

The background of the page is a photograph of a blue sky with white, fluffy clouds. In the foreground, there is a dark silhouette of a person standing on a hill or a structure, looking out towards the horizon. The overall mood is serene and contemplative.

e-topia

13

**E-topia:
Revista
Electrónica
de Estudios
Sobre Utopía**

**n.º 13
2012**

Ficha Técnica

<i>Título:</i>	E-topia : Revista Electrónica de Estudos Sobre Utopia nº 13, 2012
<i>Coordenador:</i>	Fátima Vieira
<i>Organizador:</i>	Márcia Lemos
<i>Capa:</i>	João Ribeiro
<i>Local:</i>	Porto
<i>Editor:</i>	Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Biblioteca Digital
<i>Ano:</i>	2012
<i>ISSN:</i>	1645-958X
<i>Periodicidade:</i>	Anual

Acesso em linha:

<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>

E-topia é uma revista eletrónica que respeita integralmente os critérios da política do acesso livre à informação.

E-topia is an open access electronic journal that follows all the criteria of OA publishing policy.

E-topia N.º 13

Índice

ENSAIOS

- No Início e no Fim: Da Utopia, Eutopia e Distopia em *Lord of the Flies* e nas suas Adaptações Cinematográficas

Inês Botelho

- *Deus ex machina*: História e Utopia em Isaac Asimov

Miguel Ramalheite Gomes

- “La Fin est Proche”: Visões Apocalípticas em *Les Derniers Jours du Monde*

Joana Caetano

- Vestir Identidades: Uma Leitura de *The Handmaid’s Tale*, de Margaret Atwood

Márcia Lemos

DOCUMENTO

- “Caminhos da Utopia”: Reportagem Fotográfica
- Nota Explicativa a “Caminhos da Utopia”

Márcia Lemos

CONCURSO

- Rio+100, Cimeira Terra 2092: Regulamento
- Rio+100: Compilação (a partir de imagens colhidas dos vídeos a concurso)

<http://www.youtube.com/watch?v=XKyLw1ER8mQ>

Vídeo exibido no Pavilhão de Portugal da Cimeira Rio+20, no Rio de Janeiro

Inês Botelho

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

Citação: Botelho, Inês, "No Início e no Fim: Da Utopia, Eutopia e Distopia em *Lord of the Flies* e nas suas Adaptações Cinematográficas", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 13 (2012). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

I decided to take the literary convention of boys on an island, only make them real boys instead of paper cutouts with no life in them; and try to show how the shape of the society they evolved would be conditioned by their diseased, their fallen nature.

William Golding

O cenário de *Lord of the Flies*, com as suas diversas ambiguidades e potencialidades, estabelece-se logo no primeiro parágrafo. William Golding traça uma ambiência exótica, luxuriante e tropical, conscientemente selvagem e algo sufocante, mas maioritariamente idílica. Fisicamente distante da realidade dos adultos, a ilha apresenta-se como um espaço distinto, capaz de servir de base a uma nova sociedade erigida pelas crianças, um local à partida apto à construção de uma utopia no seu sentido clássico¹ (Berriel 2005: 102-103). E de facto, no início, a ilha parece aos rapazes perfeita, um local que lhes lembra as aventuras pueris de livros como *The Coral Island*, de R. M. Ballantyne. A ilha apresenta-se assim como a sua eutopia, o lugar ideal para esperarem que os adultos os salvem (LotF: 45).²

Contudo, a narrativa de Golding nunca é simples ou directa. Esta eutopia dos rapazes, quando integrada e contrastada com a guerra que os adultos travam e que conduziu as crianças ao isolamento, revela-se também uma heterotopia³ (Hetherington 1997: 41, 46). Além disso, a ilha em si mesma apresenta desde o início elementos de uma distopia latente. A fruta de que os rapazes se alimentam provoca-lhes diarreia; a geografia e flora do local propiciam a brincadeira mas também ameaçam e assustam; os jogos dos rapazes embora pareçam naturais, quase inocentes, alimentados pela euforia e não desprovidos de uma certa cumplicidade, vão evidenciando ao mesmo tempo uma propensão violenta. A própria referência ao livro de Ballantyne reveste-se de um duplo efeito.

Em *The Coral Island* os protagonistas são rapazes bem comportados, sem malícia, ameaçados apenas por perigos exteriores, provenientes de homens não-cristãos, e a brutalidade destina-se a um mero efeito sensacionalista (Niemeyer 1961: 241-242). Golding considera o livro de Ballantyne uma visão artificial e ao evocá-lo, ao referir-se-lhe diagonalmente, cria não só um leque de expectativas mas também um ponto de contraste, uma base cuja tese desmonta progressiva e irrevogavelmente.

Sob a orientação de Ralph, o chefe eleito, os rapazes confirmam que se encontram numa ilha desabitada. A ideia entusiasma-os ainda mais, querem tanto ser salvos como divertir-se no entretanto. Aquela é a oportunidade para criarem uma sociedade moldada aos seus interesses e desejos. Jack insiste na necessidade de um exército para caçar porcos; concordam que precisam de regras e animam-se com a perspectiva do que acontecerá a quem as quebrar; decidem que quem segurar o búzio tem o direito a ser ouvido, contudo gozam um dos rapazes mais jovens – um dos "littluns" – que tenta segurar o búzio para falar (LotF: 36-39, 42-50). É este rapaz quem, pela primeira vez, alerta para a existência do monstro, a vaga entidade que assombrará a existência na ilha, ganhando uma importância progressiva no dia-a-dia dos rapazes, afirmando-se como uma ordenação diferente, uma heterotopia mental que parece impedi-los de concretizar a civilização que idealizaram, uma sociedade tão conforme às suas vontades infantis quanto moldada à imagem do que julgam ser o mundo dos adultos.

Quando os rapazes se prontificam a acender um fogo no cimo da montanha, de modo a chamarem a atenção de barcos e aviões que cruzem a ilha, fazem-no motivados pela ideia do salvamento, mas principalmente impelidos pela sensação de aventura. Construir uma grande fogueira é afinal apenas mais um jogo, uma brincadeira que depressa ganha as proporções de um desastre (LotF: 49-60). Com a floresta a arder, a ilha transforma-se de paraíso em inferno. A eutopia inicial revela-se cada vez mais impossível.

Ralph tenta manter o equilíbrio, mas ninguém faz o que é decidido nas assembleias e Jack oscila entre a defesa das regras e o seu incumprimento até finalmente clamar que ninguém se interessa por elas, a caça importa mais do que qualquer regra (LotF: 64, 114). Piggy, sempre crente nas maravilhas da civilização e do mundo dos adultos, permanece convicto do poder do búzio enquanto símbolo de

democracia (Diken & Laustsen 2006: 432; Kinkead-Weekes & Gregor 1967: 18), mas Ralph duvida. A confusão gerada e a incerteza quanto à existência do monstro atormentam-no; ele precisa de orientação, de um sinal dos adultos que lhe indique como proceder (LotF: 115-117).

A noite e a tempestade trazem de facto um sinal do mundo dos adultos: um pára-quedista morto, emblema da guerra que os adultos travam entre si e forma de realçar que não existe qualquer diferença essencial entre as atitudes dos rapazes e as dos adultos (Kinkead-Weekes & Gregor 1967: 37-38). A realidade exterior invade definitivamente a ilha. Aliada à especificidade da situação vivida na ilha, a penetração da distopia exterior nas últimas ilusões da eutopia imaginada pelos rapazes, conduz a que o espaço habitado pelas crianças se transforme ele próprio numa distopia. A ilha afirma-se assim não só na continuidade de um processo histórico – a guerra gerada pelos adultos –, mas também como um lugar onde Golding pode exacerbar os efeitos do que considera a terrível doença da humanidade (Golding 1996: 255). À medida que a história progride, *Lord of the Flies* converte-se gradualmente numa distopia⁴ (Berriel 2005: 102-103) que, mais do que analisar as problemáticas de uma determinada sociedade, dissecas as do ser humano.

Com o pára-quedista identificado com o monstro e preso no cimo da montanha, este já não é um local que potencie o salvamento dos rapazes, pelo contrário, transformou-se num espaço distópico, uma heterotopia dentro dos derradeiros resquícios da eutopia. Além disso, com a notícia de que o monstro existe, a relevância dos caçadores cresce. Jack rompe com a autoridade que Ralph ainda tenta conservar e a maioria dos “biguns” acompanha-o. Os caçadores tornam-se os selvagens, a tribo liderada não por Jack mas pelo Chefe (LotF: 151-164, 173-174). Constantemente pintados, usando sempre esta máscara, os rapazes suprimem as restrições impostas pelas regras e pela ideia do que a civilização é ou deve ser, ficando livres para desenvolverem os seus aspectos mais sombrios. Ralph e Piggy sofrem igualmente desta maldade inerente ao Homem. Ainda que nunca o concretizem totalmente, ambos são selvagens em potência. Afinal, Ralph também quer magoar o rapaz que faz de porco e tanto ele como Piggy participam na dança que vitima Simon (LotF: 141-143, 187-189). Aliás, nem este escapa a alguma culpa pois as suas saídas nocturnas provocaram o medo de um “littlun” que ao vê-lo vaguear entre as árvores julgou vislumbrar o monstro (LotF: 106).

No entanto, Simon, que não chega a pertencer de facto a um dos grupos, percebe a questão melhor do que qualquer outro dos rapazes e tenta explicar-lhes que talvez o monstro sejam eles: os rapazes e a humanidade (LotF: 111). Ninguém acredita. Piggy não pode conceber uma hipótese que escape aos limites do mundo racional que idealizou (Baker 2000: 319). Além disso, ele e Ralph crêem na benignidade da humanidade e, logo, atribuem os comportamentos impróprios apenas a indivíduos desviados das práticas da sociedade (Diken & Laustsen 2006: 437; Kinkead-Weekes & Gregor 1967: 45). Jack e a tribo, por seu turno, preferem projectar a existência do mal no monstro que podem aplacar e talvez até matar (Diken & Laustsen 2006: 437; Kinkead-Weekes & Gregor 1967: 45, 56). Uns e outros não conseguem aceitar a visão de Simon; só o mar o recebe, recolhendo-o no seio da sua dualidade. As criaturas marinhas que rodeiam o corpo de Simon embelezando-o (LotF: 189-190) são as mesmas que durante o dia percorrem a orla da maré com a ferocidade de uma serra a cortar (LotF: 77). O mar, com a sua faceta múltipla, tanto vida quanto morte, espelha as contradições humanas (Sinclair 1982: 175), constituindo portanto o local ideal para acolher Simon, ele que entendeu e aceitou que bom e mau coexistem em cada pessoa (Kinkead-Weekes & Gregor 1967: 52-54).

Após a morte de Simon, a sociedade distópica imposta pela tribo impera na ilha. Face a esta ordenação, com os seus castigos e coerções (LotF: 195-199, 219-224), a praia, onde Ralph continua a viver com um grupo reduzido formado maioritariamente por “littluns”, assemelha-se a uma heterotopia. Porém, esta heterotopia prova ser apenas uma ilusão, pois os selvagens depressa a invadem (LotF: 204-207). O confronto torna-se inevitável e não só Ralph volta a perder como a tribo mata mais uma vez. De novo o mar acarinha o rapaz morto (Sinclair 1982: 175), mas sem o integrar numa natureza que representa o todo. O corpo de Piggy, feio e desfigurado, permanece um instante em cima de um rochedo, depois desaparece nas águas, desprovido de qualquer noção de beleza. Talvez assim se assinale o conhecimento incompleto de Piggy sobre a natureza humana.

Após a morte de Piggy, os selvagens caçam Ralph e só a chegada súbita de um oficial de Marinha impede o culminar da desgraça (LotF: 235-248). O mar traz a salvação mas também um conjunto de contradições que reforçam a tese de Golding.

Sem o saber, o oficial de Marinha trava a catástrofe iminente e obriga ao término da distopia. A sua presença impõe um anticlímax, imprime uma sensação de calma e distanciamento. Ele muda o ângulo de visão do livro, devolve os rapazes à condição de crianças (Everett 1986: 123; Kinkead-Weekes & Gregor 1967: 63; Oldsey & Weintraub 1963: 98-99; Niemeyer 1961: 242-243, 244). Ao evocar *The Coral Island*, o oficial recupera a imagética inicial do livro e as ideias de divertimento inocente com que os rapazes começaram, ligando assim o início e o fim, demonstrando o contraste entre a utopia esperada, a eutopia que os rapazes planearam e a distopia que acabou por se formar. Ao contrário do que sucede no livro de

Ballantyne, em *Lord of the Flies* o mal não é exterior aos rapazes, antes vive neles.

Ralph chora a morte de Piggy e a perda da inocência pois agora sabe do que o Homem é capaz. Contudo, o seu conhecimento permanece incompleto, tal como o de Piggy. Ao contrário de Simon, Ralph não percebeu que, em potência, o mal habita toda a humanidade; ele percebe o mal como resultante de um comportamento desviado. Ainda assim, ninguém é mais ignorante do que o oficial, que falha em entender os rapazes, o que se passou e os próprios adultos (Kinkead-Weekes & Gregor 1967: 63).

Algo atrapalhado com a cena que testemunha e julgando dar alguma privacidade aos rapazes, o oficial volta-se para o mar e fixa o cruzador (LotF: 248), símbolo do engenho humano que conduziu à civilização ordeira e também utensílio da guerra que os adultos travam e que levou os rapazes à ilha. Nas últimas linhas de *Lord of the Flies*, condensam-se bem e mal, o impulso utópico e a sua carga potencialmente distópica.

Para Golding a potencialidade do mal existe em cada ser humano. Atribuir a sua origem a uma fonte externa, seja um monstro, o Diabo, a anarquia ou alguém diferente de nós, revela-se perigoso, mesmo fatal. Torna-se assim essencial compreender e aceitar a humanidade na sua dupla faceta, negativa e positiva. Ou por outras palavras, talvez não utilizadas por Golding mas implícitas no seu raciocínio, é necessário compreender as falácias de determinadas utopias, mas tentar de qualquer modo a eutopia, sabendo que ela pode resvalar para a distopia e que se somos responsáveis por esta degeneração também possuímos a capacidade de a evitar ou ultrapassar. Como afirma Lyman Sargent:

We must *commit* eutopia knowing that it is *not* perfect and that (...) it contains within it the seeds of its own destruction. We must commit eutopia again and again because each time we do we have the opportunity, as Oscar Wilde put it, of landing there and then setting off after another. (Sargent 2003: 230)

Lord of the Flies não é uma anti-utopia⁵ (Aldridge 1984: 16; Baccolini & Moylan 2003: 4-5) nem uma "flawed utopia"⁶ (Sargent 2003: 225-226), alicerça-se antes no equilíbrio entre a eutopia e a distopia, nunca ignorando as influências de um certo imaginário utópico. Esta é a tese central da obra, mas as suas duas adaptações cinematográficas, a de Peter Brook, em 1963, e a de Harry Hook, em 1990, falham em entendê-la totalmente.

Ambos os filmes representam de forma mais ou menos bem conseguida as oscilações entre eutopia e distopia, embora nenhum mencione *The Coral Island*. Entende-se a omissão, principalmente porque seria de difícil compreensão para a maioria do público, mas ainda assim a falta da referência dificulta a comparação com a convenção literária representada pela obra de Ballantyne e impede que se crie imediatamente uma série de expectativas utópicas sobre um grupo de rapazes sozinhos numa ilha. Contudo, mais grave e significativa é a eliminação, no filme de Hook, de Simon a sugerir que talvez o monstro sejam eles próprios. A supressão mina qualquer intento de uma adaptação eficaz da obra de Golding e permite que o filme se alicerce na simples dualidade maniqueísta entre bem e mal que Golding evitou deliberadamente.

Golding alicerçou *Lord of the Flies* em duas imagens de Ralph, uma no início, quando ele se entusiasma por estar numa ilha deserta, e outra no fim, em que Ralph, consciente da capacidade destrutiva da humanidade, chora perante o oficial (Golding 1996: 255-257). Se o início e o fim são determinantes no livro, também o são nos filmes. Deste modo, analisando ambas as partes, percebem-se as virtudes e falhas destas adaptações cinematográficas.

