Americanos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Citação: Torres, Adelaide, "Equilibrium: Um filme sobre a verdadeira essência do Homem", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 8 (2008). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

1. Introdução

Neste trabalho proponho-me analisar o filme *Equilibrium*, realizado por Kurt Wimmer. *Equilibrium* é, acima de tudo, um filme de acção e de ficção científica, tal como tantos outros que foram realizados nas últimas décadas, e de que filmes como *Gattaca*, *Aeonflux*, *Ultraviolet* e *Nineteen Eighty-Four* são exemplo. O próprio realizador do filme comenta esta similitude com outros filmes de ficção científica sobejamente conhecidos:

All of these films, including "The Handmaiden's [sic] Tale", "1984," "Brave New World," these are all members of the family of great science fiction that I drew upon to create the paradigm for this film. I was not anticipating directing it when I began to write it.¹

Equilibrium é um filme sobre emoções e sobre uma sociedade dominada por um indivíduo que, para além de controlar os sentimentos dos demais indivíduos, proíbe a sua existência. Este filme retrata a descoberta inicial de Preston (a personagem principal) dos benefícios de "sentir", e, posteriormente, a sua revolta e a sua luta contra a opressão. De facto, poderemos facilmente estabelecer uma comparação com a distopia de George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, já que nas personagens principais dos dois filmes reside a vontade de devolver ao Homem o que realmente é do Homem, de demonstrar que este é um ser repleto de criatividade e que nada nem ninguém poderá alterar essa situação. Com este trabalho, pretendo sublinhar a mensagem de Orwell e de Wimmer: o sentimento, as emoções, pertencem ao ser humano, constituindo a sua própria essência, e não há obstáculo que o impeça de exercer essa força.

2. Há sempre uma luz por mais escuro que seja o caminho...

A sociedade de Libria, descrita em *Equilibrium*, emerge após uma Terceira Guerra Mundial que demonstrou que o ser humano tem de se salvar de si próprio. Para que tal aconteça, é necessário eliminar o suposto lado maligno do sentimento. O Father consegue levar essa ideia avante, quer pela criação de uma espécie de polícia secreta, os "clerics", quer pela criação de um medicamento, o "Prozium", uma mistura de Prozac com Valium que fará com que os homens se esqueçam do que é o sentimento. A personagem principal deste trama é Preston, um "cleric" cuja mulher foi eliminada da sociedade Libria por ter cometido o pecado de sentir emoção.

No início do filme, deparamo-nos com um Preston sujeito aos ideais impostos pela sociedade; contudo, e devido ao desenvolvimento de algumas peripécias, apercebemo-nos de que esta sujeição se vai esmorecendo e apagando, dando lugar ao verdadeiro herói que não descansa até ver o Homem no seu estado natural, sentindo cada emoção como se fosse única.

Mas Preston não é o único inconformado nesta sociedade. Existe um movimento de resistência que subsiste perante os ideais do Father, e é exactamente nesse movimento que Preston se apoia para levar a sua luta adiante. A resistência é composta por um grupo de indivíduos que não descansarão enquanto o regime do Father não for destruído. São pessoas simples que vivem debaixo da terra, nos calabouços desta sociedade aparentemente sóbria. Muitos misturam-se com os membros da sociedade do Father, enganando o sistema de vigilância, dissimulando-se perante a anormalidade da vida exterior. E é graças à persistência deste grupo de indivíduos que se consegue perceber que, por mais escuro que seja o caminho, um dia a luz há-de irromper por entre as sombras dos homens adormecidos.

Há sempre uma luz, uma vontade que surge da essência dos homens para mudar o que está errado. A emoção prevalece sempre sobre a opressão. O Homem nunca deixa de ser Homem.



Imagem1: <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>

3. Espaços de opressão em *Equilibrium*

Os espaços de opressão abundam. Logo no início do filme, deparamo-nos com uma rusga efectuada por Preston a um local onde se encontram obras de arte, das quais se destaca *Monalisa*, o quadro de Leonardo Da Vinci. Cumprindo o seu papel de vigilante, depois de ter identificado a sua autenticidade, Preston manda queimar o quadro.

Também os “clerics” não estavam livres de provas constantes de lealdade em relação ao Father, como se vê no seguinte diálogo entre Preston e Dupont, o suposto braço direito do Father:

Dupont (thoughtfully)
I've heard a great deal about you, Preston. (...) That you can find contraband wherever it may be hidden, you've a nose for it. (...) What do you imagine that is, Cleric?
Preston
I...I just put myself in their position.
Dupont
(...) If you were a sense offender.
Preston blinkt at him a confused moment...
Preston
I'm... sorry. I don't understand.
Dupont
How did you feel – watching those paintings burning (...)
Preston
(still confused)
I...didn't feel anything. I was just doing my job.
Dupont
Yes...yes...of course you were.²

O teste do polígrafo era também muitas vezes usado para a detecção de alguma incoerência por parte dos membros da sociedade, sendo por vezes feito aos “clerics” antes de falarem com o Father, como atesta o seguinte diálogo:

Guard
And of course there is the test.
Preston
Test?
Guard
Yes... you didn't imagine we were exposing the Father to even a such dedicated servant as yourself without first having a test.

Este clima de opressão prevalece ao longo de todo o filme, e os delatores são muitos e todos parecem ser capazes de denunciar “sense offenders”. No passo abaixo é o próprio filho de Preston que diz ao pai

que irá denunciar um amigo que viu chorar:

Son
John?
Preston
Yes?
Son
I saw Bobby crying today. He didn't know but I saw. Do you think I should report him?
Preston
Unquestionably.

A grande força controladora desta sociedade é a dita polícia secreta que pratica uma arte marcial conhecida como “gungatta”. Impondo a força, a polícia secreta consegue frequentemente deter os “sense offenders” e estabelecer a ordem:

Dupont
The Gun Katas: through analysis of thousands of recorded gunfights, the Cleric has determined that the geometric distribution of antagonists in any gun battle is a statistically predictable element. The Gun Kata treats the gun as a total weapon, each fluid position representing a maximum kill zone, inflicting maximum damage on the maximum number of opponents while keeping the defender clear of the statistically traditional trajectories of return fire.

Como podemos observar nos passos evocados, a sociedade de Libria conta com variadíssimos meios e apoios para impor a ordem sobre os seus cidadãos. Este regime ditatorial parece ser intransponível e estruturalmente perfeito. Subjazem contudo erros à sua concepção, erros fatais que contribuirão para o seu desmoronamento. Esta sociedade tem os dias contados...



Imagem 2: <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>

4. Espaços de emoção em *Equilibrium*

Os espaços de emoção, preponderantes em *Equilibrium*, mostram o ser humano na sua plenitude. Pela forma como se definem e pela diferença que estabelecem em relação ao sistema envolvente, assumem-se como espaços heterotópicos.³ Percorrendo estes espaços, Preston consegue encontrar-se e aperceber-se da sua condição humana. Gradualmente, vai tomando consciência do valor da emoção e

do sentimento, apercebendo-se do mal e do sofrimento que a sociedade do Father causa à população.

No filme, as emoções são simbolizadas pela arte, nomeadamente por livros. Partridge, o colega de trabalho de Preston, folheia um livro que havia confiscado à resistência, e é, por isso, morto por Preston: “Then Partridge raises the open book... (...) Pow! Preston puts a bullet through the book. His friend crumples behind it... and feels a strange unsettling chill.”

Será num quarto secreto, o lugar heterotópico por excelência do filme, que Preston verá despertar em si sentimentos estranhos. Ao ouvir uma música tocada num gira-discos antigo, Preston chora, sucumbindo à emoção:

Int Secret Chamber

(...) What he sees nearly takes his breath away, like Mida’s treasure trove, the room, untouched by the fire, is simply jammed with memorabilia. Photos, baseball cards, a train set, the complete works of William Shakespeare (...). Moves on to the Victrola. Beside it, in their wax wrappers, some old records. He shakes one out. He examines it. He mouths the words on the label ...

Preston

RCA Symphony no 9, D minor, opus 125, Ludwig Van Beethoven. (...) He puts the record on the player. (...) Music. And not just music, but the most heartfelt, profoundly created music ever made. (...) Helpless in its spell, he can only listen. (...) Tears flow unblocked down his face as he realizes for the first time, at all once, what are death, life and love.

Depois de ter despertado para o que de melhor tem a vida – a capacidade de se sentir – Preston começa a prestar atenção a um conjunto de emoções, como o afecto que sente pelo cão que segura e que os guardas querem matar:

Preston

Nothing...

Brandt nods to the enforcer and the report of the rifle fills the air, mingled with the screams of the dogs. Amidst the carnage, something scrambling between the enforcer’s legs catches Preston’s eyes. (...) A puppy. Scared eyes, short, murky-tan fur. The thing is shaking with fear.

Enforcer

Toss back in sir. I’ll finish it off.

Preston doesn’t move. Everyone looks to at him. Preston hesitates. Starts to hand the puppy back in the enclosure. (...) But Preston pulls it back.

Preston

It...it seems to me that at least one of these animals ought to be tested for disease.

Preston leva o cão consigo e tenta livrar-se dele numa rua escura, mas em vão. Ao ver que se aproximam guardas, Preston defende o cão, dizimando todos quantos se lhe opõem:

He hesitates, glancing around, making sure no one is watching, then places a small tray of water down in the trunk and arranges an old coat as a bed for the dog. (...) He does it. Allowing his fingers to touch the dog’s head. The dog doesn’t shrink away. Its small tail wags. (...)

Voice

Cleric...

Preston apercebe-se então dos seus erros e é assolado por um forte sentimento de culpa, sobretudo por ter assassinado o seu colega. Diante do cadáver, pede-lhe desculpa e arrepende-se do seu acto.

Ao longo do filme, acompanhamos Preston numa grande jornada de aprendizagem do que é ser-se Homem, sendo que o aspecto mais relevante nesta jornada é a percepção crescente de que todos temos liberdade de escolha. É essa descoberta que leva Preston a deixar de tomar *Prozium*, escondendo-o atrás do espelho da casa-de-banho. Mas Preston revela também sentimentos de raiva e de vingança em relação a Dupont e ao Father. Actuando em conjunto com a Resistência, Preston concebe um plano que acabará por eliminar o Father/Dupont e estabelecer a velha ordem das coisas na sociedade.

Os espaços de memória, que existem neste filme em grande número e intensidade, contribuem para a eliminação da sensação de estranhamento por parte de Preston, que se recorda, entre muitos outros episódios, da esposa que fora executada, comparando o sucedido com o que irá acontecer a Mary, igualmente acusada de ser uma “sense offender”:

Int Death – Walk Palace of Justice

(...)

Preston

Mary!

A guard moves to stop him but he shoves the man aside.

(...)

Preston

Mary listen to me, I can't be without you! I can't! I don't care about anything else. I don't care about the Father (...).

O espaço dos sonhos é também bastante evidente e importante neste filme. Neste sentido, deverá ser prestada especial atenção ao passo em que Preston, depois de ter sonhado com a morte e incineração do seu falecido colega, acorda e olha para a luz que exala da janela. Dirige-se lentamente em direcção àquele fragmento de luz vindo da janela – ainda isolada por um papel – e que não permite que se visualize o mundo exterior. Preston retira o papel aos poucos, emociona-se, retira mais um pouco de papel, enfim todo o papel, e vê o mundo lá fora. E apercebe-se, nesse momento, de tudo o que tem perdido.



Imagem 3: <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>



Imagem 4: <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>

5. Conclusão – a mensagem que vai além fronteiras...

A leitura que proponho de *Equilibrium* assenta na ideia de que, apesar da sociedade de Libria ser fortemente controlada, os espaços de emoção são maioritários. Ao longo do filme, estes espaços de emoção vão-se desdobrando em espaços de memória e de sonho, contribuindo para um único propósito:

a defesa da ideia de que o Homem tem de preservar o que de mais importante comporta, isto é, a sua criatividade e a sua liberdade. Por essa razão, acredito que este filme deverá ser entendido como uma distopia crítica.⁴

Na verdade, creio que existe, desde o início do filme, uma luz ao fundo do túnel: intuitivamente, sabemos que Preston irá conseguir derrotar o Father e trazer de novo a Paz e a Esperança a Libria. O Homem será sempre Homem, com os seus defeitos e com as suas virtudes. Não se pode ir contra a Natureza e impedir a sua criatividade. Ainda há boas pessoas que podem mudar o mundo. E basta que uma só pessoa queira mudar: do pensamento à acção, o espaço é muito ténue.

