



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL

JANILE PEQUENO SOARES

O ÚLTIMO HOMEM (1826): DISTOPISMO E PROFECIA FEMININA NO
ROMANCE DE MARY SHELLEY

JOÃO PESSOA
2020

JANILE PEQUENO SOARES

***O ÚLTIMO HOMEM (1826): DISTOPISMO E PROFECIA FEMININA NO
ROMANCE DE MARY SHELLEY***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como pré-requisito para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de pesquisa: Literatura e Cultura

Linha de Pesquisa: Estudos Culturais e de Gênero

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne

Coorientadora: Profa. Dra. Isabel Maria da Cruz Lousada (CIS.NOVA.FCSH)

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S676u Soares, Janile Pequeno.

O último homem (1826) : distopismo e profecia feminina
no romance de Mary Shelley / Janile Pequeno Soares. -
João Pessoa, 2020.

234 f. : il.

Orientação: Luciana Eleonora de Freitas Calado
Deplagne.

Coorientação: Isabel Maria da Cruz Lousada.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. O último homem. 2. Mary Shelley. 3. Distopia. 4.
Crítica feminista. I. Deplagne, Luciana Eleonora de
Freitas Calado. II. Lousada, Isabel Maria da Cruz. III.
Título.

UFPB/BC

CDU 82-31(043)

O ÚLTIMO HOMEM (1826): DISTOPISMO E PROFECIA FEMININA NO ROMANCE DE MARY SHELLEY

Janile Pequeno Soares

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito institucional para obtenção do título de Doutor em Letras, na área de pesquisa em Literatura e Cultura.

Tese de Doutorado avaliada em: 30/11/2020

BANCA EXAMINADORA



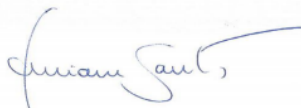
Prof^ª. Dr^ª. Luciana Eleonora de Freitas Calado
Deplagne
(Presidente da Banca)



Prof^ª. Dr^ª. Isabel Maria da Cruz Lousada
(Coorientadora)



Prof. Dr. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti
(Examinadora)



Prof^ª. Dr^ª. Luciane Alves Santos
(Examinadora)



Prof^ª. Dr^ª. Cinara Leite Guimarães
(Examinadora)



Prof^ª. Dr^ª. Maria do Rosário Silva Leite
(Examinadora)

À Laurineide, minha mãe,
À Maria Thereza, minha irmã,
A Juarez, meu pai (*in memoriam*),
À minha orientadora Luciana Calado e
Àqueles que acreditam que a maior revolução é a
que fazemos dentro de nós para alcançar nossos objetivos.

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial minha mãe e irmã, pelo carinho e apoio de sempre, e por compreenderem minhas ausências.

À minha querida orientadora, Luciana Calado, pela confiança, paciência, atenção, por acreditar no projeto que culminou nesta tese, e com a qual tanto aprendi sobre como pensar a pesquisa acadêmica.

À coorientadora Isabel Lousada da Universidade Nova de Lisboa, por depositar valor e confiança na pesquisa, facilitando acesso aos acervos de materiais teóricos que foram importantes para a finalização do trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, pelas discussões dentro e fora de sala de aula que tanto ajudaram a elucidar questões cruciais ao longo da pesquisa.

Aos amigos pelo carinho, apoio e horas de lazer que suavizaram o cansaço do percurso, em especial Irinalda Bezerra, Jefferson Cardoso, Félix Júnior, Bruno Rafael, Alysson Diniz, Khayles Nóbrega, Leonardo Severo, Francielly Alves e Celina Modesto.

A Capes, pela concessão da bolsa, tão importante ao meu percurso e que possibilitou minha dedicação exclusiva aos estudos dessa tese.