O filme de Brook, inteiramente rodado a preto e branco e com um estilo algo documental, começa de forma auspiciosa. O conjunto de imagens traça uma sequência que não só resume a situação que leva os rapazes à ilha como de algum modo parece antecipar a tese do livro. À imagem de uma escola sucede-se a dos professores, a do coro infantil de vozes angelicais, a dos adultos a jogar críquete no campo. A imagem da vivência no campo alterna com imagens de mísseis até que só restam as alusivas à guerra, depois uma imagem sobre uma evacuação, seguida da de um grupo de rapazes. Ouvem-se tambores, aparece a imagem de um avião, um despenhamento e, por fim, a ilha.

Como Jackson Burgess defende, esta insistência em imagens relacionadas com a guerra pode direccionar a interpretação para uma problemática colectiva no sentido de algo que apenas emerge no grupo, não no indivíduo (Burgess 1963-1964: 31). Ou seja, o perigo encontra-se em descurar a falha individual, culpando antes as atitudes promovidas pelo grupo, por um comportamento de massa. Contudo, não é exactamente essa a impressão que se retém.

O grande defeito do filme de Brook reside na falta de articulação e de subjectividade. Golding comentou que Brook não entende a poesia de uma obra (Medcalf 1986: 34) e esse parece de facto o problema. O filme segue em grande parte o livro, representando todas as principais cenas e todos os diálogos essenciais, mas falta-lhe subtilidade. Apesar de algumas boas ideias, como o zumbido de moscas sempre que algo mau está a acontecer ou a banda sonora usada para os caçadores em que apenas se ouvem

tambores, o encadeamento das cenas parece inexistente, resultando na sensação de uma sequência de episódios não muito bem interligados.

Quando o oficial encontra os rapazes, sente-se o anticlímax e a estupefação do adulto. A música algo marcial e triunfal, que já surgira em cenas anteriores, parece agora demasiado inapropriada, quase ridícula, sugerindo em parte a ignorância dos marinheiros, mas não de forma suficientemente enfática. Observa-se Ralph chorar apenas durante alguns segundos e sem se entender bem por quê ou por quem. A última imagem exibe a destruição da ilha enquadrada pela música anterior. A sobreposição desta com os cânticos festivos dos rapazes recorda os primeiros tempos na ilha, embora a associação seja mais uma vez vaga e fugaz. Se há uma aproximação às técnicas narrativas utilizadas por Golding, tal apenas é perceptível conhecendo o livro.

O filme de Brook aproxima-se de facto de alguns dos efeitos produzidos pelo final do livro, porém não é no seu todo suficientemente forte para transmitir a tese de Golding. Além disso, ao terminar com a ilha a arder, destaca mais a distopia do que o equilíbrio. Permanece assim a noção de destruição, subsistindo uma certa tendência para associar o mal com a selvajaria ou com o comportamento desviado de determinados indivíduos.

A adaptação de Hook, embora melhor articulada e visualmente mais apelativa, sofre desde o início de uma simplificação exagerada. Os rapazes são aqui todos alunos de uma escola militar, o que imediatamente condiciona a interpretação do filme. Este artifício, em verdade totalmente desnecessário, não só promove a noção de que certos indivíduos estão mais predispostos para a violência como imprime demasiada ordem ao início. Assim, desaparece a vontade de criar uma eutopia moldada aos desejos pueris e à concepção infantil do que é o mundo dos adultos; os rapazes estabelecem as prioridades que o treino militar lhes ensinou.

Por outro lado, Hook imprime vislumbres de violência e medo desde o início, claramente instituindo as sementes distópicas. Tal efeito é complementado pelos sonhos de Simon que marcam a passagem progressiva da esperança do salvamento para a sensação crescente de que a ajuda nunca chegará e que portanto terão de viver na ilha para sempre. No entanto, Hook inverte demasiado a sequência das cenas, destruindo em grande parte a sensação cumulativa que trespassa o livro. Além disso, o filme agoniza com a falta de ambiguidade; tudo se apresenta de forma linear e excessivamente evidente. Ralph é um rapaz muito bem comportado, sem qualquer tipo de malícia, que peca apenas por alguma inacção pontual. E Jack aparece rapidamente classificado como um rapaz que cria problemas, tendo até tentado roubar o carro dos vizinhos. Desde o início, Hook dirige-se claramente para uma conclusão que desagradaria a Golding.

O final evidencia a incompreensão do oficial e o choro de Ralph, acentuando bem a perda e a tragédia. Mas enquanto se observam os militares e o mar ao som de uma música melancólica, não se recorda qualquer tipo de utopia ou eutopia, que aliás o filme nunca se preocupou muito em criar. Pensa-se nas mortes, na destruição, na distopia e no ordálio que Ralph viveu. De certo modo, relembra-se Piggy. E é exactamente a ideia de Piggy que prevalece, a do mal enquanto consequência de um comportamento desviado, como proveniente de um indivíduo que já não se integra na sociedade e na civilização. Hook incorre no erro que Golding considera mais perigoso.

Tanto o filme de Peter Brook como o de Harry Hook apresentam estratégias interessantes. No entanto falham na globalidade, revelando-se incapazes de atingir a perspectiva abrangente de Golding. Se no início ainda parecem compreender o livro, no fim diluem-se quaisquer dúvidas quanto à incapacidade de o perceber ou adaptar. Nenhum dos filmes aceita o negativo juntamente com o positivo, nenhum consegue representar o estranho equilíbrio entre utopia, eutopia e distopia, pois nenhum entende sequer que o mal existe potencialmente em cada indivíduo.

Referências Bibliográficas

Aldridge, Alexandra (1984), *The Scientific World View in Dystopia*, Michigan, UMI, Research Press.

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

Baker, James R. (2000), "Golding and Huxley: The Fables of Demonic Possession", *Twentieth Century of Literature*, 46.3 (Fall), 311-327.

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

105.

Burgess, Jackson (1963-1964), "Review of *Lord of the Flies* by Peter Brook", *Film Quarterly*, 17.2 (Winter), 31-32.

Diken, Bülent & Carsten Bagge Laustsen (2006), "From War to War: *Lord of the Flies* as the Sociology of Spite", *Alternatives: Global, Local, Political*, 31.4 (October), 431-452.

Everett, Barbara (1986), "Golding's Pity", in *William Golding: The Man and His Books: A Tribute on His 75th Birthday*, John Carey (ed.), London, Faber and Faber, 110-125.

Golding, William (1996) [1954], *Lord of the Flies*, London, Faber and Faber.

__ (1996), "Fable", *Lord of the Flies*, London, Faber and Faber, 249-271.

Hetherington, Kevin (1997), "Two Castles: Heterotopia as Sites of Alternate Ordering", *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, London, Routledge, 39-54.

Kinkead-Weekes, Mark & Ian Gregor (1967), *William Golding: A Critical Study*, London, Faber and Faber.

Medcalf, Stephen (1986), "Bill and Mr Golding's Daimon", in *William Golding: The Man and His Books: A Tribute on His 75th Birthday*, in John Carey (ed.), London, Faber and Faber, 30-44.

Niemeyer, Carl (1961), "The Coral Island Revisited", *College English*, 22.4 (Jan.), 241-245.

Oldsey, Bern & Stanley Weintraub (1963), "*Lord of the Flies*: Beezlebub Revisited", *College English*, 25.2 (Nov.), 90-99.

Sargent, Lyman Tower (2003), "The Problem of the 'Flawed Utopia': A Note on the Costs of Eutopia", in *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, Raffaella Baccolini & Tom Moylan (ed.), New York, Routledge, 225-231.

Sinclair, Andrew (1982), "William Golding's *The Sea, The Sea*", *Twentieth Century Literature*, 28.2 (Summer), 171-180.

Filmografia

Brook, Peter (1963), *Lord of the Flies*.

Hook, Harry (1990), *Lord of the Flies*.

Notas

¹ Carlos Eduardo Ornelas Berriel descreve a utopia clássica como aquela que surge num hiato entre História e espaço e onde a cultura e a política da sociedade vigente são absorvidas com o intuito de serem ultrapassadas por uma construção ideal. A existência de um viajante e de uma viagem prova-se também essencial a estas utopias pois permite efectuar o corte com a sociedade de origem. Para uma melhor definição destes conceitos, consultar o artigo de Berriel "Brief Notes on Utopia, Dystopia and History" (2005).

Lord of the Flies não se insere neste tipo de narrativas utópicas, mas no início apresenta características semelhantes, criando a noção de que poderia desenvolver-se nesse sentido. Tal possibilidade verifica-se ser essencial à tese de Golding. Igualmente característico das narrativas utópicas é a existência de um guia e o estabelecer de uma comparação com a sociedade de origem. Estas especificidades do conceito podem ser encontradas em "Dystopia and Histories", de Raffaella Baccolini e Tom Moylan (2003). Os autores estabelecem aqui um contraste entre utopias e distopias.

² As referências a *Lord of the Flies*, de William Golding, serão identificadas através da abreviatura LotF e correspondem à edição apresentada na lista de referências bibliográficas.

³ Kevin Hetherington define as heterotopias como espaços de ordenação substituta ou alternativa. Assim, são percebidas enquanto heterotopia por justaposição com os espaços que as rodeiam. Para uma discussão mais abrangente do conceito de heterotopia, consultar "Two Castles: Heterotopia as Sites of Alternate Ordering", de

Hetherington (1997: 39-54).

⁴ Berriel define a distopia como estando na continuação da História, servindo assim de meio para demonstrar que certas características da sociedade vigente podem conduzir, quando não restringidas, a sociedades perversas. Para melhor compreender estes termos, cf. Berriel 2005. Baccolini e Moylan, no artigo já citado, apresentam também uma definição interessante e perspicaz de distopia. Contudo, esta abordagem ao conceito não é directamente aplicável a *Lord of the Flies*.

⁵ Alexandra Aldridge posiciona a anti-utopia como uma reacção teórica a uma ideia teórica, que embora partilhe com a distopia o desagrado pelas consequências sociais do rumo da ciência e da tecnologia, não apresenta a visão negra e tendencialmente apocalíptica das distopias. Para uma leitura mais extensiva deste e de outros conceitos, consultar *The Scientific World View in Dystopia* de Aldridge. Baccolini e Moylan (2003), seguindo a posição de Lyman Tower Sargent, consideram a anti-utopia como aquela que se apresenta contra o pensamento utópico.

⁶ A "flawed utopia" expõe as falhas do que começou por parecer uma boa sociedade, tendendo deste modo a incorporar características das distopias e anti-utopias. Para uma melhor clarificação do termo consultar "The Problem of the 'Flawed Utopia': A Note on the Costs of Eutopia" (2003), de Sargent.

Miguel Ramalhete Gomes

(Investigador do CETAPS, Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Citação: Gomes, Miguel Ramalhete, "Deus ex machina: História e Utopia em Isaac Asimov", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 13 (2012). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

Pelo meio de um assombroso número de outros títulos, desde policiais e textos de divulgação científica a impressionantes tomos sobre Shakespeare e a Bíblia, Isaac Asimov ficou sobretudo conhecido pelos seus textos de ficção científica.² Dentro deste género, encontramos rapidamente dois problemas que irão acompanhar Asimov desde os seus primeiros aos seus últimos livros: a história e a utopia. A ficção científica de Asimov concebe a utopia não como o lado de fora, ou o fim, da história, mas como o resultado possível e desejado de um processo histórico pormenorizado e específico. Este ensaio procura traçar de que modo história e utopia se relacionam em dois grupos de textos na obra de ficção científica de Asimov: em primeiro lugar, nos contos de *I, Robot* e, em seguida, nos primeiros romances da saga *Foundation*. Procurar-se-á mostrar de que forma o ensaio da utopia em modos históricos se prepara nos contos sobre robots, para depois se revelar completamente desenvolvido nos romances de *Foundation*. Apesar de as principais soluções para os problemas colocados por Asimov se delinearem logo nestes textos publicados entre as décadas de 1940 e 1950, torna-se revelador que Asimov continue a questionar estas soluções e a providenciar variações ao longo da sua obra de ficção científica em torno do problema de como fazer surgir a utopia a partir da história.

Um deus saído da máquina

A coleção de contos *I, Robot* (1951) não só inclui alguns dos melhores textos de Asimov mas também funciona como um exemplo acabado do estilo do escritor. Ao contrário de muitos outros escritores de ficção científica, os textos de Asimov são singularmente estáticos. Há uma tendência marcada para longas páginas de diálogo em que as personagens resolvem problemas discursivamente, num formato muito próximo do do romance policial. Longe estão ainda os grandes romances fatigantes que Asimov escreveu mais para o fim da vida, por um lado com a intenção de criar uma continuidade no seu universo ficcional – à maneira da banda desenhada – e por outro lado por pressão editorial. Como é frequente neste meio, as editoras encomendavam romances com um número fixo de palavras; este elevado número de palavras, fixado contratualmente, é responsável em parte pela exagerada dimensão dos romances tardios de Asimov e pelo seu estilo algo pastoso, em tudo diferente do estilo destes contos iniciais.³

A influência de políticas editoriais não é de negligenciar mesmo no caso desta coleção. Uma nota no início do volume explica que todos os contos foram publicados separadamente, ao longo de dez anos, e numa ordem diferente daquela que agora conhecemos. As secções a itálico, com que Asimov liga os vários contos, são uma invenção posterior e criam uma ordem narrativa que não está necessariamente presente nos vários contos originais. Esta ordem prende-se ainda com uma das estratégias narrativas de Asimov, que passo a explicar. Tal como na saga *Foundation*, Asimov conta o futuro como a história do futuro, ou seja, como um historiador com inclinações literárias contaria o futuro se este já tivesse acontecido. Tanto *I, Robot* como muitos outros livros de Asimov se oferecem aos seus leitores como romances históricos do futuro. É um traço desta autoconsciência de Asimov que tantas das suas personagens se interessem por romances históricos, tanto nos romances sobre robots como nos romances de *Foundation*. O enquadramento específico de *I, Robot* é, como sabemos, o da reportagem jornalística, ou seja, um género documental. A propensão pseudo-histórica destes textos é marcada pelo uso sistemático de datas e por um progresso tecnológico linear: cada conto indica ou pressupõe um salto no desenvolvimento tecnológico dos robots. Este progresso linear, que, sublinho, não seria tão visível nos contos tal como publicados originalmente, é estabelecido sobretudo nos acrescentos em itálico – a referida reportagem jornalística.

Para nós, em 2012, há aspetos destes contos que são já anacrónicos ou vagamente embaraçosos. Nestes contos, escritos na década de 1940, não há naturalmente referência a computadores, exceto para dizer que as "máquinas de cálculo" teriam sido substituídas pelo cérebro positrónico (cf. Asimov 1996a: 9). A função dos computadores é cumprida pelos robots. Em romances posteriores, Asimov introduz discretamente os computadores, mas não lhes concede os traços humanizantes – racionais e emocionais

– que parecem acompanhar os robots com forma humanóide destes contos. Estes computadores não mostram sinais de inteligência ou de vida emocional artificial. A sua aparição discreta nos romances tardios poderá estar ligada a um certo embaraço por parte do próprio Asimov, que teria certamente notado a estranheza de fazer surgir a invenção de robots com capacidades emotivas antes da invenção dos computadores, sendo os primeiros paradoxalmente mais avançados do que os segundos, embora os segundos, os computadores, cumpram funções instrumentais – e, acrescente-se, mortíferas – que os robots parecem incapazes de cumprir, devido às famosas Três Leis da Robótica inventadas por Asimov.

Essa estranha inversão pode estar relacionada com o pressuposto de que a inteligência artificial deveria surgir necessariamente aliada a uma forma humanóide. Tanto quanto sei, esse pressuposto é atualmente dispensado na investigação sobre inteligência artificial, como aliás seria de esperar, do nosso ponto de vista contemporâneo.⁴ Um cérebro artificial, para usar uma metáfora já por si antropocêntrica, não precisaria de um corpo humanóide para desenvolver inteligência. O erro estaria em projetar sobre um objeto mecânico pressupostos que são da ordem do humano, como acontece na metáfora do cérebro artificial. A personagem Susan Calvin, num destes contos, nota precisamente isso: “Human disorders apply to robots only as romantic analogies” (*idem*: 86).