Como disse na introdução a este trabalho, é impossível não relacionarmos este filme com outras obras distópicas, como *Nineteen Eighty-Four*, de George Orwell. Recordemos o *Big Brother* sempre atento, tal como o Father; recordemos ainda filmes como *Aeonflux*, *Ultraviolet*, *The Island*... e conseguiremos sempre estabelecer semelhanças com *Equilibrium*. Todos estes filmes alertam o Homem para a eventualidade do seu fim, não como corpo, mas como o ser que na verdade é, e que vale pelo seu todo. É essa essência que devemos preservar, essa essência que nos distingue dos demais animais, que parecem não ter noção das coisas. Nós sentimos! E é tão bom viver! Viver para observar um sorriso de uma criança, lembrar o cheiro dos biscoitos da avó, pensar em quem se ama quando se está longe, na música que acompanhou o primeiro beijo, aquele livro da adolescência que guardámos na mesinha de cabeceira, o aconchego do colo da nossa mãe... E também pensar no que nos magoa: a guerra desenfreada e sem sentido, a fome, a dor... Tudo isto é preciso e é característico do ser humano. Sem emoção e sentimento, este ficará sem identidade. Como afirmaram, em 1999, Andy e Larry Wachowski, realizadores da trilogia *The Matrix*, "To deny our own impulses is to deny the very thing that makes us human".⁵

Referências Bibliográficas

Baccolini, Raffaella & Tom Moylan (2003), *Dark Horizons: Science Fictions and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge.

Varela, Maria do Mar & Nikita Dhawan (2006), "Spatialising Resistance – Resisting Spaces: On Utopias and Heterotopias" in *Writing, Space and the Construction of Utopia*, Eduardo Reis & Jorge Bastos da Silva (eds), Porto, Ed. UP., pp. 237-238.

<http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html> (acedido pela última vez a 7 de Fevereiro de 2008)

Filmografia

Equilibrium (2002), dir. Kurt Wimmer, Miramax Productions.

¹ Esta citação pertence a Kurt Wimmer, realizador de *Equilibrium*, e foi retirada do seguinte endereço electrónico: <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>

² Todos os passos de *Equilibrium* citados neste artigo foram retirados do seguinte endereço electrónico: <http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>

³ Sobre o conceito de heterotopias, esclarece Maria do Mar Varela: "Heterotopias, which are popularly interpreted as "counter-spaces" that are not only "other than" everyday spaces but also distinct from utopias ("good-places/no-places"), have become a very fashionable concept within critical theory. (...) Michael Foucault refers to heterotopias as "peculiar" spaces that at once relate to and deviate from the everyday" (Varela 2006: 237).

⁴ Raffaella Baccolini e Tom Moylan oferecem-nos a seguinte definição de distopia crítica: "The critical dystopia opens a space of contestation and opposition for those collective "ex-centric" subjects whose class, gender, race, sexuality, and other positions are not empowered by hegemonic rule" (Baccolini & Moylan 2003: 7).

⁵ A citação com que termino este artigo foi retirada do seguinte endereço electrónico:
<http://www.imsdb.com/Movie%20Scripts/Equilibrium%20Script.html>

Ana Paula Lopes

(Mestranda em Estudos Anglo-Americanos, Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Citação: Lopes, Ana Paula, "Brave New World, de Aldous Huxley: Entre Espaços", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 8 (2008). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

Introdução

Neste trabalho, proponho-me analisar, sob uma perspectiva espacial, a obra *Brave New World*, de Aldous Huxley, que se inscreve no género utópico. Como afirma Trousson, os textos utópicos “descrevem comunidades ficcionais, organizadas segundo determinados princípios políticos, económicos e morais. Essas comunidades são apresentadas quer como ideais a serem realizados, quer como pesadelos a evitar” (Trousson 1979: 28).¹ Margaret Mead lembra que “o nosso sonho pode ser o pesadelo dos outros” (apud. Berriel 2005:101)² e Baccolini refere-se especificamente a *Brave New World* como representando a forma canónica da distopia.³

Pesadelo ou sonho, proponho-me levar a cabo uma abordagem espacial da obra, isto é, ler “uma história de espaços que é uma história de poderes” (Foucault),⁴ analisando os mundos e os homens entre espaços.

I – Mundos entre Espaços

1.1 O Velho Mundo

Conhecemos o Velho Mundo através das palavras de Mustapha Mond, Controlador para a Europa Ocidental. Era um mundo caracterizado pelos valores da família, amor, diversidade, liberdade e individualidade, mas também pela instabilidade que os sentimentos de emoção, angústia e paixão acarretam. Na perspectiva de Mond, era um mundo de dor, de impulsos, de total entrega de emoções, de monogamia, de religião – como ele próprio refere, havia Deus e o álcool e a droga. E também a Literatura, a Filosofia, a História, a Arte e o Passado.

Esse era um mundo de defeitos e falhas, um espaço-tempo que foi definitivamente apagado por aquilo que Mond descreve como o caos, a guerra: “...the blowing up of historical monuments (...) suppression of all books” (44).⁵ Foi das cinzas desse velho mundo de amor, de dor, de entrega total, de “freedom to be a round peg in a square hole” (40), que nasceu o Novo Mundo onde a acção da obra se desenrola.

1.2 O Novo Mundo

O novo mundo – “World State” –, organizado em torno da figura de “Our Ford”, situa-se no futuro e tem como princípios “A Comunidade, A Identidade e A Estabilidade”. É em nome desses princípios reguladores que se organiza o espaço social, cuja acção decorre em Londres.

Na nova ordem social tudo é científico, a começar pelos nascimentos, que são agora resultado da produção em série aplicada à biologia. Com efeito, tudo se passa numa enorme linha de montagem, num centro de incubação onde por processos tecnológicos o ser humano é fabricado em série. Tudo começa nas incubadoras onde, em tubos de ensaio, se aninham os óvulos fertilizados que passam por vários processos de tratamento, incluindo, em alguns casos, a *bokanovskização*, prática inovadora que muito orgulha os cientistas e técnicos Fordianos. Essa técnica consiste em alterar o desenvolvimento normal do óvulo, que reage proliferando, isto é, de um óvulo obtêm-se até noventa e seis gémeos idênticos. Trata-se, no fundo, de noventa e seis futuros trabalhadores que irão fazer girar outras tantas máquinas de uma qualquer fábrica. De facto, o destino social e profissional desses “identical twins” é traçado – como o de todos os futuros homens e mulheres que se desenvolvem nas suas provetas – ainda dentro da proveta.

Numa outra secção, a da Predestinação, técnicos decidem quantos seres terão de ser fabricados, de acordo com as necessidades mundiais. Os gémeos bokanovsky não poderão nunca fugir à casta social baixa a que pertencem. Sendo Epsilons, serão os futuros trabalhadores não especializados: “sewage workers (...) miners (...) steel workers (...) in an Epsilon environment” (10).

Os Alphas, que constituem a casta mais elevada, terão um destino social e profissional de acordo com o seu perfil – tornar-se-ão intelectuais, directores, psicólogos ou engenheiros. Nesta predestinação está a base do que Mustapha Mond considera a felicidade máxima: “making people like their unescapable social destiny” (12). Neste espaço não se é por escolha, por liberdade individual, mas sim porque na linha de montagem, ao metro X, se predestinam e condicionam os embriões, se fazem seres perfeitos e inteligentes, destinados a controlar, ou seres intencionalmente estupidificados – “the lower the caste (...) the shorter the oxygen. The first organ affected was the brain” (11) – destinados a fazer girar a máquina tecnológica. Como Mond irá frisar, “each of us goes through life inside a bottle (...) but if you happen to be an Alpha, our bottles are (...) enormous” (196). Mustapha Mond explica o sentido dessa hierarquização quando fala a John sobre o novo mundo: “The optimum population is modelled on the iceberg – eight-ninths below the water line, one-ninth above” (197).

O condicionamento é reforçado depois de o ser humano ser decantado pela grande força moralizadora e estabilizadora (leia-se controladora), a hipnopédia, uma espécie de sugestão, de *slogans* e ensinamentos tantas vezes repetidos que se tornam verdades inexoráveis. Essas sugestões são, nas palavras de Mond, “like drops of sealing wax, drops that adhere, incrust, incorporate themselves with what they fall on (...) our suggestions!” (23). É no berçário que se adquirem esses princípios/verdades inquestionáveis que irão controlar o futuro adulto. No berçário, através do condicionamento Pavloviano, ensinam-se – dolorosamente – as castas inferiores a odiar livros, porque podem levar à sublevação, e a natureza, porque não encaixa nos princípios que se pretende que as massas sigam: o consumismo, a gratificação imediata do prazer, o sexo fácil, o contentamento “pneumático”. A criança aprende enquanto dorme, e assim se selam (de uma forma engenhosa e insidiosa) as bases do conformismo e da aceitação. “Everyone belongs to everyone else” (34), “[e]nding is better than mending” (42), são afinal as tais gotas de cera que se incrustam para a vida e constituem um elo de “estabilidade”. Cada qual aceita o seu lugar sem o questionar: “Alpha (...) work much harder than we do (...) I’m glad I’m Beta (...) Gammas are stupid (...) and Epsilons are still worse” (22-3).

Neste novo mundo, tudo se conjuga para controlar o indivíduo, a começar pela linguagem. A linguagem é como a sociedade: científica, asséptica, desprovida de emoção. Constituída por frases feitas, aprendidas nas sessões de “sleep teaching”, a linguagem é, tal como os indivíduos, “fabricada” em laboratório, e tão fria como os manuais de operacionalização das máquinas. A beleza e o risco da palavra foram eliminados. Os livros antigos, subversivos e belos, foram trancados a sete chaves, como explica Mond quando conversa com John. Shakespeare, por exemplo, é velho e belo, e por isso não tem lugar nesse mundo novo. Conceder aos Fordianos uma forma de sentir e exprimir a individualidade poria em risco uma sociedade que se queria “estável”.

Também todo o espaço dos sentidos se constitui como espaço de controle. A luz aparece desde a primeira página como fria (“frozen, dead, a ghost” [1]), cumprindo o seu objectivo de perpetuação de uma sociedade esterilizada e inibindo a dispersão, o sonho e a individualidade. De facto, a luz só deixa de ser fria e espectral na cave do Centro de Incubação, onde os embriões se encontram armazenados, numa escuridão avermelhada. Talvez o vermelho da luz seja o equivalente ao sangue que, num processo normal, deveria alimentar o embrião. E os próprios indivíduos se adaptam a esse ambiente tornando-se, também eles, “dim spectres of men (...) with purple eyes (...) and symptoms of lupus” (8).

As cores são monocromáticas e estão associadas às diferentes castas sociais, de modo a que visualmente se distingam. Entre o cinza dos Alpha e o negro – “such a beastly colour” (22) – dos Epsilons, restam o castanho e o verde. A música, presente em vários momentos e muitas vezes transmitida através de altifalantes, é sintética, como a sociedade. Tem contudo um papel alienador nas Cerimónias de “Solidariedade”, que mais não são do que formas de catarse colectiva, onde muitas vezes há apenas Orgia-Folia. Os perfumes, surpreendentemente de intensidade variada, estão presentes nas casas e no hospital, como que a reforçar a ideia da tal civilização esterilizada, limpa, bem-cheirosa, mesmo nos momentos terminais. Para Linda, a mãe de John que irá regressar a este novo mundo, o perfume marca (satisfatoriamente) a antítese do mundo selvagem e sujo que ela detestava. Os “feelies” são outro espaço de controle, visto que os espectadores sentem, como que em três dimensões, e em “segunda mão”, as mesmas reacções eróticas dos protagonistas da tela. Essas reacções são aliás colectivas: “...the facial erogenous zones of the six thousand spectators (...) tingled with (...) galvanic pleasure” (146).

O soma – a droga corrente – é talvez o maior instrumento de controle, pois esbate a realidade e cria nos indivíduos: “(...) a quite impenetrable wall between the universe and (...) their minds” (67). O soma é a recompensa das massas, no final do trabalho: “(...) when their working day was over, the (...) groups

assembled (...) and were served (...) with their soma ration” (183). O soma é um elemento pacificador e entorpecedor, a tomar diariamente para intensificar o contentamento pneumático desta sociedade. Afinal, é uma droga perfeita, pois permite que os indivíduos se alheiem da realidade: “You do look glum! What you need is a gramme of soma” (52).

Neste novo mundo que se pretende estável (uniforme e conformado), todos os factores emocionais potencialmente subversivos foram eliminados. Assim, apagou-se o passado, a História, a Literatura, a Filosofia e a Arte, incompatíveis com a felicidade. Pelo mesmo motivo, eliminou-se a dor, a velhice, a Religião (por que razão se procuraria Deus ou um deus se não há dor, solidão ou velhice, se há o soma para responder a qualquer desejo?). Nesta sociedade tecnologicamente avançada, a própria ciência é controlada, pois, como diz Mond: “Science is dangerous; we have to keep it (...) chained and muzzled” (198).