*“Nada contribui tanto para tranquilizar a mente quanto
um objetivo claro... Então vem sempre aquela voz me
dizer: o começo é sempre hoje”.
(Mary Shelley)*

*“Embora nenhum de nós vá viver para sempre,
As histórias conseguem”.
(Clarissa Pinkola Estés)*

RESUMO

Esta tese tem por objetivo analisar *O Último Homem* (1826), romance da escritora inglesa Mary Shelley (1797-1851), sob a perspectiva dos estudos sobre distopia aliado à crítica feminista, destacando o protagonismo feminino representado tanto por figuras proféticas quanto por personagens femininas ao longo do romance. As principais fontes teóricas utilizadas foram os estudos de Claves (2017), Moylan (2016), Vieira (2010), Queiroz (2014), Seymour (2000), Schmidt (2006), Funck (1998), Lefanu (1989), Gilbert e Gubar (1984), dentre outras. Publicado em 1826 *O Último Homem* se mantém relevante por trazer uma discussão que aborda os medos sociais de uma época que continuam sendo realidade mesmo após séculos seguidos de sua escrita e publicação. O cenário é uma Londres especulada entre os anos 2093 e 2100 onde ocorre a história de um homem, único imune a uma peste disseminada a nível pandêmico que destrói a humanidade como era conhecida até então. No entanto, o romance vai além e constrói a narrativa evidenciando as falhas do ser humano sempre calcado em princípios individualistas, pondo em risco a vida em comunidade, alerta sobre os males de sua época de produção ao mesmo tempo em que impulsiona a esperança de mudança através do registro deixado por este último sobrevivente. Deste modo, nossa análise está centrada nas marcas que convergem para a qualidade distópica do romance, especialmente através da análise do diário do personagem Lionel Verney, o sobrevivente, dentre outros fatores que permeiam o distopismo no romance. A metodologia utilizada foi analítica; as reflexões acerca do tema foram confrontadas com a teoria que subsidiou a pesquisa.

Palavras-chave: *O Último Homem*. Mary Shelley. Distopia. Crítica Feminista.

ABSTRACT

This research aims to analyze *The Last Man* (1826), a novel by the English writer Mary Shelley (1797-1851), from the perspective of the dystopian studies combined with feminist criticism, highlighting the female protagonism represented both by prophetic figures and by the female characters throughout the novel. The main theoretical resources were the studies of Clayes (2017), Moylan (2016), Vieira (2010), Queiroz (2014), Seymour (2000), Schmidt (2006), Funck (1998), Lefanu (1989) and Gilbert and Gubar (1984), among others. Published in 1826 *The Last Man* remains relevant to bring about a discussion that addresses the social fears of an era that continue to be a reality even centuries after its writing and publishing. The scenario is a speculated London between the years 2093 and 2100 and tells the story of a man, the only one immune to a plague spread at a pandemic level that destroys humanity as it was known until then. However, the novel goes further and builds the narrative evidencing the flaws of the human being, always based on individualistic principles, putting life in community at risk, also alert about the evils of its time of production while dressing the hope of change through the journal left by this last survivor. Thus, our analysis is centered on the elements that converge to create the dystopian quality of the novel, especially through the analysis of the journal of the character Lionel Verney, the survivor, among other factors that permeate the dystopianism in Mary Shelley's novel. The methodology used was analytical; discussions on the theme were confronted with the theory that supported the research.