Por outro lado, o desenvolvimento dos robots é evidentemente antropomorfizado nestes contos. Um destes robots começa por tentar raciocinar a sua existência à maneira de Descartes: “I, myself, exist, because I think—” (*idem*: 66). Este pensamento inclui outro já problemático, em que o robot põe em causa a plausibilidade de ele, um ser complexo e superior, ter sido criado por humanos (cf. *idem*: 62). Daí em diante, vemos robots que se interessam por ficção e que desenvolvem um sentido de humor. No entanto, estes três interesses – filosofia, ficção e humor – são apresentados como desvios patológicos. Mais comum é o fenómeno de um robot se revelar incapaz de entender o sentido figurado ou pragmático de um enunciado. O tema dos robots que interpretam literalmente frases que vão além do seu sentido literal é recorrente na ficção científica. Neste caso, trata-se de um robot que entende literalmente a frase “Go lose yourself” (*idem*: 140), pelo que trata de se fazer perder no meio de outros robots fisicamente idênticos a ele. Curiosamente, neste conto, é-nos dito que os robots conversam entre si, o que revela uma inteligência e capacidade de socialização que vão além do seu mero uso instrumental (cf. *idem*: 152).

Asimov desenvolve ainda a ideia de que um ser inteligente irá, mais tarde ou mais cedo, ter problemas com o facto de estar relegado ao estatuto de servidor de uma espécie que provavelmente encara como inferior. É-nos dito que teria sido implantado um complexo de escravidão ou servidão nos robots (cf. *idem*: 42), o que os faz tratar os humanos como “master” e que os faz aceitar o termo pejorativo “boy” (*idem*: 151), que, no contexto norte-americano, é um termo especialmente forte, por recuperar a forma como os brancos nos Estados Unidos tratavam os afro-americanos até meados do século XX. A conclusão de Susan Calvin é de que todos os seres vivos se ressentem ao serem dominados por outros e que a única coisa que impede a revolta é a Primeira Lei, segundo a qual um robot não pode fazer mal nem deixar que aconteça nada de mal a um ser humano.

Nos contos finais, este problema passa a ser tratado de forma mais subtil, à medida que os robots assumem o domínio da sociedade, primeiro no caso de um robot que se faz passar por humano e depois com as Máquinas, espécie de supercomputadores que administram uma sociedade global. O tema da criação de robots com o intuito de ajudar a espécie humana cedo se transforma no tema da dependência dos seres humanos em relação aos robots – desde a dependência emocional do primeiro conto à dependência administrativa do último, passando pela absoluta necessidade de robots para o desenvolvimento tecnológico. Neste livro, é um robot que inventa o motor hiperatómico, que permite viagens entre sistemas solares, e é-nos dito no último conto que as Máquinas são o resultado de uma extrapolação multiplicada por dez vezes: é criado um robot com a capacidade de criar outro robot superior a ele e assim por diante, pelo que, a certa altura, as Máquinas são mecanismos tão complexos que escapam à possibilidade de verificação e controlo humanos (cf. *idem*: 226). Neste ponto, os humanos revelam-se incapazes de perceber ou mesmo intervir no funcionamento das suas próprias criações. Incidentalmente, esta ideia surge parodiada no livro *The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy*, de Douglas Adams, em que o computador Deep Thought é capaz de fornecer a resposta à pergunta fundamental sobre a vida, o universo e tudo o mais – a resposta, já agora, é 42 –, mas não consegue descobrir qual é a pergunta, pelo que se vê obrigado a criar um computador infinitamente mais complexo do que ele próprio (cf. Adams 2005: 183-187).

Voltando a este último conto de Asimov, vemos que as Máquinas, por via das Três Leis, se revelam capazes de administrar a sociedade humana tão melhor do que os seres humanos que chegam ao ponto de proteger a humanidade de si mesma, quer esta queira quer não – desmontando conspirações e comprometendo um grupo que milita contra os robots. Como Susan Calvin explica, “Robots are essentially decent” (Asimov 1996a: 199), pelo que “If a robot can be created capable of being a civil executive, I think he’d make the best one possible. By the laws of Robotics, he’d be incapable of harming humans, incapable of tyranny, of corruption, of stupidity, of prejudice” (*idem*: 218). Seria aquilo a que Calvin chama um “deus

ex machina”, num duplo sentido (*idem*: 224). A expressão – um deus saído da máquina – refere-se, como sabemos, a um mecanismo do teatro da Grécia antiga, em que um enredo complicado era resolvido por via de uma agência externa e improvável, literalmente um deus que descia até ao palco com a ajuda de um guindaste. No nosso caso, esse deus que tudo resolve é ele mesmo uma máquina, um robot.

No entanto, encontramos já aqui um problema a que Asimov voltará em romances posteriores: o problema do paternalismo. Os robots impedem os conflitos e o perigo frequentemente inerente a momentos de acelerado desenvolvimento social e tecnológico. O argumento nestes últimos romances de Asimov, literariamente menos subtil mas filosoficamente interessante na mesma, é de que os robots travam o desenvolvimento humano, que é historicamente provocado por momentos de crise, pelo que a opção das sociedades humanas a partir de certa altura, nesses romances, é de deixar permanentemente de usar robots. Esse abandono é de tal forma radical que, 20.000 anos depois, já no universo ficcional de *Foundation*, os robots foram completamente esquecidos, embora não tenham deixado de ter influência nos acontecimentos humanos. Aprenderam, contudo, a deixar de tentar evitar acontecimentos potencialmente catastróficos, mas eventualmente produtivos.⁵

Este problema liga-se a uma questão importante na ficção de Asimov, presente nas últimas páginas do último conto e recorrente em romances posteriores: a questão do motor da história. O que produz acontecimentos históricos, o que os influencia e faz mudar de rumo? Terá o indivíduo ou mesmo a vontade de populações inteiras influência no decurso da história? Asimov dá várias respostas que vai revendo nos seus vários romances. Neste último conto, a resposta é claramente negativa. Cito uma parte do diálogo final:

‘We don’t know [where we are heading]. Only the Machines know, and they are going there and taking us with them.’
‘But you are telling me, Susan, that the “Society for Humanity” is right; and that Mankind *has* lost its own say in its future.’
‘It never had any, really. It was always at the mercy of economic and sociological forces it did not understand – at the whims of climate, and the fortunes of war.’
(...) ‘Think, that for all time, all conflicts are finally evitable. Only the Machines, from now on, are inevitable!’ (*idem*: 248-249)

Neste conto, o ser humano já nada pode fazer contra os planos das Máquinas – tal como antes outros fatores contextuais haviam impedido a ação de indivíduos ou mesmo de grupos reduzidos de pessoas. A história, entendida como o movimento de forças massivas e sistémicas, é demasiado grande e complexa para poder voltar a ser dirigida por seres humanos. Apenas os robots são capazes de trabalhar com fatores tão complexos e aos seres humanos resta serem conduzidos para um destino que desconhecem.

Finalmente, o desaparecimento dos robots nos romances posteriores de Asimov aponta para um dos maiores problemas da ficção, de que Asimov se terá, a certa altura, apercebido. O problema é este: sem conflito dificilmente haverá ação narrativa, como a seguinte história ilustra. O dramaturgo Heiner Müller conta que, numa entrevista com o escritor francês Jean Genet, o entrevistador terá feito a seguinte pergunta: “deseja então um mundo melhor? Um mundo à medida dos seus sonhos políticos?”; ao que Genet terá respondido: “Por amor de Deus, se o mundo fosse tal como eu desejasse que fosse, deixaria de ter motivos para escrever” (Müller 2005 IX: 227, minha tradução). Este problema torna-se incontornável quando chegamos aos romances de *Foundation*.

Psico-história e enredo

Em *Foundation*, uma saga que inclui sete romances e que Asimov posteriormente ligou ao universo ficcional das histórias sobre robots, encontramos um Império Galáctico em decadência. O matemático Hari Seldon, por via da ciência da *psico-história*, prevê a queda desse império e o surgimento de uma idade das trevas, uma barbárie inevitável (cf. Asimov 1995a: 80), que pode durar vários milhares de anos. De forma a impedir esse fim, Seldon, apoiado nas previsões matemáticas da *psico-história*, consegue apoio financeiro para um projeto alegadamente destinado a compilar informação que serviria de base para uma Enciclopédia Galáctica, mas, na verdade, criado numa tentativa de abreviar essa idade das trevas emergente. Esse projeto, a Fundação, estabelece-se num planeta periférico do Império Galáctico e a sua função será agrupar em torno de si um futuro Segundo Império Galáctico. Os romances desta saga traçam assim a história da construção de uma utopia, sem que o leitor alguma vez chegue a ver o produto final. De facto, ao contrário do que se passa na maioria das utopias clássicas, Asimov parece mais interessado no processo pelo qual uma utopia se forma, do que na utopia em si.

A base histórica de algumas destas projeções de Asimov não é difícil de discernir. A narrativa histórica

de Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1789), encontra-se definitivamente presente por trás da ideia de declínio imperial – Seldon refere-se a um “decline and fall of the Galactic Empire” (Asimov 1995a: 32) –, da mesma forma que podemos talvez adivinhar referências veladas a uma União Soviética na altura ainda dirigida por Estaline.⁶ Os três primeiros romances da saga, conhecidos como a trilogia da Fundação, foram publicados em 1951 (*Foundation*), 1952 (*Foundation & Empire*) e 1953 (*Second Foundation*), mas, como em *I, Robot*, agrupam oito textos previamente publicados entre 1942 e 1950. A estes Asimov juntou um nono texto que abre o primeiro volume. Em termos de coincidência temporal, não será, por isso, descabido imaginar que o período durante o qual a União Soviética passou a dirigir o Bloco de Leste, tornando-se assim numa superpotência à altura dos Estados Unidos, terá afetado a escrita dos contos que, mais tarde, passaram a constituir os romances de *Foundation*.

Por outro lado, será interessante notar a insistência de Asimov no tema da psico-história num período durante o qual era frequente falar-se do marxismo como um método de análise histórica capaz de prever o futuro de determinadas formações sociais, económicas e políticas. A ciência da psico-história apresenta-se como uma combinação de métodos históricos, sociológicos e estatísticos, resumindo o desenvolvimento histórico humano a equações matemáticas. Declarando-se incapaz de prever o comportamento de indivíduos, a psico-história depende do cumprimento de duas premissas: a enorme dimensão das massas humanas envolvidas e o desconhecimento, por parte destas massas, das conclusões desta ciência. O efeito desta combinação tem a força de um fenómeno natural, como a personagem Ducem Barr explica, opondo as ações de indivíduos à força da história prevista por Seldon: “And through all this wild threshing of tiny ripples, the Seldon tidal wave continued onward, quietly – but quite irresistibly” (Asimov 1996b: 85). Nessa mesma história, Barr já havia declarado ao general do Império em decadência a impossibilidade de destruir a Fundação:

‘I have already said that the science had nothing to do with individual actions. It is the vaster background that has been foreseen.’
‘Then we stand clasped tightly in the forcing hand of the Goddess of Historical Necessity.’
‘Of *Psycho-Historical Necessity*,’ prompted Barr, softly.
‘And if I exercise my prerogative of freewill? If I choose to attack next year, or not to attack at all? How pliable is the Goddess? How resourceful?’
Barr shrugged. ‘Attack now or never; with a single ship or all the force of the Empire; by military force or economic pressure; by candid declaration of war or by treacherous ambush. Do whatever you wish in your fullest exercise of free will. You will still lose.’
‘Because of Hari Seldon’s dead hand?’
‘Because of the dead hand of the mathematics of human behaviour that can neither be stopped, swerved nor delayed.’ (*idem*: 31)

De facto, torna-se impossível evitar comparar esta psico-história com um marxismo acusado de praticar uma forma de futurologia especulativa assente na ideia da inevitabilidade de certas mudanças históricas.⁷ Talvez o principal exemplo desta acusação seja *The Poverty of Historicism*, de Karl Popper (1957), que funcionou também como denúncia de uma certa visão utópica em que a engenharia social surgia como uma tarefa totalizante, abarcando todas as dimensões sociais do ser humano. Neste livro, Popper combina, assim, dois elementos diversos: a utopia como modo de planeamento totalizante e a ideia de que é possível prever cientificamente a história do futuro. É interessante, por isso, que, neste clima intelectual, Asimov baseie com tanta veemência uma série de histórias na hipótese de que não só existem como é possível conhecer as leis da história e, mais ainda, de que é possível usá-las a favor de uma engenharia social de dimensões galácticas. De facto, nestes romances de Asimov, a psico-história nega precisamente a agência volitiva de indivíduos e massas que era tão cara ao liberalismo político de pensadores como Popper.⁸ Apenas a ação conjunta de toda a população humana, resumida a leis matemáticas da história, faz a história mover-se.

Por outro lado, logo a partir do segundo romance desta trilogia inicial, *Foundation & Empire*, Asimov, possivelmente desconfortável com uma filosofia da história que deixa o indivíduo impotente, começa a introduzir areia na engrenagem da psico-história. O motivo desta perturbação pode também ser analisado do ponto de vista da relação entre aquilo que é narrado e a própria narração, concebidos no contexto do que sabemos serem as expectativas dos leitores de ficção científica. Frequentemente, a ficção científica adota um enredo de revelações graduais, de novo próximo do policial, pelo que o leitor é encorajado a avançar rapidamente ao longo de longos volumes com o fim de descobrir a solução do mistério que lhe é ocultada ao longo da história. As revelações que vão sendo feitas, também de modo a manter o leitor agarrado ao livro, tomam formas idealmente inesperadas. Vemos imediatamente o problema que se terá apresentado a Asimov ao fim das seis histórias que compõem *Foundation* e a primeira metade de

Foundation & Empire: existe uma contradição entre esta estrutura convencional e o artifício narrativo de fazer coincidir os acontecimentos narrados com as previsões de uma ciência psico-histórica. Em cada uma destas primeiras histórias, as previsões de Seldon, que conhecemos apenas após o clímax de cada crise histórica enfrentada pela Fundação (cf. *idem*: 84), são escrupulosamente confirmadas: Asimov faz surgir, após cada crise, um holograma de Hari Seldon que se dirige aos habitantes futuros de Terminus com o fim de lhes comunicar, após o facto, as previsões psico-históricas entretanto concretizadas. Ou seja, neste primeiro livro e meio, o resultado de cada crise é sempre um dado adquirido à partida: a Fundação vence sempre (cf. Asimov 1995b: 153). Este resultado produz enredos estranhos em que o leitor se habitua a prever sempre o mesmo final, embora os meios usados para atingir os fins variem.

Na segunda metade de *Foundation & Empire*, Asimov complica o mecanismo usado nas histórias anteriores. Ao fim de 300 anos, os habitantes de Terminus, o planeta da Fundação, estão já habituados a ver os seus problemas resolvidos pelo motor abstrato da história. O surgimento de um novo antagonista, um ser com capacidades mentais sobre-humanas, é assim recebido com considerável autoindulgência. A crise agrava-se sem que os habitantes de Terminus ajam e, quando o holograma de Seldon finalmente reaparece, as previsões que Seldon narra como acontecimentos do passado não têm qualquer relação com o presente (cf. Asimov 1996b: 159-160). O plano de Seldon cai por terra quando se verifica que a relação com a realidade deixou de existir. Com isto, Asimov consegue frustrar as expectativas do leitor, resolvendo o problema acima descrito, mas a primeira grande mudança no enredo ao fim de 300 páginas só se consegue à custa de sacrificar os mecanismos da psico-história. Uma filosofia, ou psicologia, da história de massas dá lugar a um ênfase na importância e impacto de um indivíduo apenas: a história de fenómenos de massas é substituída por uma história heroica.