Neste mundo novo, qualquer mudança é uma ameaça à estabilidade. Os cidadãos mantêm-se controlados mas aparentam ser felizes. Como refere o Controlador, “ (...) it’s childishly simple. (...) unexhausting labour, (...) the soma ration and (...) unrestricted copulation and the feelies” (197).

1.3 A Reserva

Por definição, a Reserva é “[a] place which, owing to unfavourable climate or (...) poverty of natural resources has not been worth the expense of civilization” (141). Surge-nos como um navio que, contudo, está encalhado num estreito de poeira amarelada. Apesar de se apresentar como um espaço físico amplo e livre, a Reserva é, na verdade, um espaço delimitado por uma rede metálica electrificada. Como o guia explica a Bernard Marx, personagem do novo mundo que visita a reserva, “Those (...) who are born in the Reservation are destined to die there” (88). O mundo civilizado fechou a Reserva e olha-a apenas como uma atracção turística, com acesso reservado, dependendo da autorização superior e de um visto de acesso.

A Reserva é um espaço de contrastes, de passado e de presente, de justaposição de Jesus e Pookong, de cristianismo e totemismo, de rituais de iniciação e fertilidade da terra que se esbatem no tempo. É um espaço onde não existe tecnologia, onde homem e animal coabitam e se fundem, numa estranha relação. É o espaço oposto ao Novo Mundo, onde prevalecem ainda a monogamia, a família, a velhice, a dor, a doença, a sujidade, os maus cheiros (que tanto chocam Lenina, companheira de Marx nesta visita guiada) e onde existe o *mescali*, a droga, não tão sofisticada como o soma, mas que proporciona a Linda “viagens” ao seu outro mundo que perdeu.

A Reserva é um espaço heterotópico⁶ que põe de parte os que não lhe pertencem. Por essa razão, Linda – uma Beta que se perdeu numa visita turística e que deu à luz John, o Selvagem, – não irá nunca conseguir integrar-se. Linda é sempre vista como uma estranha, ao passo que o seu filho John é rejeitado por ser diferente, como ele próprio explica: “They disliked me for my complexion. (...). Always” (100). E porque é diferente, é excluído de toda a vida comunitária, dos rituais de iniciação, da auto-flagelação como prova de coragem e de direito à integração na sociedade. E é exactamente porque se sente excluído que John descobre, no seu sofrimento e solidão, “Time and Death and God” (118).

É este John que Bernard Marx convida a visitar o Novo Mundo. John reage entusiástica e ingenuamente ao convite, declamando as palavras de Miranda em *A Tempestade* quando conhece Ferdinand: “O brave new world that has such people in it!” (121). John, o Selvagem, conhecia Shakespeare através de um velho livro, roído pelos ratos, que Popé (um dos amantes de Linda) descobrira num baú. E será através das palavras das tragédias Shakesperianas que John verá e julgará esse Mundo Admirável.

II – Homens entre Espaços

2.1 Bernard Marx

Bernard Marx é um Psicólogo Alpha que se sente diferente, porque fisicamente é mais baixo do que a altura estandardizada para os Alphas: “Smallness was (...) typically low caste” (39). Talvez, como era voz corrente, alguém se tivesse enganado e tivesse injectado demasiado álcool no embrião. Seja como for, essa característica física determina em Marx um descontentamento, um sentimento de diferença. Com efeito, não gosta de desportos (numa sociedade onde a classe elevada pratica desportos elegantes e caros), preza a solidão (numa sociedade que se orgulha de a ter banido), gosta de observar o mar e quer

ser algo mais do que uma célula do corpo social, aspira a sentir paixão e a ser livre: “ (...) If I were free – not enslaved by my conditioning” (78).

No seu relacionamento com Lenina, choca-o a facilidade com que ela segue a norma de qualquer bem condicionada cidadã, e se vê a si própria como pneumática, tal como o sexo sem emoção que pratica, seguindo a lição (bem aprendida) de que todos pertencem a todos. Nas Cerimónias colectivas de Solidariedade, Marx sente-se mais do que nunca diferente, pois a alienação colectiva, o frenesim dos cânticos de Orgia-Folia, a (pretensa) união e fusão de seres, deixa-o “[s]eparate and unatoned”, while the others were being fused into the Greater Being; (...) utterly miserable” (74). A sua diferença fá-lo-á entrar em confronto com a Autoridade, que o repreende por comportamento inadequado, isto é, por não seguir os parâmetros de promiscuidade e infantilidade. É este Bernard Marx que decide visitar a Reserva com Lenina, trazendo depois para o Novo Mundo John e a sua mãe, Linda.

O papel de anfitrião de John que Bernard Marx assume vai trazer-lhe uma popularidade que nunca antes tivera e fazê-lo reconciliar com a sociedade: “Success went fizzily to Bernard’s head and (...) reconciled him (...) to a world (...) he had found very unsatisfactory” (136). Bernard, que criticara Lenina por ser superficial e pneumática, sente-se agora “lighter than air” (137). Quando o tapete da importância lhe é retirado dos pés pela recusa de John em continuar a ser exibido como atracção, Bernard volta a ser a personagem desadequada e solitária com que nos deparamos no início do romance.

Bernard parece ser uma personagem humanizada, exactamente porque tem muitas falhas e um comportamento pouco heróico quando, ao aliar-se (quase acidentalmente) a John e Helmholtz, é punido com o exílio, e chora perante esse castigo. Bernard parece ser uma figura sem espaço e sem rumo, à procura de uma liberdade que não sabe – ou não lhe permitem – obter.

2.2 Helmholtz Watson

Helmholtz é Engenheiro Emocional e escreve slogans hipnopédicos. É amigo de Marx (pertencem à mesma casta social, Alpha Plus), e também ele se sente diferente numa sociedade marcada pela uniformidade. E se Marx é diferente por defeito, Helmholtz é-o por excesso, porque se sente como um jacto de água que alguém quebra com a mão, interrompendo a força do que poderia ser. Como Mustapha Mond transmitira aos alunos, é exactamente isso que o Estado Mundial tem de fazer: interromper o poder da consciência individual.

Mas Helmholtz não sabe o que poderia ser, apenas sente que as palavras têm poder, são como um raio X. O problema consiste em usar a palavra, que ele considera poder ser penetrante, para escrever sobre o nada. Como ele próprio se interroga, “Can you say something about nothing?” (60). Nessa sua procura, vai quebrar as regras e escrever sobre a solidão, entrando em confronto com a Autoridade.

Talvez seja a atracção pela palavra que vai ligar Holtz e John. Este último recita-lhe sonetos de Shakespeare e Helmholtz vê o bardo como um maravilhoso técnico de propaganda, exactamente porque escrevia sobre experiências dolorosas: “You’ve got to be hurt and upset, otherwise you can’t think of the (...) X-rayish phrases” (162).

Mas Helmholtz é um ser da Era Fordiana, objectiva e científica; por isso não entende passos de *Romeu e Julieta*, sobretudo no que diz respeito ao amor platónico e ao desejo, mas sabe que precisa de algo que vá soltar o poder que sente travado dentro de si. E vai encontrá-lo quando incondicionalmente apoia John na tentativa de libertar alguns trabalhadores da dependência escravizante do soma. Nesse gesto de libertação, encontra o sentido da liberdade e da humanidade que procurava: “Men at last!” (p. 188). Helmholtz quebra as regras, manifesta a sua individualidade, e vai pagar com o exílio numa ilha que ele próprio prefere que seja inóspita, para aí continuar a procurar a sua humanidade, através do poder das palavras.

Através do Controlador, ficamos a saber que as ilhas são os locais mais interessantes, pois são habitadas pelos que não se conformam, os que ergueram a voz nessa busca do eu. É pena que a voz de Helmholtz, por mais alto que se erga, não vá afectar ou mudar a sociedade do Novo Mundo. Na sua ilha, deixará de constituir um espaço de resistência.

2.3 John, o Selvagem

John é o rapaz louro e de pele clara, cujo aspecto físico o diferencia, mostrando que ele não pertence ao espaço da Reserva de Índios. Encontramo-lo na Reserva como alguém só: o espaço do seu corpo, diferente dos demais habitantes da Reserva, impede-o de nela se inserir. É um John apaixonado por Lenina que é levado para um outro espaço, a que ele chama “Admirável Mundo Novo”. Nele, John vai ser apenas um caso de interesse científico e a mãe um exemplo – também científico – de senilidade,

obesidade e velhice, num mundo que banuiu esses elementos demasiado humanos e desestabilizadores.

John confronta-se com três espaços diferentes: o da Reserva, o do Outro lugar (como a mãe o designa) e o seu espaço de refúgio, o mundo criado na sua imaginação pelas peças e sonetos de Shakespeare.

É esse John ingénuo e sonhador que vai conhecer aquilo a que chama “Admirável Mundo Novo”, cuja realidade o vai chocar, na superficialidade como a mãe é tratada, no desrespeito pela morte (vista como apenas mais uma lição de hipnopedias), na massificação do indivíduo: “ (...) the nightmare of swarming indistinguishable sameness, Twins, twins (...) like maggots (...) they crawled across his grief” (184). É com repulsa que pronuncia agora: “O Brave New World!” (184).

John sente-se atormentado pela sua relação com Lenina, a quem vê como um misto de Julieta, ingénua e pura, e de Lady Othello. Para Lenina, o sexo é como o fecho *éclair* que rapidamente desnuda e revela. Para John, quem ama e é amado tem de merecer esse amor, provar que é digno, sofrer entre o desejo e a consumação desse desejo. Atormenta-o também a dependência de todos em relação à droga que destruiu a vida de Linda e que não deixa que os habitantes desse Admirável Mundo sejam livres. É a frase que o fazia sonhar com um outro espaço – “O Brave New World” – torna-se de repente um chamamento às armas, à acção, quando procura ajudar os trabalhadores na busca da sua humanidade: “Don’t take that horrible stuff (...) Do you like being slaves? (...) Don’t you want to be free and men?” (184). Mas todos os que procuram subverter o totalitarismo do Estado Mundial sofrem as consequências, como aconteceu com Marx e Helmholtz.

John vai ser levado à presença do Controlador. Dessa conversa realce-se a reafirmação dos princípios do Novo Mundo, minuciosamente fundamentados por Mond como a única forma de evitar a mudança, a “instabilidade”, a verdade, as “divided allegiances” (209) que levariam à escolha, à individualidade, à humanidade, exactamente todos os aspectos que tornam o ser único, aspectos que John reivindica: “I want God (...), poetry, (...) danger, (...), freedom, (...) goodness, (...) sin. (...) I claim them all” (211-212).

É um John a quem é recusado o exílio que decide isolar-se e purificar-se deste espaço onde, como ele próprio constata, as lágrimas são necessárias. John escolhe um farol abandonado, um lugar de onde o olhar abarca o infinito, onde “the near was as seductive as the far” (217), e que ele sente que ganhou o direito a habitar depois de ter castigado o corpo. Aí planeia viver em comunhão com a terra; aí constrói um arco e flecha como os índios lhe ensinaram; aí purifica o corpo e a alma, sobretudo quando se sente invadido de desejo por Lenina ou de sentimentos de culpa em relação à mãe.

Mas nem nesse farol abandonado consegue escapar a uma sociedade vigilante, onde os *media* o descobrem, mediatizando a sua dor e auto-flagelação, que transformam num “feelie”, um filme pronto a ser consumido pelas massas, para quem a dor é um espectáculo fascinante.

Cercado, rodeado por um frenesim crescente, John, que reclamara orgulhosamente o direito à individualidade, sucumbe agora ao que tanto o repugnara: a massificação, a alienação colectiva, o soma e o sexo desprovido de sentido. Apenas a morte poderia agora trazer esquecimento: “Slowly, very slowly, like two unhurried compass needles, the feet turned (...) north, north-east, (...) south-west” (229).

Conclusão

Procurei analisar *Brave New World* numa perspectiva espacial, demonstrando que a sociedade e o mundo aí descritos não deixam espaço aos homens que o habitam para construir o seu próprio espaço de liberdade, individualidade e humanidade. Na verdade, os que procuram construir um espaço próprio sucumbem a um totalitarismo benevolente ou, em última instância, à morte. Mas será que não há, na obra, um espaço de esperança? Baccolini sugere-nos uma resposta para esta questão: “Traditionally a bleak, depressing genre with little space for hope within the story, dystopias maintain hope outside their pages (...); for it is only if we consider dystopia as a warning that we as readers can hope to escape its pessimistic future (Baccolini 2003: 7). Segundo Baccolini, o nosso tempo precisa cada vez mais de Utopias, e não é relevante que as recuperemos somente através da distopia, pois precisamos de imaginar mundos melhores ou piores de forma a agirmos criticamente sobre o nosso mundo e conseguirmos melhorá-lo (Baccolini 2006: 1-4).⁷

E, afinal, o que há para mudar neste nosso mundo admirável? Talvez a resposta esteja já no prefácio que Huxley escreve em 1946, onde constata que muito do horror da utopia que imaginou a uma longa distância futura estava já a acontecer: “ (...) it looks as though the horror [of Utopia] were far closer to us than anyone (...) could have imagined” (xxxviii).