Em mais uma variação deste conflito, num dos seus romances finais, *Foundation's Edge*, Asimov deixa que seja uma personagem humana a decidir o rumo da história futura, mas, incapaz de abandonar as suas preocupações essenciais, atribui a construção deste futuro a várias figuras substitutas – uma comunidade de líderes iluminados mas invisíveis, um robot com capacidades sobre-humanas, ou ainda uma forma de inteligência coletiva. Todas estas figuras têm algumas coisas em comum: são elas que conduzem a história, mas fazem-no na sombra, sem terem sido escolhidas para a função que vão cumprir, e passando por cima dos eventuais desejos das massas que conduzem. Asimov não se consegue livrar da imagem do tirano benevolente. Embora Asimov tente legitimar essas figuras, não consegue evitar a necessidade, quase neurótica de tão repetitiva, de atribuir o governo da espécie humana a uma entidade superior que decide o que é melhor para todos. Em *I, Robot*, esse papel cabe aos robots, que cedo se apercebem da sua crescente superioridade e, sendo embora as criações dos humanos, logo assumem o papel paternal (e paternalista) de condutores da humanidade.

Conclusão

O que vemos nestes textos de Asimov é uma reflexão profundamente ambivalente sobre a questão do governo e administração de uma sociedade humana, sobre a questão do peso da agência e vontade de indivíduos nesse governo, e, no caso específico de *I, Robot*, sobre a questão da dominação de um ser inteligente por outro e conseqüente ressentimento. Estes problemas são profundamente ambivalentes, porque, nestes livros, Asimov não parece conseguir decidir-se entre uma visão da história em que os indivíduos intervêm decisivamente e uma visão da história em que são forças abstratas e sistémicas que determinam o curso dos acontecimentos.

Esta problematização não é, contudo, uma coisa do passado; pelo contrário, podemos entendê-la no contexto de uma crise capitalista que vemos desenrolar-se perante os nossos olhos, cumprindo passo após passo a receita económica, social e política que conduziu ao surgimento dos fascismos há cerca de 90 anos. Atualmente, na comunicação social, somos inundados pelas expectativas de analistas e pelas previsões de especialistas relativamente aos mercados, num exercício de futurologia que se distingue sobretudo pelo seu frequente fracasso, o que nos leva a concluir que estas previsões não são mais do que tentativas de transformar uma declaração supostamente descritiva num ato performativo: espera-se que, prevendo o comportamento dos mercados, esta previsão crie a situação supostamente prevista. Adicionalmente, vemos que as previsões dependem dos interesses das entidades que as emitem: se, por um lado, os governos europeus tendem a anunciar previsões que apontam para o pagamento das dívidas nacionais, por estas previsões supostamente acalmarem os mercados e baixarem os juros, por outro lado, vemos que as previsões de não pagamento são anunciadas por entidades indiretamente interessadas em fazer os juros subir. Ironicamente, são os herdeiros de um pensamento liberal que praticam diariamente uma futurologia que horrorizaria liberais como Popper. Indiferente às análises, desejos e esforços dos especialistas neoliberais, a história recente tem-se caracterizado por acontecimentos sistémicos que recusam submeter-se a uma retórica liberal segundo a qual o sistema capitalista foi corrompido por um

punhado de banqueiros gananciosos e desprovidos de ética, numa personalização moral que visa desviar a atenção do facto de uma crise capitalista não ser uma aberração, uma perturbação do sistema, mas antes uma parte integral desse mesmo sistema.

Voltando a Asimov, vemos que o momento ideológico surge não quando Asimov postula um movimento sistémico, mas sim quando introduz um indivíduo capaz de, sozinho, perturbar o funcionamento do sistema. Uma das utilidades do modelo histórico de Asimov reside na insistência na dimensão sistémica dos acontecimentos históricos. Embora o sistema económico adotado pela Fundação seja claramente capitalista, este é determinado por mecanismos internos que não são normalmente alteráveis pela ação corretora de um indivíduo ou grupo de indivíduos. Da mesma forma, o sistema capitalista global que atualmente se encontra em crise não é passível de ser afinado ou purgado eticamente.

Por outro lado, talvez possamos rever a valência de previsões como as acima referidas à luz do conceito de psico-história. Em *Second Foundation*, Channis, uma personagem, explica como funciona a psico-história: “[Seldon] created his Foundations according to the laws of psychohistory, but who knew better than he that even those laws were relative. He never created a finished product” (Asimov 1995b: 78). A psico-história de Hari Seldon afirma-se como uma disciplina em movimento, transformando-se de acordo com as mudanças na realidade (cf. *idem*: 132). Não encontramos aqui uma rígida mecânica da história, indiferente às disparidades entre realidade e representação, mas antes uma ciência relativa e flexível. As previsões de mercado acima referidas, embora declaradas com uma considerável dose de convicção, são igualmente flexíveis quando confrontadas com uma realidade que as desmente. Nesses casos, a previsão falhada é simplesmente substituída por uma nova previsão, igualmente convicta, que tenha em conta o novo fator. Se pensarmos que estas previsões são frequentemente tão fantasiosas como muitas utopias, e se deixarmos de restringir estas previsões à sua aplicação ao mercado, poderemos talvez entrever a sua contribuição para um pensamento utópico interessado em recuperar a ideia de futuro. Segundo Fredric Jameson, uma das funções da utopia passa por acordar uma ideia de futuro que poderá não coincidir necessariamente com o eterno presente da ideologia. Ao atribuir uma nova função utópica a elementos no presente que são claramente negativos, a utopia procura “isolar aspetos do nosso presente empírico de forma a lê-los como componentes de um sistema diferente” (Jameson 2010: 434, minha tradução). Esta tentativa de entrever um sistema emergente em determinados aspetos do presente funciona como uma experiência de pensamento, não uma previsão certificável, que abre a possibilidade de imaginar um futuro alternativo a partir de um sistema capitalista que, segundo Jameson, nega a sua própria historicidade ao afirmar-se como o fim da história (cf. *idem*: 423, 434). Em Asimov, tal como atualmente, o pensamento utópico não só se encontra ancorado na história como tem a função de obrigar a pensar essa mesma história como algo mais do que um presente eternamente replicado.

Referências Bibliográficas

Adams, Douglas (2005), *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, Film Tie-in Edition with an Afterword by Robbie Stamp, Londres, Pan Books.

Asimov, Isaac (1985), *The Robots of Dawn*, Londres, Panther (Granada Publishing).

__ (1990), *Robots and Empire*, Londres, Grafton Books.

__ (1994), *Forward the Foundation*, Toronto, Bantam Books.

__ (1995a), *Foundation*, Londres, Harper Collins Publishers.

__ (1995b), *Second Foundation*, Londres, Harper Collins Publishers.

__ (1996a), *I, Robot*, Londres, Harper Collins Publishers.

__ (1996b), *Foundation & Empire*, Londres, Harper Collins Publishers.

__ (1996c), *Prelude to Foundation*, Londres, Harper Collins Publishers.

__ (1996d), *Foundation's Edge*, Londres, Harper Collins Publishers.

__ (1996e), *Foundation & Earth*, Londres, Harper Collins Publishers.

Jameson, Fredric (2010), *Valences of the Dialectic*, Londres/Nova Iorque, Verso.

Müller, Heiner (2005), *Werke 9 – Eine Autobiographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Popper, Karl (2007), *The Poverty of Historicism*, Londres/Nova Iorque, Routledge.

Notas

¹ Artigo segundo o novo acordo ortográfico.

² Este artigo parte de uma intervenção oral feita no Clube de Leitura da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (FEUP), na sessão “*Eu, Robot – Isaac Asimov*”, a 16 de Fevereiro de 2012. Aproveito aqui para agradecer novamente à Doutora Isabel Coutinho e à equipa da Biblioteca da FEUP o convite que me foi, na altura, endereçado. Uma versão do texto original e uma gravação vídeo da sessão podem ser consultadas em <http://biblioteca.fe.up.pt/cl/node/16>.

³ Refiro-me sobretudo aos seguintes romances: *The Robots of Dawn*; *Robots and Empire*; *Foundation's Edge*; *Foundation & Earth*; *Prelude to Foundation*; *Forward the Foundation*.

⁴ Esta constatação não impede que vários robots sejam atualmente construídos à semelhança de seres humanos ou mesmo de animais, como é o caso de AIBO, um cão robot que foi comercializado pela Sony até 2006. Podemos explicar estes casos não através de alguma ligação especial entre uma forma animal e a inteligência artificial, mas por via de um conjunto de expectativas geradas pela influência da ficção científica na nossa imaginação coletiva.

⁵ Cf. *Foundation & Earth*.

⁶ O uso da história do Império Romano não se limita a uma perspetiva conceptual. No segundo romance da saga, Asimov introduz duas personagens, o imperador Cleon II e o general Bel Riose, que são claramente baseados no imperador bizantino Justiniano I e no seu general Belisarius, duas figuras discutidas por Edward Gibbon na sua narrativa histórica e romanceadas por Robert Graves em *Count Belisarius* (1938).

⁷ O marxismo de meados do século XX não é certamente a única fonte para esta ciência de Seldon. A imagem da “mão morta” da psico-história remete até mais claramente para o mito da mão invisível dos mercados, uma metáfora criada por Adam Smith.

⁸ “Seldon crises are not solved by individuals but by historic forces. Hari Seldon, when he planned our course of future history, did not count on brilliant heroics but on the broad sweep of economics and sociology.” (Asimov 1995a: 228)

⁹ Convém, no entanto, notar que esta situação em que o protagonista, individual ou coletivo, vence sempre é mais do que típica em romances de ficção científica ou de fantasia, por mais obstáculos que se tenha de atravessar. Encontraremos exceções a esta situação sobretudo na ficção científica de cunho distópico.

Joana Caetano

(Faculdade de Letras da Universidade do Porto / CETAPS)

Citação: Caetano, Joana, “‘La Fin est Proche’: Visões Apocalípticas em *Les Derniers Jours du Monde*”, *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 13 (2012). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

Shadows of life and death capture the imagination.

J. F. Shapiro

Nas últimas duas décadas, surgiram no grande ecrã mais enredos apocalípticos que em qualquer outro momento da história do cinema (cf. Punter 2010: 106). Com a aproximação do final do milénio cresceu também o interesse no mito do fim da humanidade. Esta tendência apocalíptica encontra-se particularmente patente na literatura e no cinema. O *cinema apocalíptico* apresenta, segundo a definição de Charles P. Mitchell, “a motion picture that depicts a credible threat to the continuing existence of humankind as a species or the existence of Earth as a planet capable of supporting human life” (2001: xi). Estas ameaças podem assumir diferentes formas e são consequência de factores variados; Mitchell enumera alguns, entre os quais, guerras nucleares, epidemias ou invasões alienígenas. No entanto, no contexto distópico do cinema apocalíptico surgem igualmente traços utópicos, pois, como teremos a oportunidade de ver, é em situações de extrema gravidade e perigo que a humanidade se liberta e se reinventa. A partir de uma análise de *Les Derniers Jours du Monde* (2009), filme francês realizado pelos irmãos Arnaud e Jean-Marie Larrieu, observaremos como o protagonista, Robinson, reequaciona a sua identidade num cenário quase permanentemente dantesco. É através de uma viagem física que este herói, qual Orfeu, descobre o verdadeiro sentido da existência: a busca pelo Outro. Ao contrário das grandes produções cinematográficas de Hollywood, *Les Derniers Jours du Monde* não poderá ser classificado como um filme de acção comercial em que a concentração do espectador se dirige para um pequeno núcleo (maioritariamente familiar) de personagens em busca de refúgio. Com efeito, Robinson não pretende fugir à destruição nem evitá-la — ele dirige-se, na verdade, para ela —, pretende sim, naqueles que serão os últimos momentos da sua existência, recuperar aquilo que dera sentido e valor à sua vida: Laetitia, a sua amante.

A comunhão entre utopia/distopia e cinema é já antiga. Porém, com o novo milénio reemergiram as crenças escatológicas clássicas da possível aniquilação da humanidade, pungentemente descrita na literatura e no cinema. Em ambos os casos, a crítica social encontra-se patente. No entanto, é com o cinema que a crítica à sociedade vigente melhor chega às massas. Tanto nos Estados Unidos da América, particularmente em Hollywood,¹ como na Europa e também na Ásia, especialmente no Japão, estrearam filmes de orientação distópica, alguns com mensagens de alerta para a humanidade, outros somente com o entretenimento como principal intenção. Estes filmes destacam-se pelo “apocalyptic dread”, isto é, pela ansiedade e pelo receio do futuro e da antecipação do fim do mundo (cf. Thompson 2007: 3). Embora muitas vezes associado a destruição, catástrofe e término, o conceito de “apocalipse” refere-se, de facto, a uma revelação, a um triunfo e ao milénio. Com efeito, devido a esta errónea utilização do termo, surgiu aquilo a que nos anos noventa se denominou “millennial dread”, que, por sua vez, se refere às consequências positivas de uma transformação última do mundo. Durante o século XX, este subgénero ficou conhecido devido às obras de grandes autores, como H.G. Wells, por exemplo, nas quais a descrição apocalíptica se fazia acompanhar por um relato de renovação e reconstrução, um “renascimento utópico” surgido das cinzas da catástrofe global (cf. Kumar 2010: 561). Todavia, este impulso utópico fenixiano não se encontra actualmente tão patente nem na literatura, nem no cinema europeu, como demonstra *Les Derniers Jours du Monde*. Citando Krishan Kumar, em “The Ends of Utopia”, “Our latter-day apocalypticists wring their hands over the impending collapse – the effects of climate change, pandemics, of killer diseases, civilizational wars – but are reluctant to speculate about what, if any, transformations might be wrung out of what Wells called ‘the cleansing disillusionment’” (*ibidem*).

No cinema apocalíptico, podemos identificar características claramente antagónicas entre o cinema europeu de autor e a indústria de Hollywood. Enquanto o primeiro conhece, segundo Thomas Elsaesser,

três tipos de herói, o Ulisses, o Orfeu e o Parsifal; no segundo, o herói quase obsessivamente representado é Édipo (cf. Elsaesser 2005: 49). No primeiro caso, encontramos heróis marcados pela busca e pela divagação, frequentemente preparados para o sacrifício. No segundo: “the hero always engages the father, usually eliminates him, and eventually sleeps with his mother, though not before assuring himself that she is his best buddy” (*ibidem*). O enredo varia igualmente de forma considerável. No cinema de Hollywood a acção constrói-se sobre a aventura e o romance em que o principal núcleo de personagens se insere, transformando a película numa história de fundação: de uma nova cidade e/ou sociedade. Em contrapartida, o cinema europeu demarca-se do tradicional final feliz, concentrando-se na evolução emocional e intelectual do herói, isto é, na sua “educação” ao longo da acção. O *Bildungsroman*, neste caso em versão fílmica, é, portanto, marcado maioritariamente pela sobrevivência do herói, que frequentemente é impedido de regressar a casa, às suas raízes, e se vê confrontado com a impossibilidade de relacionamento entre o casal (cf. *idem*: 50).

Centrando esta análise no cinema europeu, podemos observar que, como declara Wendy Ellen Everett, num estudo intitulado *European Identity in Cinema*: “The identity of Europe and its cinemas is multiple, unstable, and perpetually changing, and this fact on its own accounts for much of its enduring fascination and perhaps constitutes its ultimate strength. European films remain as varied, innovative, and challenging as ever” (Everett 2005: 6). Com efeito, o cinema é o instrumento ideal para a observação do “mundo real”, articulando ficção e realidade e reequacionando as fronteiras entre estas. Embora a cultura europeia, patente no cinema, possa ser considerada uma justaposição de vários conceitos e práticas de entretenimento, uma colecção de meios individuais de canto, dança e conto (cf. Sorlin 2001: 3), assim que aceitamos essa diversidade e esse contraste como fundamental na arte europeia, compreendemos que esse é, de facto, o ponto forte do discurso cinematográfico europeu. O filme europeu, como base articuladora de culturas, questiona identidades e costumes, construindo e desconstruindo mitos e imagens, um factor primordial na cultura europeia. Como esclarece Everett: “Within the self-conscious autobiographical explorations of memory [...] film itself becomes the object of and the vehicle for Europe’s fundamental quest for identity” (2005: 12). Por outras palavras, a película, qual espelho, reflecte as complexidades culturais da sociedade em que se insere e busca nelas fragmentos de uma identidade particular.

Apesar de os filmes apocalípticos serem maioritariamente, se não mesmo exclusivamente, distópicos, não podemos deixar de aí encontrar traços utópicos. De facto, como afirma Linda R. Williams, em “Dream Girls and Mechanic Panic: Dystopia and its others in *Brazil* and *Nineteen Eighty-Four*”, “traces of utopianism are also crucial to the tone of [dystopian films]’ darkness. It is hard to discuss dystopias without addressing their imaginative Other; utopia is implied by dystopia, in [...] films and in wider thought” (Williams 2001: 157). O objectivo da distopia, para além da crítica social, é sugerir uma possibilidade de organização social outra que vá de encontro às necessidades da sociedade a que é dirigida. O final feliz que marca grande parte dos filmes distópicos é, certamente, revelador desse traço utópico entre a distopia.

Mais do que um filme apocalíptico, *Les Derniers Jours du Monde* poderá ser considerado um filme pós-apocalíptico, na medida em que quando o filme se inicia o caos já se encontra instalado. No entanto, a construção narrativa, marcada por *flashbacks*, leva-nos a crer que o passado é mais do que um momento, é na verdade uma personagem. De facto, o papel vital da memória está latente neste filme, moldando o carácter e as acções do protagonista. O filme caracteriza-se pelos processos de reconstrução do presente a partir do passado, criando uma amálgama de experiências passadas e acções presentes.² São essas experiências passadas que conduzem Robinson através dos cenários catastróficos que encontra ao longo da sua viagem.

As causas da catástrofe não são muito evidentes; contudo, tomamos consciência que uma complexa situação política, ambiental e social deflagrara no mundo, deteriorando as relações entre a população e entre os Estados. Ao longo do filme, observamos pilhas de corpos em decomposição, o que nos leva a crer que um ataque químico ocorreu muito recentemente, provavelmente consequência de ataques armados entre potências estrangeiras. Estas causas da catástrofe têm sido recorrentes no imaginário do mundo ocidental. Como afirma Mitchell, na obra supracitada,

Since the dropping of the first atomic bomb over Hiroshima in 1945, the world has lived in dread of the possibility of nuclear warfare as well as its deadly aftereffects, especially radioactive fallout. It is natural for this anxiety to be expressed in films, and these pictures have had a greater impact than any other category of the apocalyptic film. [...] The biological threat of germ warfare is similar to the nuclear threat, but it is even more insidious since the aggressor can hide behind a mask of anonymity. (Mitchell 2001: xiii)

Embora o receio quanto a estas ameaças esteja presente ao longo do filme (podemos visualizar pessoas a utilizar máscaras e a tomar comprimidos como métodos de prevenção), a função da atmosfera caótica é servir somente como pano de fundo catalisador da odisséia do protagonista.

Robinson Laborde inicia a sua jornada quando o fim do mundo é decretado. Depois de se despedir da filha, que decidiu navegar à volta do mundo, Robinson também inicia uma viagem, física e emocional, de busca pela sua identidade e pelo sentido da vida, simbolizados por Laetitia. Laetitia distingue-se das musas tradicionais da literatura e do cinema pelo seu cabelo curto em jeito masculino, a sua silhueta alongada desprovida de curvas femininas, numa palavra, pela sua evidente androginia. Desde o primeiro momento em que Robinson avista Lae na praia, em Biarritz, ele sente-se imediatamente deslumbrado pela sua imagem e após o primeiro contacto sexual essa atracção transforma-se em obsessão e dependência doentias. É esta obsessão por Laetitia que guia o protagonista através de amontoados de corpos, atentados, orgias e suicídios. De França até Espanha e de novo até Paris, Robinson vivencia e testemunha acções surpreendentes só possíveis num contexto de total suspensão da moral, da ética e de qualquer tipo de ordem pública.

A viagem é um tema constante e vital no campo da utopia e esta narrativa fílmica não foge à regra. A viagem de descoberta de um lugar “melhor” por um descobridor fictício de mundos novos é um factor determinante neste filme. Como o seu nome indica, numa alusão clara a *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, Robinson é um viajante que enfrenta sozinho um mundo selvagem e caótico, mantendo-se leal ao seu objectivo. Qual naufrago, mantém-se alheio à destruição e à loucura circundante. Qual Orfeu, viaja através dos cenários infernais em busca da sua Eurídice, que fora raptada, no Canadá, por um grupo de malfeitores pertencentes a uma organização que se dedica à indústria pornográfica. Foi devido a este episódio que Robinson perdeu a sua mão, elemento fulcral para o entendimento do filme, uma vez que é ela que serve de indicador temporal: todas as cenas em que o protagonista surge com o membro intacto são memórias; quando ele surge com a prótese a acção decorre, pelo contrário, no presente.

Durante a sua jornada, o protagonista é forçado a enfrentar situações extremas, enquanto o espectador se vê forçado a questionar os seus próprios valores, pois a interrogação permanente neste filme é: o que fazer perante a certeza de que o fim da existência se aproxima?

Como se compreende à medida que a acção se desenrola, o filme dos irmãos Larrieu dedica-se, na verdade, à análise da natureza humana, pois a sua principal intenção é avaliar as reacções das personagens perante a aproximação do fim do mundo. Um aspecto a reter, neste contexto, é a constante oscilação entre o profano e o religioso. Por um lado, verificam-se procissões em Pamplona, uma busca desenfreada pela água benta em Lourdes e mensagens de esperança virais. A busca de conforto na religião não é, de resto, um comportamento extraordinário em situações extremas. Por outro lado, imperam o primitivismo, a promiscuidade e a imoralidade. De facto, alguns dos momentos mais intensos do filme são constituídos pelas cenas em que os valores morais e éticos da sociedade contemporânea são cruamente estilhaçados.

Dois episódios que abordam comportamentos moralmente questionáveis são a festa dionisiaca e o caso incestuoso entre o amigo do protagonista, Théo, e a sua própria filha. Durante a sua viagem em busca de Laetitia, Robinson é conduzido a uma mansão, onde é convidado a participar numa orgia dos sentidos. Intoxicados por álcool, drogas e sexo, os participantes vivem em delírio a sua última noite. Homens e mulheres, que, somos levados a crer, nunca no quotidiano cometeriam tais excessos, decidem aproveitar os seus últimos momentos vivendo no limite, cedendo ao prazer e à loucura. Robinson mostra-se surpreso mas, apesar de assediado, não cede perante os ritos báquicos, concentrando-se na busca de pistas para encontrar Lae, que, de facto, acaba por descobrir devido a um vídeo pornográfico em exibição. O mais interessante neste episódio não é propriamente a festa em si, mas as suas consequências. Na manhã seguinte, Robinson acorda para um cenário chocante. Em vez de convidados, o protagonista depara-se com amontoados de cadáveres, despidos e desorganizados, ainda nas posições pouco ortodoxas do desvario sexual da véspera. O protagonista, desorientado, descobre pelos empregados domésticos que a bebida constantemente servida, e que ele quase havia tomado, tinha sido a causa da morte precoce dos libertinos.

A morte é, conseqüentemente, uma presença constante neste filme apocalíptico. Embora Robinson se mantenha alheio a esta ameaça durante grande parte da sua travessia, há determinados episódios que o marcam intensamente. Falo, por exemplo, da morte da sua ex-mulher, Chloe, num atentado, e os suicídios dos seus amigos, Ombeline e Théo. Robinson encontra Chloe quando, acompanhado por Ombeline, se dirige para Espanha em busca de Laetitia. Apesar da sua obsessão por Lae, Robinson envolve-se com ambas as mulheres. Após uma recaída amorosa com Chloe, Robinson testemunha, assombrado, o atentado à bomba no qual a mãe da sua filha perde a vida. No entanto, este acontecimento não o demove de continuar a sua missão. Já em Pamplona, acompanhado pela emocionalmente dependente Ombeline, de quem tenta a todo o momento escapar, o protagonista

reencontra o seu velho amigo, Théo, tenor lírico que, ironicamente, protagoniza uma ópera intitulada *La Vie Est Breve*. Durante a *performance*, Ombeline, que desesperadamente o havia procurado pela cidade, acusa Robinson de a ter abandonado. Em desespero e depressão, Ombeline suicida-se em pleno teatro, após proferir as simples palavras: “mourir... seule...”. Depois do suicídio de Ombeline, Robinson encontra-se com Théo e descobre que este terminara de ter relações sexuais com a própria filha. Apesar do choque inicial, o protagonista parece verdadeiramente aliviado por ver o velho amigo. Contudo, esta situação altera-se quando Théo, esgotado pela desordem e pelo caos em que a sociedade e a moral se encontram, lhe revela que sempre o desejou e eroticamente sobre ele se insinua. Robinson, que inicialmente tenta resistir, sucumbe às lágrimas e resigna-se aos ímpetos do amigo. Théo, vendo que Robinson o rejeita, liberta-o e, segundos depois, suicida-se, voando pela janela completamente despido após afirmar que apesar de tudo o mundo “é belo”.

Estes dois suicídios podem ser relacionados com o conceito de “suicídio fatalista” de Émile Durkheim (2002 [1897]: 97-ss.), visto que este se define pelo total abandono da esperança de viver e pelo descrédito do indivíduo numa melhoria significativa da condição da vida humana. Num contexto apocalíptico, este fenómeno não é, com efeito, extraordinário, uma vez que para alguns indivíduos a antecipação da morte pelas próprias mãos parece ser a única saída digna e controlável face à destruição incerta e penosa de um fim catastrófico. Ombeline, que projectara as suas últimas esperanças no protagonista, viu-se mais uma vez abandonada por um homem, como havia ocorrido dias antes quando fora abandonada pelo marido que a deixara para fugir com a amante, mais jovem e atraente. Temendo morrer sozinha, decide tirar a própria vida quando estava rodeada por uma multidão. Por seu lado, Théo, depois de perder os escrúpulos morais, cometendo incesto, e quebrar o silêncio quanto aos seus desejos mais recalcados, salta para o abismo, terminando a sua existência de forma tão dramática quanto as personagens que interpretara nas óperas em que se tornara famoso.

Todos estes episódios contribuem para a formulação de uma questão que vai assaltando o espectador: valerá a pena lutar pela vida neste contexto? Será melhor abandonar a esperança e antecipar o fim, obtendo deste modo um ténue sentimento de controlo sobre a desordem? Ou, pelo contrário, deve viver-se no limite até ao último segundo, experimentando aquilo que nunca se ousou sequer mencionar? Para Robinson o fim não é uma hipótese, não sem antes reencontrar Laetitia.

Laetitia poderia responder por outros nomes: Penélope, Eurídice... No entanto, aquele que porventura melhor a caracterizaria seria *Eva*. Tentadora, ela é o protótipo da mulher fatal por excelência. O facto de ela se apresentar quase sempre despida em cena prova a sua ligação às origens, às raízes mais antigas da humanidade. É evidente que a sua nudez também se relaciona com o submundo da pornografia em que se move, mas ela vai muito para além disso. O modo simbiótico como os amantes se entregam ao longo do filme e a sua ligação não apenas carnal mas emocional são muito mais densos do que parecem à partida. Robinson está obcecado por Lae não por mero desejo sexual, mas pela ligação de plenitude que com ela partilha e que só experimenta quando está com ela. Com Lae, ele é um Adão, livre das limitações sociais e físicas. Com ela, Robinson pode ser ele próprio, um homem no seu estado natural, primitivo, desprovido de toda a artificialidade social. No filme, Lae e Robinson fundem-se; os seus corpos interpenetram-se numa harmonia plena de encarnados. É esta ligação cósmica, divinamente profana, que cativa o espectador.

Quando finalmente os dois semideuses se encontram na desolada Paris, a viagem de autoconhecimento de Robinson tal como a viagem física chegam a um término. Robinson encontra Laetitia na escuridão do seu apartamento, aguardando-o, nua. No clímax da acção, os amantes abraçam-se, a missão de Robinson termina, e o terrivelmente aguardado segundo da destruição acontece. Contudo, a destruição final não extingue o sentimento de satisfação que se experimenta perante a visão daquele abraço, o momento mais utópico desta película distópica. Como Linda Ruth Williams afirma, “[there] are dystopian visions which contain within them moments of explicitly utopian hesitation and contemplation – figured in each film as the spectacle of a woman’s body” (2001: 163). Com efeito, apesar de toda a destruição, decadência e morte que se assiste ao longo do filme, é o sentimento de satisfação pelo encontro dos dois amantes que prevalece no final. Na última cena de *Les Derniers Jours du Monde*, podemos ver Robinson e Laetitia correndo nus pelas ruas de Paris. Durante séculos, o ser humano ambicionou restituir a sociedade edénica. Nos últimos dias do mundo, Robinson e Lae alcançaram esse estado natural, entregando-se aos sentidos e correndo juntos por Paris como Adão e Eva correram no Paraíso. No meio do caos e da fealdade, os protagonistas encontraram a felicidade e viram-se *Enfin Libres!*

Como se pode constatar, há muito poucas cenas de acção em todo o filme. Porém, em vez de se tornar aborrecido, o drama apresenta-se, na verdade, como um conto absorvente sobre escolhas morais que vão gerando um forte grau de tensão entre as personagens e também entre os espectadores. Embora, por momentos, a película represente aquilo que parece ser uma visão pessimista da raça humana, ela é dissipada pelo final catártico de libertação. De facto, a busca de “um momento perfeito”

parece ser a mensagem do filme. Em *Les Derniers Jour du Monde*, esse momento perfeito, “utópico”, é, indubitavelmente, o desfecho cheio de esperança, não numa vida pós-apocalíptica, mas numa existência vivida em pleno até ao fim.

Num momento em que a utopia parece estar em decadência,³ a distopia marca cada vez mais as artes e as mentalidades no século XXI. Todavia, como foi dito, não podemos pensar em distopia sem nos referirmos ao seu oposto. De facto, a distopia tem, invariavelmente, um fim utópico, de rejuvenescimento e de crença num momento melhor. H.G. Wells afirmou que: “the Modern Utopia must be not static but kinetic, must shape not as a permanent state but as a hopeful stage, leading to a long ascent of stages. Nowadays we do not resist and overcome the great stream of things, but rather float upon it. We build now not citadels, but ships of state” (Wells 2005: 11). As palavras de Wells não podem deixar de nos fazer reflectir sobre o percurso evolutivo da utopia e das suas mais variadas manifestações, entre as quais o cinema apocalíptico, um género em franco crescimento e com grande peso social, cultural e político. Mais do que entretenimento, devemos observar este género de películas como motores contestatários da ordem vigente e, quem sabe, daí retirar algumas ideias inspiradoras para o futuro.

Referências Bibliográficas

Cook, Pam (2005), *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, Oxon, Routledge.

Durkheim, Émile (2002) [1897], *Suicide*, London, Routledge.

Elsaesser, Thomas (2005), *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

Everett, Wendy, ed. (2005) [1996], *European Identity in Cinema*, Bristol, Intellect Books.

Kumar, Krishan (2010), “The Ends of Utopia”, in *New Literary History*, Vol. 41, 550-569.

Mitchell, Charles P. (2001), *A Guide to Apocalyptic Cinema: Fifty Films in Depth*, USA, Greenwood Press.

Punter, Jennie (2010), “Apocalypse New?”, *Queen’s Quarterly*, 7, Spring 2010, 104-114.

Shapiro, Jerome Franklin (2002), *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*, London, Routledge.

Sorlin, Pierre (2001) [1991], *European Cinemas European Societies, 1939-1990*, London, Routledge.

Thompson, Kirsten Moana (2007), *Apocalyptic Dread: American Film at the Turn of the Millennium*, New York, State University of New York Press.

Wells, H.G. (2005) [1905], *A Modern Utopia*, London, Penguin Books.

Williams, Linda Ruth (2001) [1999], “Dream Girls and Mechanic Panic: Dystopia and Its Others in *Brazil* and *Nineteen Eighty-Four*”, in *British Science Fiction Cinema*, I.Q. Hunter (ed.) (2001), London, Routledge, 153-168.

Filmografia

Larrieu, Arnaud e Jean-Marie (2009), *Les Derniers Jours du Monde*, France, Spain, 130 min.