Olhando à nossa volta, apercebemo-nos do carácter “profético” de *Brave New World*: o consumismo exacerbado, a superficialidade de uma sociedade voltada para o materialismo, a gratificação de desejos, a supremacia da tecnologia sobre a palavra e sobre o indivíduo, a exposição e mediatização dos sentimentos, a alienação que é dada “facilmente” pelas drogas, levam-nos a encontrar semelhanças com

o “contentamento” leve e falso de *Brave New World*.

Mas o próprio Huxley oferece-nos uma saída: basta colocarmos a ciência ao serviço do homem, como forma de o tornar livre e não como meio de o desumanizar. Como afirma Huxley no final do Prefácio, “You pays your money and you takes your choice” (xxxviii). Cabe pois ao Homem saber escolher...

Referências Bibliográficas

Baccolini, Raffaella (2006), “Dystopia Matters: On the Use of Dystopia and Utopia”, *Spaces of Utopia: An Electronical Journal*, no. 3, Autumn / Winter 2006, pp. 1-4.

Baccolini, Raffaella & Tom Moylan (2003), “Dystopia and Histories”, in Baccolini, Raffaella & Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons: Science Fiction and The Dystopian Imagination*, New York, Routledge, pp. 1-12.

Berriel, Carlos Eduardo Ornelas (2005), “Brief Notes on Utopia, Dystopia and History”, in Vieira, Fátima & Marinela Freitas (eds.), *Utopia Matters: Theory, Politics, Literature And The Arts*, Porto, Editora UP, pp. 101-105.

Foucault, Michel (1986), “Of Other Spaces”, *Diacritics* 16.

Hetherington, Kevin (1997), “Two Castles: Heterotopias as sites of alternate ordering”, in *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, London, Routledge, pp. 39-54.

Huxley, Aldous (2004), *Brave New World*, London, Vintage.

Trousseau, Raymond (1979), *Voyages Aux Pays de Nulle Part: Histoire de la Pensée Utopique*, Bruxelles, Éditions de l’Université de Bruxelles.

¹ Tradução minha.

² Tradução minha.

³ Esclarece ainda Baccolini que: “(...) The dystopian text usually begins in the terrible new world (...) and a counter narrative develops as the dystopian citizen moves from apparent contentment into (...) alienation and resistance” (Baccolini 2003: 5).

⁴ Tradução minha.

⁵ A edição utilizada é a da Vintage (London, 2004). Todas as referências a *Brave New World* se reportam a esta edição.

⁶ Ver, a este propósito, a definição de heterotopias como “sites of an alternate ordering”, em Hetherington, 1977: 41.

⁷ Tradução minha.

Lurdes Gonçalves

(Mestranda em Literatura e Cultura Comparadas, Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Citação: Gonçalves, Lurdes, "A voz do autor: ruído e interferências na versão portuguesa de *Brave New World*", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 8 (2008). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

Encontramos no mito da Torre de Babel o exemplo de como, desde sempre, o homem sentiu necessidade de definir um espaço geográfico comum, símbolo de uma identidade colectiva radicada, desde os primórdios, na unidade linguística. Na quebra desta unidade e consequente dispersão geográfica sugerida pelo mito baseia-se a origem de toda a pluralidade cultural geradora da incessante procura de afirmação de uma identidade própria, para a qual a língua já não serve de estandarte. No entanto, o mito de Babel liga-se não só à origem da diversidade linguística, mas também à origem da actividade tradutória como fio condutor de uma nova possibilidade de diálogo na intersecção dos múltiplos sistemas culturais.

Partindo da ligação entre o mito de Babel, como primeira manifestação do pensamento utópico ligado ao ideal da uniformidade linguística e cultural, e a acção de traduzir, este texto procurará reflectir sobre alguns aspectos comuns que subjazem à construção da utopia como ficção narrativa e à própria tradução. Procurarei demonstrar que ambas – narrativa utópica e tradução – estão sujeitas a contingências incontornáveis e manifestamente determinadas desde a sua concepção, dado o público a que se destinam, o sistema cultural de chegada e as suas coordenadas espaço-temporais. Na realidade, estas condicionantes vão permitir que tanto a utopia como a tradução ponham em contacto duas realidades diferentes que, excluindo-se mutuamente, acabam por se complementar, já que uma não existe sem a outra. No caso da utopia, confronta-se a sociedade real com uma sociedade imaginária, supostamente melhor, como refere J. C. Davis:

The utopian is concerned with the links between is and ought. (...) The attack on what is elucidates the nature of what should be, just as the vision of what should be arises out of an appreciation, an analysis, of what is. (1981: 375-376)

No caso da tradução, o confronto faz-se entre o texto de partida e o texto de chegada, com todas as relações inerentes a cada um dos sistemas, ou, adoptando a terminologia de José Lambert (1985), as relações entre A1, T1, R1 e A2, T2, R2 respectivamente.¹ Neste sentido, quer o utopista quer o tradutor serão os responsáveis pela manipulação, adaptação e contextualização dos elos que constituem o cerne de todos os significados da obra, que lhe será conferido posteriormente pelo público a que se destina.

Este estudo, em particular, parece pertinente no contexto deste ensaio que versa sobre a tradução de *Brave New World*, uma utopia literária. Neste caso, como veremos, o tradutor está duplamente sujeito a contingências inexpugnáveis: as do seu próprio sistema de chegada – poéticas, ideológicas, universo do discurso – e as do sistema de chegada do utopista, reflectidas na obra por referências epocais cujo entendimento é implicitamente garantido pela relação intemporal entre A1 e R1, mas que o tradutor terá de estabelecer linguisticamente entre A1 e R2 através do T2. Este último será a ponte entre o S1 e o S2² e dará origem a um diálogo linguístico e cultural baseado ou numa relação de negociação ou numa relação de confronto de identidades culturais geradas por problemas de alteridade que o contacto com o outro sempre levanta.

1. Na procura de um paralelismo entre a teoria da utopia e a teoria da tradução, basear-nos-emos em três pressupostos avançados por Yona Friedman em *Utopias Realizáveis*. O primeiro pressuposto prende-se com as origens da utopia que nasce de uma insatisfação colectiva mais ou menos generalizada em relação a uma situação social, política e económica existente em determinado momento e em determinado lugar, suscitando o desejo de um mundo melhor e mais perfeito. Neste sentido, a utopia é efémera e local, características que são sublinhadas por Davis quando se lhe refere como "man's dreams of a better world" (1981:12). A ambivalência semântica dos termos não pode deixar de ser notada: "dreams" remete-nos para algo ficcional, irreal; "better", com toda a imprecisão e subjectividade que lhe é inerente, conduz-nos à noção de relatividade, já que a visualização de um mundo melhor será sempre reflexo das circunstâncias temporais do momento em que surge, isto é, da sociedade em que

vive o utopista, só podendo ser considerada com referência às semelhanças ou dissemelhanças em relação a essa mesma sociedade.

Como relacionar esta pré-condição de insatisfação colectiva para o surgimento de uma utopia com o aparecimento de obras traduzidas? Podemos dizer certamente que existe uma necessidade colectiva de conhecimento provavelmente ainda mais determinante, já que se radica em aspectos contextuais que envolvem o público-alvo. Já Schleiermacher, em “From ‘On the different methods of translating’”, se referia indirectamente à necessidade de observação desta condição para o surgimento de obras traduzidas:

(...) but this can occur [the inclination to translate] only when a taste for and knowledge of foreign intellectual Works spread and increase among those in the nation which have exercised and educated their ear without, however, making the knowledge of language their actual business. (1992: 44)

Esta noção foi materializada no conceito de *norma preliminar* de Gideon Toury, nomeadamente no que se refere à política de tradução, isto é, à escolha dos autores, obras, géneros e períodos literários a traduzir, dependentes basicamente de factores que envolvem relações extra-literárias confinadas a determinado contexto espaço-temporal, e à tal satisfação de necessidades colectivas. Segundo Toury,

A decisão de recorrer à tradução também não é verdadeiramente individual. Pelo contrário, é sempre GOVERNADA POR NORMAS, concebidas para satisfazer certas necessidades da cultura receptora e dos seus membros. (2001: 22)

Encontramos pois a primeira característica comum entre a utopia e a tradução – porventura, a mais importante – que servirá de eixo a toda a tentativa de paralelismo a estabelecer: o princípio da não-universalidade, da relatividade, da contingência, que impera como condição da sua produção e se estende até à sua recepção.

O segundo pressuposto sugerido por Yona Friedman fundamenta-se na ideia de que a utopia só nasce se houver um remédio conhecido para a insatisfação colectiva neste caso corporizado na formulação de uma alternativa por parte do utopista. De acordo com J.C. Davis, o utopista poderá formular essa alternativa de diversas formas, cada uma delas funcionando apenas como uma opção dominante a servir de fio condutor para a ficção utópica que o utopista deseja criar e que julga ser mais eficaz, tendo em conta o objectivo a que se destina e a sociedade que a suscitou. Estas diferentes formas não são nunca estanques, coexistindo, sobrepondo-se e intersectando-se. Um exemplo claro da conjugação destas duas formas é *Brave New World* (1991), onde Aldous Huxley descreve uma sociedade alternativa perfeita (porque livre de qualquer instabilidade, infelicidade, necessidade ou doença), baseada nos avanços científicos da época (anos 20-30 do século XX) nas áreas da Biologia, Fisiologia, Genética e Psicologia. O retrato constitui contudo uma sátira à perfeição quase asséptica da nova sociedade, veiculando, num registo marcado por uma certa ironia melancólica, a imagem de uma sociedade desencantada e desumanizada, moralmente decadente e culturalmente limitada, que mais não é do que uma denúncia à crença coeva no progresso infinito da ciência. De que forma encontra a teoria da tradução um paralelo neste segundo pressuposto da teoria da utopia? A resposta é simples: também os tradutores optam por fórmulas diversas na tentativa de colmatar o hiato criado pelas divergências linguísticas e culturais entre T1 e T2, e todas as relações que lhe estão subjacentes.

Na verdade, desde os primeiros discursos sobre a teoria da tradução que a questão das formas de traduzir é debatida. Desde John Dryden (1992) que se discute a opção pela *metáfrase*, imitação ou paráfrase, isto é, pela adopção de uma tradução literal, livre, ou de uma espécie de compromisso entre ambos os extremos que, segundo o autor, se devem evitar. No entanto, no discurso de Dryden a opção ainda está muito condicionada por questões de ordem ética. No caminho tomado pelos estudos de tradução, a opção da forma de tradução está hoje mais condicionada por questões de ordem sistémica, isto é, pelas contingências dos polissistemas culturais de partida e de chegada e pelo papel da tradução no seio da multiplicidade de relações e intersecções intra e inter-sistémicas, o que nos conduz directamente às noções desenvolvidas por Itamar Even-Zohar no seu ensaio “Polysystem Theory” (1990), nomeadamente, as noções de *transferência*, *reportório*, *centro* ou *periferia*.

O reportório de um sistema literário é, segundo Even-Zohar (1990: 17), um conjunto de leis e de elementos que determinam a produção de textos, cujo funcionamento está sujeito, entre outros, a processos de selecção, manipulação, amplificação e eliminação, e é baseado num sistema de transferências primárias ou secundárias ligadas a processos de inovação ou conservadorismo resultantes da constelação do polissistema de chegada. É dentro desta constelação polissistémica que a literatura traduzida pode desempenhar o seu papel, de acordo com a posição que lhe é permitido assumir, isto é,

central ou periférica.

Assim, se a literatura traduzida ocupa uma posição central no polissistema de chegada, vai fazer parte integrante das forças inovadoras desse sistema, contribuindo para a emergência de novos modelos, linguagens ou padrões e técnicas de composição literária. Neste sentido, a escolha dos próprios textos a traduzir já está subordinada à sua possibilidade de oferecer alternativas inovadoras, numa transferência inter-sistémica que Even-Zohar denomina de primária. Só esta introduz no reportório novos elementos que vão reflectir uma descontinuidade com modelos estabelecidos e implicar a adopção de normas de tradução que possibilitem ao tradutor assumir no T2 possíveis violações das convenções e padrões linguísticos existentes. Todo este processo conduzirá a uma tradução mais adequada do que aceitável, isto é, a uma tradução que, nas palavras de Gideon Toury, pode significar ou provocar a incompatibilidade do texto traduzido com o sistema linguístico de chegada e/ou as normas literárias (cf. Toury, 1978: 88). O tradutor corre o risco de sujeitar a língua de chegada a distorções estranhas para o leitor, mas, simultaneamente, também a enriquece e flexibiliza, embora, muitas vezes, à custa da destruição da tão defendida ilusão da transparência que lhe é exigida (cf. Theo Hermans, 1995).