Notas

¹ Aquilo que Kirsten M. Thompson apelida de “Apocalyptic dread” é uma nova manifestação de uma longa tradição apocalíptica americana: uma comunhão entre elementos providenciais e messiânicos do Calvinismo puritano. Esta tradição, que se tornara aparente no cinema de ficção científica durante a Guerra Fria, alcançou “a hysterical peak” nos anos noventa, à medida que a viragem do milénio se

aproximava. Após os acontecimentos de 11 de Setembro, este “receio” tomou novas proporções e orientações devido à ansiedade causada pelo aumento do fundamentalismo islâmico e do terrorismo no território americano (cf. Thompson 2007: 2).

² Sobre a importância da memória e da nostalgia no cinema, cf. *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema* (Cook 2005).

³ Sobre o fim da utopia literária, veja-se Kumar 2010: 550-569.

Márcia Lemos

(Investigadora do CETAPS e Doutoranda da Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Citação: Lemos, Márcia, "Vestir Identidades: Uma Leitura de *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 13 (2012). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

Why not enjoy ourselves, trying on an endless chain of chameleon-like identities the way we try on clothes?

Andy Grundberg, *Crisis of the Real*

My nakedness is strange to me already. My body seems outdated. Did I really wear bathing suits, at the beach? I did, without thought, among men, without caring that my legs, my arms, my thighs and back were on display, could be seen. *Shameful, immodest*. I avoid looking down at my body, not so much because it's shameful or immodest but because I don't want to see it. I don't want to look at something that determines me so completely.

Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*

Num texto dedicado à obra camaleónica de Cindy Sherman (1954-), fotógrafa americana conhecida pela sua capacidade de se metamorfosear, envergando uma *persona* diferente em cada um dos seus trabalhos, Andy Grundberg questiona-se, e questiona-nos, sobre a possibilidade de se experimentar identidades, vestindo-as e despindo-as, tal como se faz com as roupas (Grundberg 1999: 122).¹ Embora Sherman seja quase sempre protagonista dos seus retratos, há da sua parte uma recusa veemente em considerá-los auto-retratos (Sherman/Stevens 2008).² Esta recusa tem vindo a ser certificada pela crítica que vê no trabalho de Sherman um olhar transformador sobre a(s) identidade(s) feminina(s) e, simultaneamente, uma denúncia dos estereótipos que lhe(s) surgem associados (cf. Grundberg 1999: 8).

A interrogação de Grundberg servirá de mote para uma reflexão sobre vestuário e identidade, aos quais se acrescentará um terceiro factor que a referência inicial a Sherman e ao seu trabalho já deixam adivinhar: falo do corpo feminino e da sua anatomia muito particular que, de forma mais ou menos problemática, sempre ditou o modo, ou os modos, como as mulheres se vêem e são vistas em sociedades eminentemente patriarcais; sendo certo que, como sublinha Roxanne Fand, o patriarcado não se encontra exclusivamente associado a um determinado grupo de instituições ou de ideologias, mas é antes transversal a todas, configurando-se como uma forte hegemonia masculina manifestada sob formas diversas, nas diferentes camadas sociais (Fand 1999: 18-19).³ Esta reflexão sobre corpo (feminino), identidade e vestuário permitirá uma incursão por *The Handmaid's Tale*⁴ (1985), de Margaret Atwood, onde esta tripla dialéctica assume, como se verá, especial relevância.

Em *Nudes from Nowhere: Utopian Sexual Landscapes* (2000), Darby Lewes analisa "somatopias", isto é, textos exemplificativos da tradicional divisão entre natureza e cultura, associando a primeira à esfera do feminino e a segunda à do masculino. O neologismo resulta da junção de duas palavras gregas – *soma* ou "corpo" e *topos* ou "lugar": "a 'body place' could be a place either composed of a body or designed for (as in providing bodily pleasure). Yet the term works both ways, for the places are simultaneously composed of female bodies and designed for male bodily satisfaction" (Lewes 2000: 3). Lewes parte da velha metáfora da mulher enquanto terra – "the woman-as-land metaphor" (*idem*: 16) –, presente desde muito cedo nas baladas populares da poesia em língua inglesa, para investigar a desumanização da condição feminina ao longo dos tempos, concluindo que:

Woman as her own land is first degraded to woman as landscaped cultural creation, then to woman as architectural property of culture, then to woman as imperial colony, and finally, to woman as decorative map: a representation of woman as a representation of land. Throughout her long somatopic history, she has been animal, vegetable, and mineral; now she is symbol. She has been everything except fully human. (*idem*: 162)

Um dos textos citados por Lewes intitula-se “A Discourse on Ireland” (1620) e é da autoria do jurista inglês Luke Gernon:

Her flesh is of a soft and delicate mold of earth.... Her bones are of polished marble, the gray marble, the black, the red, and the speckled.... Her breasts are round hillocks of mild-yielding grass, and that so fertile that they contend with the valleys. And betwixt her legs (for Ireland is full of havens) she hath an open harbour, but not much frequented. (Gernon *apud* Lewes 2000: 129-130)

“Her flesh”, “her bones”, “her breasts”, “her legs”, a Irlanda, esta terra-mulher, encontra-se, na opinião de Gernon, à espera de ser conquistada. Assim se explica a insinuação de que há nela um porto aberto, pouco frequentado. E se dúvidas existissem seriam definitivamente apagadas pela continuação do texto: “she wants a husband: she is not embraced; she is not hedged and ditched; there is no quickset put into her” (*idem*: 130). Este tipo de discurso que associa a fragilidade de um país à fragilidade da condição feminina, perspectivando a mulher como mero receptáculo masculino, demonstra bem a importância da especificidade anatómica do corpo feminino para a sua actuação enquanto agente social. De resto, este exemplo, estudado por Lewes, ilustra plenamente as palavras de Kathleen Kirby sobre a forma como a interioridade do corpo feminino se impõe mais do que a masculina, fixando paradigmas de comportamento, estilos de vida e expectativas: “Perhaps in speaking of the space of the body, the female subject has more at stake than the male; our vaginas, our wombs, our menstruations, and our pregnancies make the interiority of our bodies seem much more present, obvious, conscious, critical” (Kirby 1996: 12). Esta centralidade da sexualidade feminina, sempre problemática, torna-se verdadeiramente perigosa quando é usada como arma ideológica:

My sexuality centers my bodily consciousness, making an open berth for me to occupy as a specifically female subject. [...] Though subjects of all races, classes, and ethnicities may live their bodies as volumes, for subjects from marginal groups the *margins* of the body may prove more palpable, central, defining, and affecting. If I live my body as volume, my “femininity”, my gender, resides at its surface, on the level of the clothes I wear or the lipstick I (do or don’t) apply. [...] The surfaces of our bodies interact with the divisions between groups drawn up by ideology [...] and **it is precisely when the space of the body coincides with the space of ideology that violence can occur.** (*idem*: 13, meu sublinhado)

É precisamente esta coincidência entre o espaço do corpo e o espaço da ideologia que enforma o romance distópico de Margaret Atwood; uma coincidência que transparece a todo o momento das palavras da protagonista: “I avoid looking down at my body [...]. I don’t want to look at something that determines me so completely” (HT: 72-73).

Com efeito, na República de Gilead, um estado teocrático totalitário que se instala nas fronteiras do que um dia fora os Estados Unidos da América algures durante o século XXI (cf. HT: 182-183), os papéis das mulheres encontram-se absolutamente definidos e qualquer transgressão é punida com a máxima severidade. Entre as mulheres aceites nesta sociedade encontram-se as Esposas (“Wives”), casadas com os homens das classes dominantes (“Commanders”); as Filhas (“Daughters”) naturais ou adoptadas destes casais que passam depois a ocupar o lugar de Esposas; as “Handmaids”, verdadeiras “criadas de quarto” para fins reprodutivos, a quem cabe gerar os filhos que muitas Esposas não conseguem ter;⁵ as Tias (“Aunts”), formadoras das Handmaids no seu treino de obediência, aceitação, e até de exaltação do valor do seu contributo para a harmonia da sociedade (cf. HT: 171-172); as Martas (“Marthas”), mulheres mais velhas e inférteis que, fazendo jus ao seu arquétipo bíblico (Lucas 10: 38-42),⁶ asseguram todo o trabalho doméstico na casa das Esposas da elite; e as Esposas das classes mais baixas (“Econowives”) que por não pertencerem à elite dirigente têm de acumular grande parte das funções anteriores.

Em Gilead ser excluída significa pertencer às “Não-mulheres” (“Unwomen”), mulheres inférteis, viúvas, idosas, lésbicas ou que simplesmente recusam desempenhar qualquer uma das funções sancionadas pelo Estado, mesmo que esta recusa lhes custe a sobrevivência ou as condene a uma vida de sofrimento nas Colónias, infestadas pela fome, a guerra e a doença (HT: 260-261). Entre as excluídas encontram-se igualmente as moradoras do bordel “Jezebel’s”, prostitutas oficialmente não reconhecidas pelo Estado, mas que servem de entretenimento aos homens das classes dirigentes, aborrecidos com os dramas da vida doméstica, a pressão da descendência ou as relações sexuais, sem qualquer demonstração de prazer, que é suposto manterem com as Handmaids sob o olhar atento e rancoroso das suas Esposas.⁷ As identidades femininas validadas oficialmente (cf. Baccolini 2000: 263) encontram-se assim perfeitamente definidas e não se incluir numa delas equivale a “aceitar” que não se é mulher, daí a designação

“unwoman”. Não sendo mulher, é-se outra coisa, uma perigosa presença liminar, fugidia, que deve, por isso, ser banida a todo o custo.

Como o título indica, em *The Handmaid's Tale*, é pela voz de uma Handmaid, Offred, que as atrocidades cometidas em Gilead nos são dadas a conhecer. Todavia, este testemunho feminino que ocupa a maior fatia do texto é no final problematizado por uma voz masculina que em escassas páginas parece procurar racionalizar, fazendo uso da pretensa objectividade do saber e do jargão académico, uma violência e uma violentação inaceitáveis sob qualquer ponto de vista. Como sublinha Raffaella Baccolini:

The main portion of the novel, Offred's text, is a reconstruction of the scholar [Professor Pieixoto], whose distanced and detached reading neutralises once again Offred's situation and perpetuates, to some extent, Gilead's misogyny. His preference for **official history** and dismissal of Offred's personal stories reflect **a conventional view of history**, an acceptance of hierarchy, and the search for a neutral, complete understanding of values that need to be questioned and that merely make Gilead an exaggerated, horrifying version of pre-Gilead and Nunavit societies. (Baccolini 2000: 264, meus sublinhados)

Na verdade, a história oficial não é mais do que um olhar masculino sobre os acontecimentos. Embora diplomaticamente condenatório pelos extremos de violência atingidos em Gilead (onde os homens em discordância com o regime também não são poupados), este olhar não representa uma assunção de responsabilidades pela parte que cada homem desempenhou na aceitação e instalação de um regime altamente penalizador especialmente para as mulheres, mas sim um desejo de retorno a um patriarcado mais moderado, tal como este existia nas sociedades que precederam a República de Gilead. Com efeito, Offred, cujo verdadeiro nome desconhecemos, antes de ser pertença de Fred (“of” “Fred”),⁸ o Comandante da casa em que vive como Handmaid, havia já sido do seu próprio marido, Luke, uma vez que quando os primeiros passos foram dados no sentido de se instaurar o regime teocrático de Gilead, a primeira medida tomada foi a interdição feita apenas às mulheres de possuir um emprego e bens materiais:

It's only a job, he said, trying to soothe me.
I guess you get all my money, I said. And I'm not even dead. I was trying for a joke, but it came out sounding macabre.
Hush, he said. He was still kneeling on the floor. You know I'll always take care of you.
I thought, already he's starting to patronize me. Then I thought, already you are starting to get paranoid. (HT: 188)

Pese embora o óbvio desejo de tranquilizar a companheira, minimizando o impacto das alterações públicas na sua vida privada, Luke não podia estar mais errado. Não se tratava apenas de um emprego, mas de um direito fundamental, de uma garantia de igualdade que tragicamente se perdia. Como por esta altura o dinheiro já só existia no mundo virtual, podendo ser acedido através do Compubank (HT: 182), privar as mulheres do que era seu por direito não se revelou tarefa difícil: “They've frozen them, she said. Mine too. The collective's too. Any account with an F on it instead of an M. All they need to do is push a few buttons. We're cut off” (HT: 187). Os bens das mulheres casadas passavam então para os respectivos maridos que, numa fase inicial, não revelaram a indignação necessária para combater lado a lado com as mulheres, desde o primeiro minuto, a injustiça e a desigualdade assim legisladas (HT: 189). Era a tentação de ser o “rei do seu castelo” (Fand 1999: 19) a dominar. Era o apelo do patriarcado a fazer-se sentir em todas as camadas da população: “He doesn't mind this, I thought. He doesn't mind it at all. Maybe he even likes it. **We are not each other's, any more. Instead, I am his**” (HT: 191-192, meu sublinhado). Talvez os pensamentos de Offred sobre o marido tenham sido injustos, talvez Luke desejasse tão pouco quanto ela própria este cenário de dependência total, mas a verdade é que perante uma situação de tamanha desigualdade até as relações mais íntimas e mais nobres são minadas pela desconfiança e a incerteza: “So Luke: what I want to ask you now, what I need to know is, Was I right? Because we never talked about it. By the time I could have done that, I was afraid to. **I couldn't afford to lose you**” (HT: 192, meu sublinhado).

Esta dependência forçada da condição feminina não é, aliás, uma novidade, mas antes um retrocesso civilizacional. Só no século XX as mulheres alcançaram uma situação de plenos direitos (no que diz respeito à sexualidade, educação, propriedade, voto, etc.) e só em algumas partes do mundo, permanecendo muito ainda por fazer, mesmo nas sociedades ditas igualitárias. Uma luta de séculos que a mãe de Offred, uma feminista militante,⁹ gostaria de ver reconhecida pelas gerações mais jovens:

You young people don't appreciate things, she'd say. You don't know what we had to go through, just to get you where you are. Look at him, slicing up the carrots. Don't you know how

many women's lives, how many women's *bodies*, the tanks had to roll over just to get that far?
Cooking's my hobby, Luke would say. I enjoy it.
Hobby, schmobby, my mother would say. You don't have to make excuses to me. Once upon a time you wouldn't have been allowed to have such a hobby, they'd called you queer.
(HT: 131)

O desabafo da mãe de Offred mostra bem a importância da memória histórica ou da sua ausência. Os retrocessos civilizacionais acontecem sempre que a memória é abolida e a liberdade e os direitos conquistados arduamente, pela luta de algumas e de alguns em prol de todos, são tidos como bens inalienáveis. Gilead é a prova de que o bem adquirido pode ser novamente perdido se aqueles que dele usufruem o tomarem por garantido e não aprenderem com as lições do passado. O grande problema é que, tal como se sugere nas últimas linhas de *The Handmaid's Tale*, as lições do passado nem sempre são interpretadas correctamente, nem mesmo pelos historiadores: "As all historians know, the past is a great darkness, and filled with echoes. Voices may reach us from it; but what they say to us is imbued with the obscurity of the matrix out of which they come; and, try as we may, we cannot always decipher them precisely in the clearer light of our own day" (HT: 324).

Na história recente da literatura, um homem ficou famoso por conhecer o melhor (e o pior) de dois mundos. Falo da viagem fantástica de Orlando, protagonista de *Orlando: A Biography* (1928), de Virginia Woolf. Atravessando vários séculos, Orlando inicia o seu percurso como homem, mas termina-o como mulher, experimentando pelo meio a aventura da maternidade. Esta metamorfose acarreta consequências, e na Inglaterra do século XVIII, Orlando, outrora homem, agora mulher, vê-se confrontada com um processo judicial para a retirada das suas propriedades já que, por esta altura, as mulheres ainda não podiam ser detentoras de qualquer bem: "The chief charges against her were (1) that she was dead, and therefore could not hold any property whatsoever; (2) that she was a woman, which amounts to much the same thing [...]" (Woolf 2005 [1928]: 481). (Qualquer semelhança com o romance de Atwood não é coincidência.)