Por outro lado, a literatura traduzida pode ocupar apenas uma posição periférica em relação à literatura central do sistema de chegada, funcionando então como factor de conservadorismo, já que modelado de acordo com normas convencionalmente estabelecidas pela dominância da literatura do S2 a que tem de se sujeitar. Consequentemente, a literatura traduzida não origina qualquer mudança no reportório de chegada e o T2 reflecte normalmente a opção forçada por um critério domesticante, isto é – e mais uma vez evocando o pensamento de Toury –, uma tradução na qual as normas linguísticas e as normas literárias do sistema de chegada são fixadas no decorrer do processo transposição do sistema de partida para o sistema de chegada (1978: 88).

Com efeito, a literatura traduzida, ao assumir um papel conservador, pode ser comparada a uma utopia moldada em torno de um sonho escapista face à realidade, representando uma sociedade diferente ou, no caso da tradução, um sistema diferente, mas não se apresentando como alternativa, como um processo efectivo de mudança. Já a literatura traduzida em contextos inovadores pode ser equiparada ao tipo de utopias que criam modelos alternativos de mudança pela apresentação de um esboço para a acção, ambas exigindo uma posição desafiadora, muitas vezes revolucionária, em relação ao estabelecido, cuja aceitação ou rejeição está sempre dependente das relações que se estabelecem dentro do polissistema de que fazem parte e ao qual as suas obras se destinam. Contudo, qualquer que seja a opção formal do utopista ou do tradutor, ambos dispõem de alternativas que, embora altamente condicionadas por elementos contextuais e extra-textuais de uma ampla rede de relações denominada sistema cultural, lhes permitem responder à insatisfação colectiva que deu origem à utopia ou à necessidade colectiva que subjaz à sua tradução.

O terceiro e mais importante pressuposto enunciado por Yona Friedman prende-se com o leitor. Refere Friedman que para uma utopia ser aceite tem de obter o consentimento do seu público-alvo. Também Davis considera o público importante:

(...) the utopian must begin by visualising his audience. It is his first fiction. To visualise and project a reconstructed society he must visualise an audience with shared values (...). Such shared values are the precondition of appreciating his critique of contemporary society and for accepting the 'perfection' of his utopian ideal. (Davis, 1981: 373)

Do mesmo modo, para ser aceite a tradução tem de obter esse consentimento do público-alvo. Se este era a primeira ficção do utopista, terá de se revelar também a primeira exigência do tradutor, já que vai desempenhar um papel bem mais desafiador do que o utopista. Este tem apenas de lidar com o leitor seu contemporâneo com quem partilha um quadro de referências comum que lhe permite estabelecer elos coerentes de ligação entre a sociedade imaginária e a sociedade real. O tradutor, por seu lado, tem como tarefa mediar uma relação complexa entre A1 e R2 através do T2, sem nunca perder de vista quer o R1, quer o T1. Hermans elucida-nos sobre esta questão:

(...) written translations normally address an audience which is not only linguistically but also temporally and/or geographically removed from that addressed by the source text. (...) translated narrative fiction addresses an implied reader different from that of the source text, since the discourse embedded and required a frame of reference which is shared between sender and receiver to be able to function as vehicles for communication. The various forms of displacement that result from translation threaten this shared frame of reference. (Hermans, 1996: 28)

Este é, talvez, o maior desafio do tradutor: movimentar-se num espaço entre dois paradigmas diferentes,

dois sistemas contingentemente determinados por ideologias, poéticas, modelos, cânones e universos de discurso (Lefevere: 1985), distanciados no espaço e/ou no tempo. Desde Bakhtine que o discurso é considerado basicamente ideológico, isto é, apenas se define em oposição a outro discurso, mas a partir do momento em que se põem em contacto dois discursos diferentes, cruzam-se também identidades culturais cuja especificidade se vê envolvida num processo de esbatimento de fronteiras e hibridização, onde a tradução pode assumir um papel preponderante. Como refere Clem Robyns,

Any discourse (re)produces its own borderlines and thus defines its own specificity with respect to other discourses. This implies that identity is always a dynamic concept, a fragile equilibrium. Translation (in the traditional sense), as an explicit confrontation with 'alien' discourses, is only the most conspicuous instance of the continuous conflicts which characterize the construction of identity (Robyns, 1994: 405).

Esta identidade de que fala Robyns pode, como explica Stuart Hall, ser cada vez menos delimitada e centralizada, através da relação espectacular que se estabelece pelo impacto do olhar do Outro e sobre o Outro, numa espécie de auto-reflexividade reveladora, só permitida por essa contemplação com a alteridade:

The notion that identity has to do with people that look the same, feel the same, call themselves the same, is nonsense. As a process, as a narrative, as a discourse, it is always told from the position of the Other (...) This is the Other that belongs inside one. This is the Other that one can only know from the place from which one stands. This is the self as it is inscribed in the gaze of the Other. (1997: 45)

A tradução, como construção da imagem do Outro e as suas consequências na imagem do eu que se lhe impõem na confrontação com a sua própria identidade, pode deparar-se com atitudes diferentes, reflexo das condicionantes do sistema de chegada, ou seja, pode definir-se como confronto aberto com o Outro ou, em alternativa, pode revelar-se um verdadeiro espaço de negociação, uma forma de relativização de diferenças e construção de novas identidades. No primeiro caso, a presença do Outro é vista como potencial ameaça à identidade do Eu já que, ao introduzir elementos estranhos no discurso, viola necessariamente códigos, normas e convenções do sistema de chegada, cuja manutenção é sinónimo de uma estabilidade identitária desejada (cf. Robyns, 1994). No segundo caso, pelo contrário, a tradução assumirá um papel inovador e primará por modelos estrangeirantes ou de compromisso entre os dois sistemas em contacto, o de partida e o de chegada, e será encarada a partir de uma das seguintes atitudes: transdiscursiva, quando não se opõe radicalmente à introdução de elementos discursivos diferentes, ou defectiva, quando estimula realmente o uso desses mesmos elementos como renovação do discurso de chegada.

Neste jogo complexo de confrontos e negociações, qual é a função do tradutor? É difícil defini-la, sem dúvida, mas Susan Bassnett fá-lo de forma brilhante:

The translator is a being in-between. (...) the translator is a kind of a cultural mediator, a go-between who occupies the traditionally marginalized in-between space between polarities (Bassnett, 1993-4: 176).

Esta definição não pode deixar de nos remeter de imediato para noções muito em voga nos Estudos Culturais, a que os Estudos de Tradução não são alheios, noções como *terceiro espaço* (Bhabha), *zona de contacto* ou *culturas de fronteira* (Pratt). O que é a tradução senão um enunciado situado numa zona de contacto entre dois sistemas linguísticos e culturais diferentes? E não funciona a tradução, como defende Homi Bhabha, como um espaço "in-between", um espaço de interstício onde a articulação das diferenças culturais é possível e que fornece o espaço para a elaboração de estratégias próprias para o início de novos sinais de identidade e de lugares inovadores de colaboração e contestação, no sentido de melhor definir a ideia de sociedade (cf. Bhabha, 1994: 1-2)? De facto, o tradutor, mais do que a definição imutável de identidades, joga com a sua transitoriedade e precariedade, habitando um espaço de fronteira. Tendo em conta que "viver na fronteira é viver em suspensão, num espaço vazio, num tempo entre tempos", a vida num espaço de fronteira surge como a possibilidade de "viver nas margens sem viver uma vida marginal" e como meio de "criatividade social capaz de resistir à arregimentação, à naturalização das rotinas e à homogeneização das diferenças" (Santos, 2000: 322), o que destrona desde logo todo e qualquer argumento de transparência e de invisibilidade do tradutor como critério imperativo numa tradução. Este é o mediador entre o público-alvo, a sua audiência, e o autor do texto de partida e todas as condicionantes que lhe estão subjacentes, assumindo um papel muito mais exigente do que

antes lhe era atribuído. Na verdade, o processo de tradução vive cada vez menos da distinção essencialista entre original e tradução, e cada vez mais do esbatimento e negociação das diferenças entre o sistema de partida e o sistema de chegada. É através de estratégias adoptadas pelo tradutor no texto de chegada que os receptores o vão investir de sentido.

Este papel assumido pelo tradutor é muito diferente do que se espera, por exemplo, do papel do utopista. Este último, apesar de poder ocupar com a sua escrita um espaço “in-between”, de confronto ou negociação entre o real e o desejado, apenas medeia a relação entre o seu mundo contemporâneo e o seu mundo imaginário. De qualquer forma, vive-se hoje uma época em que também as diferenças entre as sociedades reais e desejadas se esbatem e a realização de certas utopias se insinuam assustadoramente, como fica claro na citação de Nicolas Berdiaeff escolhida para introduzir a obra *Brave New World* de Aldous Huxley: “Les utopies apparaissent comme bien plus réalisables qu’on ne le croyait autrefois. Et nous trouvons actuellement devant une question bien autrement angoissant: Comment éviter leur réalisation définitive?” (Huxley, 1991: xvi).

Assim, e tendo como pano de fundo os pressupostos enunciados por Yona Friedman, podemos estabelecer algum paralelismo entre a teoria das utopias e a da tradução no que se refere às condições necessárias para o seu surgimento, às técnicas utilizadas para alcançar o objectivo do exercício da escrita pretendido e à relação que ambas estabelecem com o público a que se destinam e que investem os textos de um sentido sempre precário e efémero, porque radicado em polissistemas culturais e nas relações contingentes entre os subsistemas que os constituem e lhes conferem consistência e sobrevivência.

2. A tradução de uma utopia acarreta dificuldades acrescidas ao tradutor, já que o confronta duplamente com contingências incontornáveis (do sistema de partida e do sistema de chegada), sujeitando-o à necessidade de permeabilização entre culturas, línguas e público. A tradução revela-se cada vez mais uma actividade a operar numa “zona de fronteira” e o tradutor alguém que se move realmente em espaços “in-between”. E, neste caso, não se trata apenas do espaço que se estabelece entre S1 e S2: o tradutor deve também procurar entender como é que o A1 conseguiu, através de estratégias adoptadas no T1, estabelecer uma cadeia de significados com o R1 que lhe permita alcançar o objectivo a que se propôs e que, como vimos, já envolve na utopia todo um quadro de referências comuns e uma cumplicidade implícita entre autor e leitor. Além disso, o tradutor depara-se com todas as contingências do seu sistema de chegada e com necessidade de fazer chegar à sua audiência, através do T2, toda a rede de relações do S1, sem preterir as do S2 e sempre condicionado por elas. Apanhado no meio de intrincadas redes de relações, poderá o tradutor manter-se invisível?

Uma análise sumária de alguns aspectos da utopia de Aldous Huxley, *Brave New World*, obra profundamente imbuída de referências culturais especificamente relacionadas com determinado contexto espaço-temporal, poderá revelar que a presença do tradutor se manifesta necessariamente no discurso e através dele, basicamente devido à inscrição dos textos numa realidade cultural e à existência do que Hermans chama de “dual audience”:

(...) it is precisely with respect to the cultural embedding of texts, e.g., in the form of historical or topical references and allusions, that the translator’s Voice often directly and openly intrudes into the discourse to provide information deemed necessary to safeguard adequate communication with the new audience. As a rule, translations (...) stop short of reorienting the discourse so radically that the orientation to the original Implied Reader disappears altogether. The translated text can therefore be said to address a dual audience, and thus to have a “secondary” Implied Reader superimposed on the original one. This can lead to hybrid situations in which the discourse offers manifestly redundant or inadequate information, or appears attuned to one type of Reader here and another there, showing the translator’s presence in and through the discordance (Hermans, 1996: 28-29).

Nas primeiras décadas do século XX, o mundo, socialmente instável e economicamente caótico, busca na ciência, na industrialização, na racionalização extrema, um pólo de reorganização política e social que lhe permita renascer dos escombros da I Grande Guerra Mundial para uma nova sociedade. Em 1908, nos EUA, um acontecimento viria a revolucionar todo o século XX e conduzir às mudanças radicais que, de alguma forma, despoletaram o chamado Movimento Modernista: o lançamento do Modelo T, por Henry Ford. Este momento veio introduzir o sistema de linhas de produção em massa de bens estandardizados que veio a potenciar uma expansão na indústria e um aumento da produtividade nunca vistos. Este sistema, que teve consequências lógicas a nível económico, político e social, também provocou profundas alterações nas concepções artísticas, culturais e filosóficas. É assim que, numa

época entendida como o culminar da Modernidade e dos movimentos modernistas, Aldous Huxley publica o seu *Brave New World* (1932) que tem subjacente este pano de fundo histórico, ironicamente incorporado na concepção de uma sociedade considerada perfeita.