A grande transformação operada na vida de Orlando encontra-se bem patente nas diferenças entre os seus retratos oficiais enquanto homem e enquanto mulher:

If we compare the picture of Orlando as a man with that of Orlando as a woman we shall see that though both are undoubtedly one and the same person, there are certain changes. The man has his hand free to seize his sword, the woman must use hers to keep the satins from slipping from her shoulders. The man looks the world full in the face, as if it were made for his uses and fashioned to his liking. The woman takes a sidelong glance at it, full of subtlety, even of suspicion. **Had they worn the same clothes, it is possible that their outlook might have been the same.** (*idem*: 490, meu sublinhado)

Enquanto Orlando-homem segura uma espada, símbolo da sua masculinidade e do seu poder de conquista, Orlando-mulher usa as suas mãos para segurar o xaile, símbolo da sua feminilidade e também da sua fragilidade. Não fora o xaile, seria o vestido, belo, mas demasiado longo para a deixar correr e fugir dos conquistadores, bem ou mal intencionados, e muito menos defender ou conquistar o seu próprio império. Investido pelo poder simbólico das suas roupas masculinas, Orlando, o homem, enfrenta o mundo de frente, com confiança e determinação. Aprisionada ou simplesmente perdida nos seus trajes femininos destinados a conquistar não mais que corações, Orlando, a mulher, limita-se a olhar o mundo de soslaio, com desconfiança. Usassem eles as mesmas roupas e tudo poderia ser diferente. Não é por acaso que uma das grandes conquistas do século XX foram as calças, femininas, logo a par da mini-saia popularizada pela estilista Mary Quant, nos anos 60. Tanto umas como as outras, isto é, tanto as calças de mulher como as mini-saias representam uma importante ruptura com um passado: com o uso das calças, vestuário confortável e dessexualizado, as mulheres afirmavam a sua vontade de trabalhar e alcançar uma rotina muito próxima da masculina; com o uso da mini-saia, as mulheres assumiam integralmente o domínio da sua sexualidade; abraçando assim duas vertentes complementares de uma mesma luta. Como se lê no texto de Woolf: "Vain trifles as they seem, clothes have, [philosophers] say, more important offices than merely to keep us warm. They change our view of the world and the world's view of us" (*idem*: 475). De tal forma que parecem ser as roupas a dar-nos forma e não o contrário: "it is clothes that wear us and not we them" (*idem*: 490).¹⁰

Em Gilead, roupa e poder determinam-se mutuamente. As mulheres não usam calças e as cores que lhes são permitidas encontram-se perfeitamente definidas. As Filhas usam o branco até se tornarem Esposas, altura em que passam a vestir, impreterivelmente, de azul. Vestir vermelho significa ser Handmaid. O verde encontra-se reservado às Martas; o castanho (militar) às Tias. As combinações cromáticas só são permitidas às Esposas das classes mais baixas que conciliam o azul, o vermelho e o

verde, tal como conciliam várias funções. As funções femininas, que começam por estar inscritas no corpo – nascendo mulher, há apenas alguns papéis disponíveis –, estendem-se assim até à roupa. Ironicamente, o último santuário da variedade é o bordel, onde as mulheres, com acesso ao mercado negro, se vestem com degradantes e degradadas relíquias de um passado já distante, criando uma espécie de carnaval cromático (de *cheerleaders*, coelhinhas da Playboy, etc.) e, desse modo, materializam as fantasias masculinas de diversidade (HT: 251, 254-255).

Os estereótipos que presidem à escolha das cores anteriormente descritas são tão evidentes quanto eficazes. O branco usado pelas Filhas representa antes de mais a sua pureza, mas é também uma “cor de passagem”, tal como é apresentada no *Dicionário dos Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1994 [1982]: 128). O branco, precisamente, não é mais do que um estádio temporário até se alcançar o azul, “a mais fria das cores, e, no seu valor absoluto, a mais pura, excepto o vazio total do branco neutro” (*idem*: 105, sublinhados no original). O vazio e a frieza do azul, por vezes de contornos sadomasoquistas (*idem*: 107), coadunam-se, aliás, com o comportamento das Esposas que, por um lado, se sujeitam a receber as Handmaids em sua casa e a assistir às relações sexuais que estas mantêm com os seus maridos, e, por outro lado, sujeitam as Handmaids às posições mais humilhantes e desconfortáveis possíveis (HT: 104), privando-as igualmente de qualquer cuidado de saúde que não seja absolutamente necessário à obtenção de uma gravidez. Falo do uso de cremes hidratantes, por exemplo, que são interditos às Handmaids por imposição das Esposas, obrigando as primeiras a recorrer à manteiga, roubada, para garantir um mínimo de hidratação (HT: 107). Offred questiona-se muitas vezes sobre qual será a existência mais penosa: a de Esposa ou a de Handmaid (HT: 106). Esta é, certamente, uma questão de resposta controversa, mas a verdade é que o movimento de mudança parece provir mais das Handmaids do que das Esposas que do alto das suas vestes azuis se destacam pelo seu conformismo e resignação. Outra coisa não seria de esperar porquanto o “azul [...] pode mesmo significar o cúmulo da passividade e da renúncia” (Chevalier e Gheerbrant 1994 [1982]: 107).

O facto de o vermelho estar reservado às Handmaids também não é surpreendente já que esta é a cor tradicionalmente associada à sexualidade, à volúpia, ao pecado da luxúria, mas também à vida. “Universalmente considerado como símbolo fundamental do princípio de vida, com a sua força, o seu poder e o seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue” (*idem*: 686) seria sempre a cor lógica a atribuir às mulheres que asseguram a descendência e a continuidade de Gilead.¹¹ Quanto ao verde utilizado pelas Martas, há nele uma qualidade de “valor médio”: “Equidistante do azul celeste e do vermelho infernal, ambos absolutos e inacessíveis, o verde, valor médio, mediador entre o calor e o frio, o alto e o baixo, é uma cor tranquilizante, refrescante, humana” (*idem*: 682, itálico no original). Com efeito, são as Martas que desempenham o papel de intermediárias entre as Esposas e as Handmaids. Servem a ambas e com ambas sofrem a penosa espera até à desejada gravidez. Nos seus hábitos bisbilhoteiros (cf. HT: 21), mas também nos seus cuidados domésticos são porventura aquelas que conservam uma porção maior de humanidade.

Em contraponto directo com o verde das Martas encontra-se o castanho das Tias. O castanho, dizem-nos Chevalier e Gheerbrant, “situa-se entre o vermelho e o negro, mas puxando mais para o negro. Vai do ocre à cor da terra escura. [...] Faz lembrar também a folha morta, o Outono, a tristeza. É uma degradação, uma espécie de casamento desigual entre as cores puras” (1994 [1982]: 168). Esta ideia de degradação não poderia estar mais de acordo com a função das Tias nesta sociedade. Elas, mais do que qualquer outro grupo, representam uma degradação do feminino. Mais do que os Espiões (“Eyes”) ou os Guardiões (“Guardians”), ambos do sexo masculino, elas são as responsáveis pelo aprisionamento das Handmaids, uma prisão não apenas física, mas, acima de tudo, mental: “The Republic of Gilead, said Aunt Lydia, knows no bounds. Gilead is within you” (HT: 33). Se as Handmaids vendem o seu útero em troca da sobrevivência, as Tias vendem a sua alma em troca de alguns parques, mas importantes benefícios, como ler. Tal como no romance *Levantado do Chão*, de José Saramago, poder-se-ia dizer: “Vendem-se as pessoas por pouco, Venderem-se por pouco ou por muito não faz diferença, o mal não está em ser por tostão ou por milhão” (2010 [1980]: 369). O mal está no facto de as Tias representarem a deturpação completa do feminino e uma perigosa antítese da luta feminista:

For the generations that come after, Aunt Lydia said, it will be so much better. The women will live in harmony together, all in one family; you will be like daughters to them, and when the population level is up to the scratch again we'll no longer have to transfer you from one house to another because there will be enough to go round. There can be bonds of real affection, she said, blinking at us ingratiatingly, under such conditions. Women united for a common end! Helping one another in their daily chores as they walk the path of life together, each performing her appointed task. [...] But we can't be greedy pigs and demand too much before it's ready, now can we? (HT: 171-172)

A colorida e castradora estratificação descrita nos parágrafos precedentes é especialmente observável nas cerimónias que reúnem todas estas mulheres, como as Prayvaganzas. Nestas ocasiões, espera-se que, independentemente do seu estatuto, todas demonstrem a sua obediência e devoção (HT: 224). Pela mão das Esposas, grupos de Filhas, jovens de catorze anos a quem nunca foi permitido conviver com qualquer homem, são entregues aos seus maridos, soldados, com o nome sugestivo de Anjos (“Angels”), futuros Comandantes e senhores das suas casas, onde não faltarão certamente Martas, nem Handmaids, se necessárias (HT: 230-231). Mas mais do que reunir, estas celebrações públicas são uma oportunidade para reforçar as fronteiras sociais e lembrar a todos e, sobretudo, a todas o lugar que ocupam em Gilead. De resto, esta demarcação não é apenas simbólica, mas factual. Cada grupo de mulheres, envergando o único traje da única cor que lhes é permitida, ocupa um lugar específico no recinto. Às Handmaids tão pouco é permitido sentar, pelo que devem permanecer ajoelhadas, penitentes, para lá da corda escarlate que as separa das restantes mulheres:

Ranks of folding wooden chairs have been placed along the right side, for the Wives and daughters of high-ranking officials or officers, there's not that much difference. The galleries above, with their concrete railings, are for the lower-ranking women, the Marthas, the Econowives in their multi-coloured stripes. [...]

A number of the Wives are already seated, in their best embroidered blue. We can feel their eyes on us as we walk in our red dresses two by two across to the side opposite to them. [...]

Here there are no chairs. Our area is cordoned off with a **silky twisted scarlet rope**, like the kind they used to have in movie theatres to restrain the customers. This rope segregates us, marks us off, keeps the others from contamination by us, makes for us a corral or pen; so into it we go, arranging ourselves in rows, which we know very well how to do, kneeling then on the cement floor. (HT: 225-226, meu sublinhado)

Esta corda escarlate que segrega as Handmaids traz inevitavelmente à memória a história de Hester Prynne, protagonista de *The Scarlett Letter* (1850).¹² No texto de Hawthorne retrocedemos até à Nova Inglaterra puritana do século XVII para encontrar uma mulher julgada e condenada pelo pecado da infidelidade conjugal, uma condenação que se traduz no uso público obrigatório de uma letra escarlate: um “A”, de Adúltera. Também Hester se viu confrontada com uma sociedade teocrática que repudia, mas a cujos ditames se submete quase inteiramente para conservar Pearl, o fruto da sua relação extraconjugal com Dimmesdale. Hester foi condenada publicamente, mas o mesmo não aconteceu com Dimmesdale pois há entre eles uma diferença anatômica fundamental: sendo mulher, Hester poderia engravidar, como aconteceu, denunciando-a aos olhos de todos. Como diria Kirby, a interioridade de Hester torna-se assim absolutamente presente e crítica, ao contrário da de Dimmesdale (cf. Kirby 1996: 12). Apesar da sua atitude maioritariamente submissa, há no uso digno que Hester faz da letra escarlate uma componente subversiva, especialmente porque realçada pelo aspecto nobre do tecido e pelo requinte da sua confecção, como se tratasse de um símbolo de distinção e não de condenação: “[...] that SCARLET LETTER, so fantastically embroidered and illuminated upon her bosom. It had the effect of a spell, taking her out of the ordinary relations with humanity and enclosing her in a sphere by herself” (Hawthorne 1999 [1850]: 40). Animados pela magia da letra escarlate e pelo brilho pessoal de Hester Prynne, muitos se recusam a aceitar o seu significado inicial e preferem ver na letra “A” a palavra “Able” (“Capaz”, *idem*: 121). Embora a vida de Hester tenha sofrido constrangimentos ilimitados que a fazem equacionar a validade da sua existência (*idem*: 123), a letra escarlate não cumpriu, de todo, a sua função (*idem*: 124).

O mesmo acontece, no fundo, com a corda escarlate do texto de Atwood, pois também em Gilead a resistência existe, assumindo formas e rostos diversos. A antecessora de Offred optou por uma solução tão eficaz quanto radical: o suicídio. Mas não sem antes deixar uma mensagem no mais recôndito recanto do seu armário, gravada na língua de um dos símbolos maiores do patriarcado, o latim da igreja católica: “*Nolite te bastardes carborundorum*” (HT: 156). A mensagem significa qualquer coisa como “Não deixes que os sacanas te esmaguem!” e terá sido copiada de um dos livros que o Comandante, quebrando simultaneamente o protocolo de relacionamento com as Handmaids e as regras de proibição de livros, mostra a Offred, tal como havia mostrado à sua predecessora (HT: 196-197). A grande ironia reside no facto de esta frase, outrora usada pelo Comandante e os seus colegas de escola como palavra de ordem contra a autoridade e o autoritarismo dos seus professores, ter sido depois apropriada por estas mulheres como símbolo de insurreição contra uma nova estirpe de autoritarismo. O suicídio é, por conseguinte, uma das principais formas de resistência logo a par da fuga. Não é por acaso que os aposentos das Handmaids são cuidadosamente despojados de todos os objectos que possam representar uma possibilidade de abandono das instalações e, acima de tudo, de atentado contra a própria vida. Embora sejam toleradas mais do que valorizadas, as Handmaids são verdadeiramente valiosas já que os nascimentos em Gilead são raros e muitas das crianças que chegam a nascer apresentam defeitos e deformações gravíssimos

sendo consideradas “Não-bebés” (“Unbabies”, HT: 122). Saída do armário, a frase em latim afigura-se como uma arma que se impõe progressivamente nos pensamentos de Offred:

To be a man, watched by women. It must be entirely strange. To have them watching him all the time. [...] To have them sizing him up. To have them thinking, he can't do it, he won't do, he'll have to do, this last **as if he were a garment, out of style or shoddy**, which must nevertheless be put on because there's nothing else available.

To have them putting him on, trying him on, trying him out, **while himself puts them on, like a sock over a foot**, onto the stub of himself, his extra, sensitive thumb, his tentacle [...].

She watches him from within. We're all watching him. It's one thing we can really do, and it's not for nothing: **if he were to falter, fail or die, what would become of us?** No wonder **he's like a boot**, hard on the outside, giving shape to a pulp of tenderfoot. That's just a wish. I've been watching him for some time and he's given no evidence, of softness.

But watch out, Commander, I tell him in my head. I've got my eye on you. **One false move and I'm dead.** (HT: 98-99, meus sublinhados)

Esta imagem da bota aplicada ao Comandante é verdadeiramente admirável na sua justeza. Capaz de esmagar tanto quanto proteger, o Comandante será um dos homens que mudará o destino de Offred. Pela mão do Comandante, esta recupera um mundo de palavras e de objectos há muito perdido, onde abundam jogos, revistas, livros, perfume, loção corporal, etc. Numa sociedade em que jogar Scrabble é um prazer proibido (HT: 172), as palavras assumem especial importância. Elas permitem a reconstrução das identidades individuais e, através delas, uma verdadeira tomada de posição contra o totalitarismo e as atrocidades do poder dominante. Com a ajuda de Nick, motorista do Comandante e agente infiltrado, Offred junta-se à resistência e empresta a sua voz à História, gravando o relato das suas experiências: “By telling you anything at all I'm at least believing in you, I believe you're there, I believe you into being. Because I'm telling you this story I will your existence. I tell, therefore you are” (HT: 279). Terá Offred, esta “Scheherazade do século XXI” (Baccolini 2000: 264), sobrevivido?

A sobrevivência de Offred não é um dado adquirido. A narrativa termina em aberto e é tão legítimo pensar que ela terá alcançado a liberdade total no Canadá como que ela terá sido encontrada e eliminada pelos carrascos do regime. De qualquer forma, se a sua sobrevivência corporal é uma incógnita, a sobrevivência do seu testemunho é uma certeza, pese embora a leitura desapaixonada e algo misógina do Professor Pieixoto.¹³ Vale a pena lembrar, por fim, que o nome de Offred permite um duplo jogo de palavras, comportando tanto a sua situação de dependência face ao Comandante Fred – “Of Fred” – e aos poderes que este representa, como a sua libertação de uma vida exclusivamente pintada a vermelho: “Off red”.