Não é de estranhar que, numa obra imbuída, a nível temático, de todo um conjunto de ideais modernistas fortemente contextualizados, se levantem problemas de tradução quer a nível linguístico quer a nível cultural que, para além de revelarem claramente a presença do tradutor, exigem também do leitor algum conhecimento prévio de determinados aspectos ou uma grande flexibilidade ao nível das estratégias de leitura. Por exemplo, o leitor terá de compreender que, num paralelismo necessário com a convenção do início da era cristã, marcada pelo nascimento de Cristo, 1908 é o ano zero em *Brave New World*. A acção é identificada como decorrendo no ano “A. F. 632”, isto é, no ano de 632 “after Ford”, assumindo Ford o papel de entidade superior venerada no Mundo Novo. Este paralelismo torna-se particularmente incisivo na língua inglesa, prestando-se a um jogo de sonoridades que o autor correntemente promove: “our Ford” em vez de “our Lord” (*BNW*, 1991: 186); “for Ford’s sake” em vez de “for Lord’s sake” (163); ou “his Fordship” em vez de “his Lordship” (25). Na tradução opta-se por uma tentativa de “aportuguesamento” das expressões e, conseqüentemente, pela inserção do estranho na língua de chegada, do estrangeiramento, mas acaba por se perder o jogo de sonoridades conseguido no original: “Nosso Ford”, “Por amor de Ford” ou “Sua Forderia” (*AMN*, 2001: 101). O leitor da tradução não atribuirá o mesmo simbolismo quer à data quer às expressões usadas sem recorrer a todo o pano de fundo histórico acessível ao leitor original.

É também do nome das personagens que cria que Huxley se socorre para inserir referências temporais e culturais na obra. Estas acabam por inscrever-se de forma ainda mais evidente no contexto histórico que lhe deu origem, conferindo-lhe um significado que, ao mesmo tempo, explicita e critica. Todas estas associações indirectas vêm enriquecer a narrativa com informações históricas e culturais que, a serem interpretadas, revelam muitas das teorias e concepções da época e que estão subjacentes à posição de Aldous Huxley e à mensagem que pretende transmitir com o seu *Brave New World*.³

Confrontado com as dificuldades inerentes ao hiato logicamente criado entre R1 e R2, o tradutor, na tentativa de o colmatar, vê-se na obrigação de contrariar a ideia de invisibilidade e surge, por isso, marcadamente no texto, mantendo no original certos trocadilhos frequentes na obra e fazendo-os acompanhar pela introdução de notas explicativas. A expressão “Charing-T” (*BNW*, 1991: 49), por exemplo, que designa uma espécie de hangar, é explicada numa nota do tradutor como “Trocadilho com a estação londrina de Charing-Cross, referindo a substituição das cruces por TT. (N. do T.)” (*AMN*, 2001: 72), ou ainda a expressão “Big Henry” (*BNW*, 1991: 65), que designa uma torre de relógio e que o tradutor mantém inalterável, explicitando no entanto em nota: “Charge do autor ao Big Ben, o grande relógio da torre do Parlamento em Westminster. Sendo Bem um diminutivo inglês, o autor substituiu-o por Henry Ford (N. do T.)” (*AMN*, 2001: 91).

Além destes trocadilhos, o tradutor depara-se também com problemas acrescidos para traduzir algumas expressões linguísticas a que os habitantes do Novo Mundo foram expostos quando crianças, numa espécie de condicionamento psicológico pavloviano. Funcionando como provérbios, estas manifestações linguísticas oferecem algumas dificuldades e assiste-se muitas vezes àquilo a que Antoine Berman (2000) chama de “empobrecimento qualitativo” do original, já que se têm de encontrar termos que substituam os originais que, neste caso, se revestem de uma riqueza sonora e rimática difícil de transferir linguisticamente, o que se reflecte também a nível semântico. Bastará termos em consideração alguns exemplos: “A gramme in time saves nine” (*BNW*, 2001: 74) / “uma grama é o suficiente para o deixar alegre” (*AMN*, 2001: 101); “Cleanliness is next to fordlines” (1991: 90) / “Limpeza é a aproximação da Fordinidade” (2001: 119); “The more stiches, the less riches” (1991: 99) / “Quanto mais se remenda, pior se fica” (2001: 130).

Mas a voz do tradutor, neste texto, é realmente visível, porque permite, como diz Theo Hermans (1996), salvaguardar uma comunicação adequada com o seu público de chegada. O tradutor assume deliberadamente essa visibilidade numa nota nas páginas iniciais do livro, reconhecendo as dificuldades inerentes à tradução de uma obra intrinsecamente inscrita no contexto cultural e espaço-temporal em que foi concebida. Diz o tradutor:

Esta breve nota não se quer referir em nada às já consabidas dificuldades de tradução. Quer apenas dizer que essas dificuldades foram aqui acrescidas (...) pela necessidade de manter o violento contraste entre a linguagem shakespeariana a que o autor recorre com frequência na segunda parte do livro, e a prosa inglesa moderna. (...) certas correspondências que o autor empregou só poderão ser apreendidas pelo leitor muito versado em Shakespeare, dado o grande número de passagens em que o teatro shakespeariano é referido. Entendeu-se assim dar em nota as obras a que se referem as passagens, para facilitar a compreensão ao leitor interessado. (*AMN*, 2001: 7)

Efectivamente, o texto apresenta, a partir dos capítulos centrais, e focalizadas na voz de uma das personagens principais, John, o Selvagem, muitas alusões a obras de Shakespeare. Estas assumem duas normas diferentes: por um lado, a personagem cita directamente excertos de obras que se destacam pela mancha gráfica no original, assumindo-se claramente como citações (que não são no entanto identificadas); na tradução, estas citações surgem também destacadas e traduzidas, mas as palavras originais e a referência à obra de onde são extraídas são apresentadas em rodapé, numa tentativa de remeter o leitor menos versado em Shakespeare para a peça em questão. Por outro lado, a personagem utiliza muitas alusões veladas a excertos de obras que incorpora no seu discurso como prolongamento das suas próprias palavras. O autor do original presume que o leitor, ao partilhar o seu horizonte de expectativas,⁴ conseguirá identificar essas alusões. Mas o leitor da tradução, isto é o R2, cuja relação com o A1 é estabelecida apenas pelo tradutor, não partilha esse horizonte de expectativas comum e pode facilmente assumir as alusões como o próprio discurso da personagem. Como estratégia, o tradutor opta aqui também por inserir notas de rodapé a identificar a obra, o acto e a cena de onde determinada ideia ou expressão foi retirada. Considere-se, por exemplo, a declaração de amor da personagem John a uma das personagens femininas centrais:

“- Lenina, como eu a admiro, verdadeiro píncaro de adoração, digna de tudo o que de mais precioso há no mundo ... - Ela sorriu-lhe com ternura deliciosa.
- Oh, tão perfeita (ela inclinou-se para ele, os lábios entreabertos), criada tão perfeita e incomparável (...), criada com tudo o que há de melhor em todos os seres... (28)” (AMN, 2001:198)

“(28) Admir’d Miranda!
Indeed, the top of admiration; whorl
What’s dearest in the world...?
You, o you
So perfect and so peerless are created
of every creature’s best,
(*Hempstead*, III, I.)”⁵

Observe-se ainda a conversa com o Administrador do Mundo Novo sobre os avanços conseguidos na organização da nova sociedade:

“-Livram-se deles. Sim, é bem a vossa maneira de agir. Livrem-se de tudo o que é desagradável, em vez de procurarem acomodar-se. Saber que é mais nobre para a alma sofrer os golpes e as flechas da fortuna adversa ou pegar em armas contra um oceano de desgraças e, fazendo-lhe frente, destruí-las...(49)” (AMN, 2001: 249)

“(49) Whether ‘tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles
And, by opposing end them...
(*Hamlet*, III, I.)”

No caso da versão portuguesa de *Brave New World*, o tradutor pode ser visto a assumir realmente o papel de intermediário, operando não só entre duas línguas mas entre dois mundos, duas culturas, dois universos espaço-temporais afastados, cabendo-lhe a difícil tarefa de pairar sobre duas realidades distintas, no tal espaço “in-between”, o espaço de fronteira, onde se tentam conciliar opostos, suspender, esbater ou negociar diferenças, no estabelecimento de relações mais precárias que imutáveis, mais efémeras que definitivas. Partindo da reflexão que foi feita acerca de um possível paralelismo entre a utopia e a tradução, podemos admitir que a viragem em direcção a um paradigma mais cultura lista da análise de ambos os tipos de escrita deu origem a todo um novo horizonte de perspectivas, a toda uma nova rede de relações dependentes de normas contingentemente determinadas por factores extra-literários, que condicionam especialmente a relação autor-leitor. Neste processo, o tradutor e o utopista revelam-se como uma espécie de embaixadores, elos de ligação na complexa teia que se estabelece no universo textual quer da tradução quer da utopia.

*

Os Estudos de Tradução surgem, assim, como uma disciplina independente e autónoma no domínio da Literatura Comparada. Paralelamente a esta disciplina surge também a Estética da Recepção que, a pouco e pouco, transcendeu as suas fronteiras iniciais até chegar a constituir, no momento, uma das correntes de investigação literária de maior difusão.

Nesta era pós-modernista, a fusão destes dois estudos torna-se possível através da investigação comparatista, no âmbito da recepção de uma língua, de um autor, e/ou de uma literatura, numa outra cultura, verificando-se que a tradução é na maioria dos casos responsável pela sua assimilação.

Este trabalho pretendeu demonstrar a complementariedade destas duas disciplinas, aplicando as suas teorias mais recentes que analisa comparativamente *Brave New World*, de Aldous Huxley, com a respectiva tradução (de responsabilidade de Mário Henrique Leiria) em português. Fica, no entanto, em aberto uma questão de suma importância: por que razão existe apenas uma tradução de *Brave New World* em Portugal?

Referências Bibliográficas

Bassnett, Susan (1993-94), "Taking the Cultural Turn in Translation Studies", in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, Lisboa, Edições Cosmos.

Berman, Antoine (2000), "Translation and the Trials of the Foreign", in *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.), London & New York, Routledge.

Davis, J. C. (1981), *Utopia and the Ideal Society*, Cambridge, Cambridge University Press.

Dryden, John (1992), "On Translation", in Rainer Schulte/John Biguenet (eds.), *Theories of Translation. Na Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago and London, University of Chicago Press.

Duarte, João Ferreira (org.) (2001), *A tradução nas Encruzilhadas da Cultura*, Lisboa, Edições Cosmos.

Even-Zohar, Itamar (1990), "Polysystem Theory", in *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, number 1.

Friedman, Yona (1978), *Utopias Realizáveis*, Lisboa, Socicultur.

Hall, Stuart (1997), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage Publications and The Open University.

Hermans, Theo (1996), "The Translator's Voice in Translated Narrative", in *Target 8.1*, Amsterdam, John Benjamins B. V.

Huxley, Aldous (1991), *Brave New World*, London, Longman.

----- (2001), *Admirável Mundo Novo*, trad. Mário Henrique Leiria, Lisboa, Livros do Brasil.

Jauss, Hans Robert (1993), *A Literatura como Provocação*, Lisboa, Vega.

Lambert, José / Van Gorp, Hendrik (1985), "On Describing Translations", in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translations*, London and Sydney, Croom Helm.

Lefevere, André (1985), "Why waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an alternative Paradigm", in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translations*, London and Sydney, Croom Helm.

Pratt, Mary-Louise (1992), *Imperial Eyes. Travel writing and transculturation*, London and New York, Routledge.

Robyns, Clem (1994), "Translation and Discursive Identity", in *Poetics Today*, 15/3.

Schleiermacher, Friedrich (1992), "From 'On the different methods of translation'", in Rainer Schulte/John Biguenet (eds.), *Theories of Translation. Na Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, Chicago and London, University of Chicago Press.

Toury, Gideon (1978), "The Nature and Role of Norms in Literary Translation", in Holmes, James *et al.* (eds.), *Literature and Translation*, Leuven, ACCO.

Venuti, Lawrence (1995), "Invisibility", in *The Translator's Invisibility*, London and New York, Routledge.

¹ Segundo José Lambert e Hendrik van Gorp (1985: 42-3), esta terminologia, que contém os parâmetros básicos do fenómeno translacional nos sistemas literários das culturas de partida e de chegada, significa: A1 = autor do texto de partida/original; T1 = texto original; R1 = leitor do texto original; A2 = tradutor; T2 = tradução do texto original ou texto de chegada; R2 = leitor da tradução.

² Segundo os autores, S1 refere-se ao sistema literário da cultura de partida e S2 refere-se ao sistema literário da cultura de chegada.

³ Só para citar alguns exemplos: *Polly Trotsky*, referência clara a Leon Trotsky (1879-1940), personalidade determinante na revolução russa, ao lado de Lenine; *Benito Hoover*, Benito remete-nos para o ditador italiano Benito Mussolini (1883-1945) e Hoover para o 31.º Presidente dos Estados Unidos, Herbert Clark Hoover, em funções de 1929 a 1933; *Bernard Marx*, referência clara a Karl Marx (1818-1883). Na cultura de chegada, mais uma vez, estas associações implícitas podem não ser, desde logo, estabelecidas pelo leitor, afastado temporal, espacial e ideologicamente da época do autor.

⁴ Em *A Literatura como Provocação*, Hans Robert Jauss define: "o horizonte de expectativa de uma obra permite determinar o seu carácter artístico, em função da natureza e do grau do seu efeito sobre um dado público. Se designarmos como distância estética entre horizonte de expectativa pré-existente e o aparecimento de uma nova obra cuja recepção pode provocar uma «mudança de horizonte», indo ao encontro de experiências familiares, ou fazendo com que outras experiências, expressas pela primeira vez, acedam à consciência, esta distância estética, inserida no espectro das reacções do público e dos juízos da crítica (sucesso imediato, rejeição ou escândalo; aprovação dos indivíduos isolados, compreensão progressiva ou retardada), pode tornar-se historicamente objectivada". (Jauss, 1993: 71)

⁵ As notas de referência shakespeariana introduzidas pelo tradutor fazem com que a tradução se torne um texto outro, pois assinala as "pegadas" que Huxley escondeu ao não fazer referência a Shakespeare no original.

Anónimo

Citação: Anónimo, *Visão do Pico de Itajurú*, *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 8 (2008). ISSN 1645-958X.
<<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

VISÃO
DO
PICO DE ITAJURÚ

Achada entre os papéis de um
Solitário, morto nas imediações de Macacú,
vítima das febres de 1829.

IMPRESSO
NO RIO DE JANEIRO
NO PRESENTE ANO DE 1831



LISBOA



NA TIPOGRAFIA DE BULHÕES. ANO 1831.

Com Licença da Mesa do Desembargo do Paço.

AO PÚBLICO

Tendo-me chegado à mão o Impresso intitulado *Visão do Pico de Itajurú*, impresso no Rio de Janeiro, neste corrente Ano de 1831; e conhecendo quanto se aproxima da lastimosa Verdade, suposto o estado de Anarquia em que se tem achado o Brasil, me pareceu a propósito publicá-lo, para que cada vez mais e mais se conheça o Espírito Revolucionário que por toda a parte desafortadamente se tem manifestado, pondo em acção (onde pode) os seus sanguinários e desorganizadores desígnios.

Do Editor

VISÃO DO PICO DE ITAJURÚ

..... Nesse tempo eu difficilmente trepava por um dos lados do Pico de Itajurú, querendo vingar a sumidade, para dali estudar a situação das montanhas e descobrir a marcha da natureza nas revoluções por que tem passado a superfície da terra.

Enquanto estive no bosque, a copa das suas árvores me abrigava do Sol, e uma aragem, que abanava as suas folhas, temperava o calor que a fadiga me fazia sentir. Mas logo que cheguei ao fim daquela mata, achei-me com um rochedo empinado e ardente; o Sol deixava cair a prumo os seus raios sobre a minha cabeça e nem mais respirava a aragem.

Faltando-me as forças, apoucou-se-me o valor; tremiam os meus joelhos, e eu parei, dizendo: repousarei aqui e concluirei a minha viagem com o fresco da tarde. As minhas pálpebras se tornaram pesadas; fizeram-se flácidos os meus músculos, e eu esperava o sono que repara as forças do cansado viajante.

E logo ouvi uma voz que partia do rochedo e que me disse: Velho, para que queres subir ao Pico do Itajurú? E eu lhe respondi, dizendo: Quero estudar a situação das montanhas e descobrir a marcha da natureza nas revoluções por que tem passado a superfície da terra. – E a voz do rochedo continuou a dizer assim: Em verdade és um velho de pouco siso; os teus estudos não são mais que vaidade e aflicção de espírito. Que são as revoluções dos rochedos e das montanhas em comparação com a revolução dos homens? Que aproveita saber se as montanhas têm sido formadas pelas chamas, ou se são o sedimento das ondas, quando os movimentos desordenados dos homens são mais terríveis do que os incêndios e mais destruidores do que os transbordamentos dos rios? Tu tens vivido muitos dias; tens corrido diferentes países; levanta a tua voz, conta os males que tens visto cair sobre aqueles que não têm sabido parar na carreira das revoluções. Diz-lhes que tu tens visto na terra dos Francos a anarquia esmagar debaixo de um ceptro de ferro um povo generoso e cego pelo seu entusiasmo e oprimi-lo a ponto de o fazer olhar como felicidade o repousar debaixo do sábio, porém vigoroso, despotismo de um soldado.

Diz-lhes que tu tens visto na Ibéria e na Bética um povo nobre e valoroso, depois de haver reconquistado a sua Independência, recair debaixo de um jugo humilhante, porque os seus condutores lhe quizeram dar mais liberdade do que ele podia comportar. Diz-lhes os desgraçados sucessos das tentativas enérgicas da antiga Ausonia.

E eu respondi, dizendo: – Ah! Minhas palavras serão para eles como o bronze que soa e o címbalo que retine; eles me dirão: Tu nos falas de tempos passados e de terras separadas das nossas pelo imenso mar. Que há pois de comum entre esses homens e nós, entre esses tempos e os nossos?

Então a voz do rochedo prosseguiu, dizendo-me: – Bem, fala-lhes do tempo actual; fala-lhes do que é vizinho. Mostra-lhe a discórdia sacudindo os seus fachos ainda mais perigosos do que as chamas dos vulcões nas sumidades do Prodocatepec, do Chimborazo e de todos os do Potosi. Mostra-lhes a anarquia, mais terrível que o dilúvio, inundando as planícies de Cassanare, assim como as Chaco e Cuyo.

Eu volvi, dizendo: – O Povo está cheio de entusiasmo. Ele fará como o áspide que fecha os ouvidos para não ouvir os acentos do encantador. E a voz do rochedo me disse: Falai-lhe pois do futuro.

Eu tornei, dizendo: – O homem não conhece o futuro; Deus só é quem sabe o que trarão os anos que

ainda se não passaram. – A voz do rochedo continuou a falar-me, dizendo: Levanta-te e abre os olhos.

E eu me levantei e abri os olhos; achei-me então sobre uma alta montanha. Em torno de mim desdobrava-se uma vasta planície que determinava de um lado o mar sem limites; lá se havia reunido um povo imenso e a minha vista se tornou mais penetrante que a do Caracará; e eu podia ver e ouvir tudo o que fazia este povo.

Um navio se afastava da Costa e por isso toda a multidão saltava de alegria, como embriagados de júbilo, à semelhança de um escravo quando tem achado algum diamante, cujo preço lhe assegura a liberdade. Eles gritavam todos contentes e ao mesmo tempo: – *República ou morte* – e a sua voz retumbava como o estrondo do trovão; e o eco das montanhas repetia – *Morte, morte*.

Ora, em meio de alegria universal, alguns estavam aflitos e os outros lhes perguntavam: – Porque não sois vós tão alegres como nós? E eles responderam: – Nós temos sido alegres como vós, e convosco, logo que se disse *eu fico*; e agora não podemos ser porque diz – *não fica*. – E eu ouvi gritos e os homens aflitos desapareceram.

Eis que em toda a planície se fez um grande movimento; os homens olhavam-se uns aos outros, e muitos foram repulsados, e reuniram-se logo fora daquela multidão. Eles perguntaram: – Porque não quereis vós que nós sejamos convosco? Nós temos participado dos vossos trabalhos, dos vossos perigos e das vossas esperanças. E os outros lhe responderam: – Vós não nascestes nesta terra: voltai à terra em que nascestes porque esta nos pertence. – E os Estrangeiros disseram ainda: – Atendei que se não vive da terra e sim dos frutos que ela dá pelo trabalho do homem. Nós temos comido o nosso pão, ganho pelo suor do nosso rosto; consenti que fiquemos em vossa terra. – E eles responderam: – Não, porque a terra em que nascemos é nossa. – Os Estrangeiros replicaram: – Mas nós temos esposado vossas filhas e vossas irmãs; elas nos têm dado filhos. – E foi-lhes dito: – Não, porque a terra em que nascemos nos pertence. Então os Estrangeiros se ausentaram, mas suas mulheres e seus filhos os seguiram.

Desde então tornou-se maior a agitação. Havia um grande movimento entre o povo aqui e ali, bem semelhante ao de uma caldeira quando ferve em caxão. E um grande grito se ergueu – *Igualdade ou morte* – e ele retumbava como o estampido do trovão; e o eco das montanhas repetia: – *Morte, morte*.

Os Anciãos, que estavam sentados em suas cadeiras para julgarem, foram delas lançados fora e outros as ocuparam, dizendo: – *Igualdade*.

Aqueles que comandavam soldados foram postos nas fileiras e os soldados passaram a comandar, dizendo: – *Igualdade*.

Havia um homem rico: ele tinha muito oiro, prata e pedras preciosas porque havia trabalhado por muitos anos. Os homens pobres, que sempre fugiram ao trabalho, levantaram-se contra o rico, feriram-no, tomando-lhe as suas riquezas, dizendo: – *Igualdade*.

Havia um velho que possuía muitos campos, bosques e rebanhos, e ele se acreditava mais feliz pela posse de uma filha, a quem muito amava, do que por todas as suas pingues herdades. Ela era formosa; a sua vista doce; os seus negros cabelos desciam até aos seus joelhos; o seu porte era como o da palmeira; o seu andar era ligeiro e engraçado como o voo do beija-flor; e o aroma do seu hálito era como o das flores do ar num mato virgem.

E um mancebo veio e disse ao velho: – Eu amo tua filha e quero que seja minha mulher. – O velho lhe tornou: – Eu ta nego, não porque és pobre, ou porque teu pai se não sentava entre os Anciãos do país, mas sim porque ela ama a outro jovem. – E o mancebo levantou-se contra o velho; espancou-o; enrolou a mão nas tranças negras da rapariga; arrastou-a à sua casa, dizendo: – *Igualdade*.

Assim cada qual obrava o que bem lhe parecia porque faltam Príncipes e Juizes entre o povo. E a agitação crescia na multidão, tanto que eu a vi dividir-se em diferentes magotes, gritando: – A mim, os do Sul! A mim, os do Norte! A mim, os das Costas! A mim, os das Serras! – E outros muitos gritos se ouviam, separando-se toda a multidão em bandos separados.

Houve um destes que disse: – Nós temos trigo e gado, não nos importa o vosso socorro. Deixai-vos estar em vossos tabernáculos porque não necessitamos de vós.

Houve outro que assim falou: – Em nossos campos correm regatos de mel e nós colhemos o vélo das árvores ainda mais branco que o das ovelhas. Deixai-vos estar em vossos tabernáculos porque não necessitamos de vós.

Houve quem respondesse: – O mar nos sustenta com peixe e os navios que atravessam o profundo Oceano nos trazem o que é necessário. Deixai-vos estar em vossos tabernáculos porque não necessitamos de vós.

Houve enfim quem desta sorte se explicasse: – Nós temos oiro e diamantes, que nos importa o mais? Deixai-vos estar em vossos tabernáculos porque não necessitamos de vós.

Assim todos se separaram e um grande brado ao mesmo tempo se ouviu partido de todos os magotes – *Federação ou morte*: – este brado feriu as montanhas e o eco repetiu, dizendo: – *Morte, morte*.

E os Leopardos rompentes atravessaram o mar, abicaram as Ilhas e disseram: – Nós somos senhores do mar e estas ilhas nos pertencem.

Os *Candores* baixaram o voo dos Andes pela parte do Oeste até às margens do grande Rio do Norte e disseram: – As cabeceiras deste Rio pertencem-nos, logo o seu curso também deve ser nosso.

Os *Urubús* remontavam o seu voo das campinas do Sul até às fontes do seu grande Rio e disseram: – Eis aqui as fontes do grande Rio; ele é nosso, logo as suas nascentes nos devem igualmente pertencer.

E os habitantes das Ilhas, os das margens do Rio do Norte e os das nascentes do Rio do Sul clamaram aos seus irmãos, estendendo-lhes as mãos e dizendo: – Lembrai-vos que somos vossos irmãos, salvai-nos. Mas outros responderam: – Nós estamos em nossos tabernáculos, não necessitamos de vós. – E entretanto os diferentes magotes disputavam entre si.

E os Leopardos, que tinham as Ilhas, estabeleciam armazéns em que vendiam espadas, punhais, facas, chuços, lanças, armas de fogo e tudo o que pode servir à destruição do homem.