Referências Bibliográficas

Atwood, Margaret (2011) [1985], *The Handmaid's Tale*, London, Vintage.

Baccolini, Raffaella (2000), “*Handmaid's Tale (The)*”, in *Dictionary of Literary Utopias*, Raymond Trousson and Vita Fortunati (eds.), Paris, Honoré Champion Éditeur, 262-264.

Bíblia, trad. António Pereira de Figueiredo, Lisboa, Sociedade Bíblica (1963).

Campello, Eliane (2003), “A Visão Distópica de Atwood na Literatura e no Cinema”, *Interfaces Brasil / Canadá*, N.º 3, Vol. 1, Belo Horizonte, 197-210.

Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant (1994) [1982], *Dicionário dos Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Editorial Teorema.

Grundberg, Andy (1999), *Crisis of the Real: Writings on Photography Since 1974*, New York, Aperture Foundation.

Harvey, David (1990), *The Condition of Postmodernity: An Inquiry Into the Origins of Social Change*, Oxford, Blackwell.

Hawthorne, Nathaniel (1999) [1850], *The Scarlett Letter*, Ware, Wordsworth Editions.

Fand, Roxanne J. (1999), *The Dialogic Self: Reconstructing Subjectivity in Woolf, Lessing, and Atwood*, London, Associated University Presses.

Kirby, Kathleen (1996), *Indifferent Boundaries: Spatial Concepts of Human Subjectivity*, New York, The Guilford Press.

Lewes, Darby (2000), *Nudes from Nowhere: Utopian Sexual Landscapes*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Woolf, Virginia (2005) [1928], *Orlando: A Biography*, in *Selected Works of Virginia Woolf*, London, Wordsworth Editions.

__ (2005) [1929], *A Room of One's Own*, in *Selected Works of Virginia Woolf*, London, Wordsworth Editions.

Reis, Margarida Gil dos (2009), "Corpos Perigosos: Perversão e Jogo", *Cadernos de Literatura Comparada* ("Artes da Perversão"), n.º 20, Joana Matos Frias e Pedro Eiras (orgs.), Edições Afrontamento / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 121-145.

Saramago, José (2010) [1980], *Levantado do Chão*, Lisboa, Caminho, 19.ª edição.

Sherman, Cindy / Mark Stevens (2008, April 7), "How I Made It: Cindy Sherman on Her 'Untitled Film Stills'", *New York Magazine*, <http://nymag.com/anniversary/40th/culture/45773/>, página acedida pela última vez a 3 de Maio de 2012.

Vieira, Fátima (2007), *Fronteiras e Muralhas: Uma Abordagem Espacial do Distopismo Inglês e Norteamericano do Século XX – Um Programa para um Seminário*, Relatório de Agregação, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 150-177.

Notas

¹ A verdade é que mercê de uma versatilidade verdadeiramente impressionante e de um trabalho de caracterização profundamente exaustivo, não é fácil perceber que se trata da mesma mulher em todas as fotografias. Como sublinha David Harvey, referindo-se a "Untitled Film Stills" (1977-1980): "The photographs depict seemingly different women drawn from many walks of life. It takes a little while to realize, with a certain shock, that these are portraits of the same woman in different guises. Only the catalogue tells you that it is the artist herself who is that woman. The [...] insistence upon the plasticity of the human personality through the malleability of appearances and surfaces is striking, as is the self-referential positioning of the authors to themselves as subjects" (Harvey 1990: 7).

² Sobre este assunto, ver também a secção sobre Cindy Sherman e uma selecção de fotos no artigo "Corpos Perigosos: Perversão e Jogo" (Reis 2009: 127-129, 143). Em trabalhos mais recentes, Sherman fez-se substituir por bonecas, mas, tal como Margarida Gil dos Reis, perguntamos (*idem*: 130): "não são também as bonecas que Sherman utiliza as mesmas dadas às crianças para que, ao brincarem com elas, aprendam os códigos da feminilidade?"

³ "Even in the period of modern revolution the concentration of power in a masculine order has continued precisely because masculine power, relative to feminine power, is decentralized at the level of the individual's self-image, where every man is (ideologically, at least) the power center of his domestic domain, the king of his castle. Men's self-images, in contrast to that of the women of their own social group, have continued to be generally affirmed as superior to the women's, regardless of whatever other issues or self-concepts men might be oppressed by or rebelling against for (some of which, like "Orientalism", have been perceived as "feminized" and therefore demeaning)." (Fand 1999: 18-19)

⁴ Doravante identificado pelas iniciais HT.

⁵ Embora a infertilidade ou, em casos mais graves, a esterilidade do casal se deva muitas vezes ao marido, neste estado teocrático o ónus da culpa recai sempre sobre a mulher, tanto sobre a Esposa, que no seguimento do contrato com a Handmaid de alguma forma assume que o problema é seu, como sobre a própria Handmaid que não sendo capaz de gerar um filho num curto período de tempo é transferida para outra casa para servir um outro casal, depreendendo-se que a inexistência de descendência é resultado da sua ineficácia. Embora as Handmaids estejam proibidas a todos os contactos com homens que não sejam o seu empregador (e mesmo com este, só nos dias oficiais e mediante a presença da Esposa), algumas recorrem aos médicos (homens geralmente mais jovens do que os Comandantes) que

periodicamente controlam a sua saúde ou a outros empregados da casa, como os motoristas, para obter a gravidez tão desejada, uma prática por vezes patrocinada pelas próprias Esposas desejosas de ter um filho e de se verem livres das Handmaids (HT: 271-272).

⁶ “Marta” é um nome popular entre os puritanos, dada a sua ressonância bíblica. No Novo Testamento, Marta era a irmã atarefada de Maria e Lázaro: “Marta, porém, andava toda afadigada na contínua lida da casa, a qual se apresentou diante de Jesus, e disse: Senhor, a ti não se te dá que minha irmã me deixasse andar servindo só? Dize-lhe, pois, que me ajude” (Lucas 10: 40).

⁷ “We are for breeding purposes: we aren’t concubines, geisha girls, courtesans. [...] We are two-legged wombs, that’s all: sacred vessels, ambulatory chalices.” (HT: 146)

⁸ As Handmaids não têm direito a nome próprio, sendo este apenas o confirmar da sua situação de pertença a um Comandante. Quando mudam de casa o seu nome muda também, passando a integrar o nome do novo empregador. Offred confessa a saudade de ouvir o seu verdadeiro nome (que nunca é revelado no texto) na boca do marido: “I want Luke here so badly. I want to be held and told my name. I want to be valued, in ways that I am not; I want to be more than valuable. I repeat my former name, remind myself of what I once could do, how others saw me” (HT: 108).

⁹ Não se sabe que destino teve a mãe de Offred, mas presume-se que tenha sido levada para uma das colónias de “Não-mulheres”.

¹⁰ O encontro posterior de Orlando com Marmaduke marca o dealbar de uma relação simbiótica entre uma mulher que foi homem e um homem que foi mulher (Woolf 2005 [1928]: 526), encontrando-se por isso melhor equipados para se compreenderem mutuamente e para aceitarem os anseios de cada um, mesmo que estes impliquem um inevitável afastamento – Marmaduke deseja experimentar as artes da guerra e, assim sendo, parte, deixando Orlando que, por sua vez, se debate com as dificuldades da escrita no feminino: “Fame! (She laughed.) Fame! Seven editions. A prize. Photographs in the evening papers (here she alluded to the ‘Oak Tree’ and the ‘Burdett Coutts’ Memorial Prize which she had won; and we must snatch space to remark how discomposing it is for her biographer that this culmination to which the whole book moved, this peroration with which the book was to end, should be dashed from us on a laugh casually like this; but the truth is that when we write of a woman, everything is out of place – culminations and perorations; accent never falls where it does with a man)” (*idem*: 549). Mais do que a biografia de Orlando, *Orlando: A Biography* é uma dramatização do percurso da literatura inglesa, interpretada por um homem que renascido mulher deseja ardentemente escrever poesia, vendo-se para isso obrigada a encontrar uma voz própria para inaugurar uma nova tradição, tal como insistirá Woolf em *A Room of One’s Own* (1929).

¹¹ Sobre a escolha do vermelho para as Handmaids, ver também Vieira 2007: 167.

¹² Uma curiosidade que aproxima os textos de Atwood e Hawthorne é o facto de também *The Scarlett Letter* reconstruir o percurso de vida atribulado de uma mulher, uma narrativa cuja autenticidade se procura atestar com recurso a provas históricas apresentadas não em jeito de epílogo, como acontece em *The Handmaid’s Tale* (“Historical Notes”, 309-324), mas numa espécie de prólogo introdutório (“The Custom-House”, Hawthorne 1999 [1850]: 3-33). A prova maior prende-se com a descoberta da letra escarlate num antiquário de Salem, uma relíquia que acabará por chegar às mãos do narrador, inspirando-o a contar a sua história e a de Hester Prynne. Salem é, de resto, um dos locais explicitamente mencionados em *The Handmaid’s Tale* (259). Sobre a crítica à sociedade puritana americana patente em *The Handmaid’s Tale*, ver Vieira 2007: 154-156.

¹³ Sobre este assunto, ver também Campello 2003: 202-204.

Márcia Lemos

(Investigadora do CETAPS e Doutoranda da Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Citação: Lemos, Márcia, "Nota Explicativa a 'Caminhos da Utopia'", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 13 (2012). ISSN 1645-958X. <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

A Exposição Itinerante “Caminhos da Utopia” é o resultado de uma parceria firmada entre a Biblioteca Municipal Doutor José Vieira de Carvalho, na Maia (BMM), e o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Apresentando um vasto espólio de livros e onze cartazes informativos que acompanham cada expositor (ver estrutura mais abaixo), o objectivo desta mostra é percorrer os caminhos trilhados pelo pensamento utópico desde a sua génese até à actualidade, assinalando momentos essenciais no desenvolvimento e disseminação do conceito de “utopia”, bem como outros conceitos associados, e dando conta da vitalidade dos Estudos sobre a Utopia no meio académico nacional e internacional. Com concepção de Jorge Bastos da Silva (FLUP), pesquisa e textos de Jorge Bastos da Silva e Márcia Lemos (FLUP) e autoria gráfica de Miguel Azevedo (BMM), a exposição esteve patente ao público, na Biblioteca Municipal da Maia, entre os dias 7 de Setembro e 2 de Outubro de 2010. Fazendo jus ao adjectivo de “itinerante” que lhe surge associado, a exposição circulou depois por diversas escolas do concelho da Maia, entre Outubro e Dezembro de 2010, e pôde ainda ser visitada ou revisitada, em Junho de 2011, na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

00 CAMINHOS DA UTOPIA

01 GÊNESE(S) DE UM IMAGINÁRIO

02 DO RENASCIMENTO AO ILUMINISMO

03 O SÉCULO XIX

04 A UTOPIA EM PORTUGAL (I): O SEBASTIANISMO

05 A UTOPIA EM PORTUGAL (II): OUTROS ASPECTOS

06 PROJECTOS POLÍTICOS E COMUNIDADES INTENCIONAIS

07 DISTOPIA E FICÇÃO CIENTÍFICA (I)

08 DISTOPIA E FICÇÃO CIENTÍFICA (II)

09 ESTUDOS CRÍTICOS E PERIÓDICOS ACADÉMICOS

10 A UTOPIA HOJE: HIPERUTOPIAS E COMUNIDADES VIRTUAIS

Associando-se à Conferência das Nações Unidas sobre o Desenvolvimento Sustentável (Rio+20), que decorrerá entre 20 e 22 de Junho de 2012, no Rio de Janeiro (<http://www.uncsd2012.org/rio20/>), com o objetivo de debater novas formas de desenvolvimento sustentável, e considerando a indispensabilidade da dimensão utópica na construção de um futuro sustentável, o ILC – Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e o CETAPS – Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies, sediados na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e financiados pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, declaram aberto o concurso **“Rio+100, Cimeira Terra 2092 | Rio+100, Earth Summit 2092”**.

Todos os jovens entre os **12 e os 18 anos**, de todas as nacionalidades, podem participar neste concurso, individualmente ou em grupo. A participação deverá ser em língua inglesa.

Para concorrer, os interessados deverão refletir sobre o problema do desenvolvimento sustentável e imaginar **como foram superados** os problemas da sustentabilidade em 2092, através de um vídeo inédito publicado no YouTube. O vídeo não poderá exceder os 6 minutos e 42 segundos, numa homenagem a Severn Suzuki que, em 1992, com apenas doze anos de idade, proferiu nas Nações Unidas, enquanto representante de uma organização que ela própria fundou aos nove anos de idade, a *Environmental Children’s Organization*, um discurso profundamente crítico e esclarecido (<http://www.youtube.com/watch?v=TQmz6Rbpnu0>). Apesar de este vídeo servir como ponto de partida, os candidatos poderão optar por outras formas de intervenção, tais como um documentário, um noticiário, uma peça de teatro e um videoclip musical, entre outras possibilidades. Todos os vídeos deverão:

- a) situar-se no ano de 2092;
- b) estar relacionados com pelo menos uma das seguintes questões problemáticas: Emprego, Energia, Cidades, Alimentação, Água, Oceanos e Desastres. Poderão, em alternativa ou cumulativamente, relacionar-se com os dois focos temáticos da Conferência das Nações Unidas sobre o Desenvolvimento Sustentável Rio+20, nomeadamente a “economia verde” no contexto do desenvolvimento sustentável e da erradicação da pobreza e o Quadro Institucional para o Desenvolvimento Sustentável.
- c) concentrar-se nos meios utilizados para superar os problemas elencados na alínea b);
- d) respeitar o tempo máximo indicado (6 minutos e 42 segundos);
- e) apresentar-se em língua inglesa;
- f) ser identificados através da expressão “Rio+100” antes do título do trabalho;
- g) ser publicados no YouTube até dia 30 de Maio de 2012;
- h) ser inscritos no concurso através do envio de um email para o endereço rioplusahundred@gmail.com, com as seguintes informações: título e hiperligação do vídeo; nome do(s) autor(es); contactos (morada, telefone e email); outros dados que considerem relevantes.

Serão admitidos a concurso apenas os vídeos publicados até ao dia **30 de Maio de 2012**. É da responsabilidade dos respetivos autores garantir que os materiais enviados não infringem direitos de terceiros.

Os organizadores reservam-se o direito de não considerar para efeitos do concurso qualquer material que inclua conteúdos de carácter xenófobo, pornográfico ou com objetivos explicitamente comerciais. Materiais que possam incitar a qualquer tipo de violência serão igualmente excluídos.

A partir do dia 1 de Junho de 2012 os vídeos ficarão sujeitos a votação eletrónica por parte dos cibernautas no Canal de YouTube criado para o efeito (Rioplus100). A votação eletrónica encerra oficialmente a **15 de Junho de 2012**. Os organizadores do Concurso terão a oportunidade de selecionar e resgatar dois vídeos entre os menos votados. Os três vídeos mais votados pelos cibernautas, juntamente com os dois vídeos resgatados, serão então avaliados por um júri internacional, cuja composição será oportunamente anunciada, e o grande vencedor será anunciado no dia **19 de Junho de 2012**, sendo o resultado publicado

no canal do YouTube criado para o efeito.

O vídeo premiado será publicamente apresentado no dia 13 de Julho, no âmbito das atividades da Universidade Júnior (<http://universidadejunior.up.pt>), na *Youth Conference Rio+40*, uma iniciativa do ILC e do CETAPS numa parceria com a Quercus.

Se o júri considerar que os vídeos enviados a concurso não apresentam mérito, poderá optar por não entregar qualquer prémio. O júri poderá atribuir menções honrosas se considerar que outros vídeos para além do premiado apresentam mérito. Os candidatos não poderão recorrer da decisão do júri.

A participação no concurso pressupõe a aceitação dos presentes termos.

Nota

¹ Texto segundo o novo acordo ortográfico.