E todos os homens dos diferentes magotes iam às Ilhas para comprar armas e levavam aos Leopardos ouro, diamantes, topázios, crisólitas, madeiras preciosas, mel coalhado e o vélo das árvores, enfim tudo o que possuíam porque queriam matar seus irmãos. Suas mulheres lhes diziam: – Olhai que nossos filhos não têm que comer. Não compreis armas, comprei antes fazendas de que nos possamos vestir. – E eles responderam: – Nós vamos matar os nossos irmãos e, quando voltarmos vencedores, nós vos daremos o que pedis.

Eles combatiam de todas as partes e, como todos combatiam e não deixavam de temer os seus inimigos, cavaram fossos e fizeram trincheiras para se defenderem e estas trincheiras eram feitas de cadáveres dos seus irmãos.

Então eles repousaram porque estavam fatigados e eu olhei para o Norte onde se formava uma nuvem, bem como se forma num vale quando o Sol brilha depois de uma grande chuva.

A nuvem era negra e semelhante a um enxame de formigas de correição que saem dos bosques para correr toda a terra. E a *Jacaracá* disse: – O que estão fazendo estas formigas? Eu sou forte e grande, por isso as não temo. – Entretanto elas cercaram a *Jacaracá*, cobriram o seu corpo, penetraram por suas rugas e a devoraram. Ela também se assemelhava a um grande rebanho de carneiros negros que voltam do rio tão unidos entre si que não deixam ver a terra por onde passam.

E a nuvem crescia, dilatando-se como a torrente de um rio que transborda e, bem depressa, ela circulou todos os magotes e se introduziu nos fossos que os separavam.

Ela crescia, crescia pouco a pouco, mas sem nunca cessar. E a multidão se assustou: quis opor-se à inundaçãõ negra que avultava de mais em mais e que, recuando algumas vezes, como a vaga sobre a praia voltava logo mais violenta e coberta de escumas. Ora as escumas eram de sangue.

Do seio destas vagas negras ouviam-se estrondos semelhantes aos de cadeias que se quebram, erguendo-se ao mesmo tempo uma voz que dizia: *A liberdade ou a morte*. Esta voz retumbava mais que o estampido do trovão e o eco das montanhas, depois de a repetir por três vezes, dizendo: *A morte, a morte, a morte*, calou-se.

E os diferentes magotes cerravam-se pouco a pouco e se dirigiam às montanhas mais elevadas. Eles se pareciam aos veados surpreendidos pelas cheias dos grandes rios e que procuram os terrenos mais altos para que a água os não alcance; e entretanto ela não pára. Assemelhavam-se também às manadas de potros, surpreendidos por um incêndio na erva seca dos campos, quando se juntam em cerrado rodeio, dando patadas no chão para apagar as chamas, entretanto que o fogo vai lavrando sempre.

A onda negra engrossou e subiu; igualou-se aos lugares que lhe ficavam a cavaleiro; sobejou para mais 4 covados, mesmo aos mais altos montes, dobrou sobre eles; eu olhei e todo o povo havia já desaparecido.

O meu coração partiu-se de dor, eu caí de face sobre a terra, debilhado em lágrimas, porque tinha visto perecer um grande povo.

Então a voz do rochedo tornou a falar e disse-me: – Escreve o que tens visto. – E eu lhe respondi: – É isto o futuro? – Sim, é o futuro. – Volveu ela.

Então eu repliquei à voz do rochedo, dizendo: – Eu não te obedecerei. Primeiro a minha língua ficará pegada ao meu paladar do que eu diga estas coisas; a minha mão secará antes que as escreva porque tenho o coração afogado em tristeza e mágoa.

Eu me ergui e não vi mais nem a planície, nem a inundaçãõ negra. Eu estava na falda dos bosques de Itajurú, o Sol descia ao seu ocaso e eu dei-me pressa a chegar a casa antes da noite, não querendo mais estudar as revoluções da natureza.

Eu caminhava lentamente, pensativo e triste, pois que me afligia o que vira; e chegando à borda do rio, à sombra das mangueiras, eis que vi um homem poderoso entre os poderosos da terra, em cujo semblante se pintavam a bondade e a força. As suas mãos estavam enlaçadas pelas de uma bela Esposa entre as belas e em cujas faces transluziam a ternura e as virtudes. Em torno deste par, brincavam crianças de ambos os sexos, em cujos brincos se divisavam os cuidados de uma sábia educação e a índole preciosa de que eram dotados pela natureza.

Pareceu-me neste momento que os Céus se haviam aberto sobre este lugar e que uma *Matrona*

fulgurante pelos raios da *eterna glória* me dizia: – Eu tenho posto ante o Trono de Deus e protejo os meus filhos, o Pai dos meus filhos e aquela que lhes faz as vezes de Mãe.

Então a paz se restituiu ao meu coração; eu disse comigo mesmo: – O que tenho visto sobre a montanha do Itajuru não é o futuro, é uma falsa visão que não deve causar susto aos que sabem quanto o Céu nos protege e quanto pode a prudência contra as tentativas de alguns loucos que pouco alcançam com a vista em roda de si.

Estabeleceu-se o sossego do meu espírito e, para de algum modo obedecer à voz da montanha, aliviando o peso do meu coração, eu escrevi o que vi, para ser lido dos que podem meditar e aproveitar com tempo estas lições que ainda em ficção horrorizam aos que sabem quais são as infalíveis consequências das amotinações populares.

Márcia Lemos

(Assistente de Investigação do Projecto “Utopias Literárias e Pensamento Utópico: a Cultura Portuguesa e a Tradição Intelectual do Ocidente”, Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Citação: Lemos, Márcia, "Nota Explicativa a *Visão do Pico de Itajuru*", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 8 (2008). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

No Brasil, as primeiras décadas do século XIX foram férteis em mudanças, revoluções e amotinações populares, sempre sob o mote da liberdade. Quando, em 1822, D. Pedro IV de Portugal, Primeiro do Brasil, lançou o célebre “Grito do Ipiranga”, clamando pela Independência ou a morte, as bases para a emancipação da colónia estavam finalmente lançadas. Proclamado Imperador e Defensor Perpétuo do Brasil, D. Pedro opunha-se assim às pretensões portuguesas representadas por D. João VI, seu pai, que acabaria por reconhecer a independência da nação brasileira, embora exigindo para tal fortes contrapartidas económicas.

Alcançada a independência, mantiveram-se, todavia, as discórdias entre D. Pedro e alas mais liberais da sociedade brasileira. A dificuldade em ouvir os seus opositores e as atitudes de força do Imperador, bem patentes na dissolução do Ministério Liberal, tornavam a sua permanência no poder insustentável. Nas ruas, os conflitos assumiam, mais do que contornos políticos, contornos raciais:

Os conflitos de rua e as dissensões e rivalidades entre “brasileiros” e “portugueses” (...) transformaram-se, depois da Independência, em rixas naturais e inevitáveis entre “colonizados” e “colonizadores” (...). O Imperador gradativamente, a partir de 1826, começou a ser visto como tendo um “coração português”, privilegiando seus conterrâneos. Os conflitos antilusitanos se acirraram sobretudo nos meses que antecederam a Abdicação e culminaram nas “noites das garrafadas” que começaram no dia 11 de março de 1831 e tiveram como fato marcante a atitude dos “portugueses” atirarem garrafas aos “brasileiros”. (Ribeiro 2000a: 59)

Havia um clima de rixas e rivalidades entre dois grupos específicos: de um lado, os “negros” – africanos e crioulos – “pardos” e “cabras”; de outro, os “portugueses” – “brancos”. (Ribeiro 2000b: 97-8)

Perante a gravidade dos conflitos D. Pedro abdica, a 7 de Abril de 1831, dando lugar ao filho, D. Pedro II do Brasil. É neste contexto de tensão e tumulto social que surge o folheto anónimo intitulado *Visão do Pico de Itajuru* que publicamos, com grafia e pontuação actualizadas, na secção de “Documento” da presente edição da *E-topia*.

O texto descreve a subida ao Pico de Itajuru de um homem, identificado sempre como “o Velho”, que procura estudar os ritmos e as revoluções da natureza. Exausto pelos rigores da subida, deixa-se envolver por um estado de dormência que propicia a ocorrência do inesperado:

As minhas pálpebras se tornaram pesadas; fizeram-se flácidos os meus músculos, e eu esperava o sono que repara as forças do cansado viajante.

E logo ouvi uma voz que partia do rochedo e que me disse: Velho, para que queres subir ao Pico do Itajuru? E eu lhe respondi, dizendo: Quero estudar a situação das montanhas e descobrir a marcha da natureza nas revoluções por que tem passado a superfície da terra. – E a voz do rochedo continuou a dizer assim: Em verdade és um velho de pouco siso; os teus estudos não são mais que vaidade e aflicção de espírito. Que são as revoluções dos rochedos e das montanhas em comparação com a revolução dos homens? (VPI 3-4)¹

Esta voz do rochedo, profundamente crítica da acção dos Homens, cujos movimentos considera bem mais destrutivos do que as próprias forças da natureza, confrontada com a incapacidade humana para recolher e processar os ensinamentos da História, proporciona ao Velho uma visão do futuro:

E a voz do rochedo me disse: Falai-lhe pois do futuro.

Eu tornei, dizendo: – O homem não conhece o futuro; Deus só é quem sabe o que trarão os anos que ainda se não passaram. – A voz do rochedo continuou a falar-me, dizendo: Levanta-te e abre os olhos. (VPI 5)

Há, por conseguinte, neste texto do século XIX, uma aproximação à eucronia, formulação utópica que

tem como particularidade o facto de remeter para o futuro e de, muitas vezes, encontrar nele o local ideal para criticar o presente. É o que faz Louis-Sébastien Mercier na obra *L'an 2440: Un rêve s'il en fut jamais*, publicada em 1771, onde a descrição de um cenário futuro de maior perfectibilidade serve de denúncia da sociedade e do regime absolutista tal como se apresentava à época.

Do mesmo modo, em *Visão do Pico de Itajurú*, é pela projecção do futuro, em tom bíblico, que se desenvolve a crítica ao momento presente. Todavia, este futuro visionado não é, como acontecia no texto de Mercier, nem melhor nem mais perfeito, incorporando antes todas as tensões e as convulsões sociais que marcaram o Brasil nas primeiras décadas do século XIX.

O navio que o Velho vê afastar-se da costa representa a partida de D. Pedro I; o desmembramento da multidão, outrora unida em prol da independência, é já um facto. A divisão em estados federais passa então a ser a palavra de ordem: "*Federação ou morte*"² (VPI 5). O individualismo é a nota dominante e os conceitos de liberdade e igualdade são invocados como justificação para as mais variadas atrocidades:

E um mancebo veio e disse ao velho: – Eu amo tua filha e quero que seja minha mulher. – O velho lhe tornou: – Eu ta nego, não porque és pobre, ou porque teu pai se não sentava entre os Anciãos do país, mas sim porque ela ama a outro jovem. – E o mancebo levantou-se contra o velho; espancou-o; enrolou a mão nas tranças negras da rapariga; arrastou-a à sua casa, dizendo: – *Igualdade*.

Assim cada qual obrava o que bem lhe parecia porque faltam Príncipes e Juizes entre o povo. (VPI 7)

A tudo isto assistiu o Velho do alto do Pico de Itajurú. Oprimido pela visão do futuro, o Velho recusa-se, num primeiro momento, a seguir o conselho da voz do rochedo e a divulgar os acontecimentos testemunhados. Todavia, muda de opinião e o folheto que agora publicamos é o legado que deixa à humanidade: "(...) para ser lido dos que podem meditar e aproveitar com tempo estas lições que ainda em ficção horrorizam aos que sabem quais são as infalíveis consequências das amotinações populares" (VPI 7).

Referências Bibliográficas

Anónimo (1831), *Visão do Pico de Itajurú*, Lisboa, Tipografia de Bulhões.

Ribeiro, Gladys Sabina (Winter, 2000a), "As noites das garrafadas: Uma história entre outras de conflitos antilusitanos e raciais na Corte do Rio de Janeiro em 1831" in *Luso-Brazilian Review*, Vol. 37, No. 2, Special Issue: State, Society, and Political Culture in Nineteenth-Century Brazil, pp. 59-74, URL: <http://www.jstor.org/stable/3514167> (acedido a 24 de Fevereiro de 2008).

_____ (Dez. 2000b), "Metáforas e ações na longa luta pela liberdade: conflitos entre "portugueses" e "homens de cor", Corte do Rio de Janeiro, 1827-1834" in *Tempo*, Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, nº 10, pp. 97-117, URL: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg10-6.pdf (acedido a 21 de Fevereiro de 2008).

¹ Doravante, todas as citações de *Visão do Pico de Itajurú* serão identificadas pelas iniciais VPI, seguidas da indicação da página em causa.

² Em itálico, no original.