Keywords: *The Last Man*. Mary Shelley. Dystopia. Feminist Criticism.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo analizar *El último hombre* (1826), novela de la escritora inglesa Mary Shelley (1797-1851), desde la perspectiva de los estudios de distopía combinado con la crítica feminista, destacando el protagonismo femenino representado tanto por figuras proféticas como por personajes femeninos a lo largo de la novela. Las principales fuentes teóricas utilizadas fueron los estudios de Claves (2017), Booker (2002), Moylan (2016), Vieira (2010), Queiroz (2014), Seymour (2000), Schmidt (2006), Funck (1998), Lefanu (1989), Gilbert e Gubar (1984) entre otros. Publicado en 1826, *El Último Hombre* sigue siendo relevante por traer una discusión que aborda los miedos sociales de una era que continúan siendo una realidad incluso después de siglos de escritura y publicación. El escenario es un Londres especulado entre los años 2093 y 2100 y cuenta la historia de un hombre, el único inmune a una plaga propagada a nivel pandémico que destruye a la humanidad como se la conocía hasta entonces. Sin embargo, la novela va más allá y construye la narrativa evidenciando las fallas del ser humano, siempre basado en principios individualistas, poniendo en riesgo la vida en comunidad; alerta sobre los males de su época de producción mientras impulsa la esperanza de cambio a través del registro dejado por este último sobreviviente. Así, nuestro análisis se centra en las marcas que confluyen con la calidad distópica de la novela, especialmente a través del análisis del diario del personaje Lionel Verney, el sobreviviente, entre otros factores que permean el distopismo en la novela de Mary Shelley. La metodología utilizada fue analítica; las reflexiones sobre el tema se confrontaron con la teoría que sustenta la investigación.

Palabras clave: *El Último Hombre*. Mary Shelley. Distopía. Crítica Feminista.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mapa de Hereford.....	38
Figura 2 - Pintura de John Martin - The Seventh Plague – 1823.....	163
Figura 3 - A Dança da Morte (gravura de Hans Holbein).....	166
Figura 4 - Tabuleta V da Epopeia de Gilgamesh, datada do antigo período babilônico, 2003-1595 a.C. Museu Sulaymaniyah, Iraque.....	186
Figura 5 - Capa da edição de publicação em 1826, de <i>O Último Homem</i> de Mary Shelley...	218

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	14
CAPÍTULO I	
DISTOPIA: A ORIGEM DO IMPULSO DISTÓPICO E O PROBLEMA DA DEFINIÇÃO.....	21
1.1 Utopias: as defesas positivas do imaginário.....	25
1.2 Distopia: conceituações e desmembramentos.....	36
1.2.1 Ficção especulativa: distópica, antiutópica e apocalíptica.....	47
CAPÍTULO II	
GÊNERO E DISTOPIA: ALGUMAS REFLEXÕES.....	61
2.1 Textos distópicos da tradição masculina: o melhor lugar é melhor para quem?.....	68
2.2 Textos distópicos escritos por mulheres: um passeio necessário.....	74
2.2.1 Journeys of Lord Seaton to the Seven Planets (1765) - Mary Anne de Roumier Robert.....	75
2.2.2 The Heads of Cerberus (1919) - Gertrude Barrows Bennett	80
2.2.3 Walk to the end of the world (1974) - Suzy McKee Charnas	84
2.2.4 The Female Man (1975) - Joanna Russ.....	88
2.2.5 The Handmaid's Tale (1985) - Margaret Atwood.....	92
CAPÍTULO III	
O ÚLTIMO HOMEM E AUTORIA FEMININA.....	101
3.1 Situando o romance na tradição de O Último Homem.....	101
3.2 A Sibila e Shelley: molduras proféticas.....	110
3.3 O protagonismo das personagens e figuras femininas em <i>O Último Homem</i>	122

CAPÍTULO IV

***O ÚLTIMO HOMEM: DISTOPISMO E ESPERANÇA NO ROMANCE DE MARY SHELLEY*.....156**

4.1 Os terrores do real e o romance de Shelley.....158

4.2 O diário de Lionel: o registro como ferramenta de mudança.....177

4.3 O distopismo no romance de Mary Shelley.....196

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....220

BIBLIOGRAFIA.....225

O ÚLTIMO HOMEM (1826): DISTOPISMO E PROFECIA FEMININA NO ROMANCE DE MARY SHELLEY

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Analisar um romance como *O Último Homem* (1826) é algo tão complexo quanto instigante e prazeroso. Em um primeiro contato com a obra conseguimos sentir todo o impacto que a possibilidade da dissipação do mundo pode causar, e somos levadas (os) a entrar em um cenário que nos amedronta pela proximidade com o real, em relação aos problemas sociais que podem levar a essa dissipação. Quando nos debruçamos sobre o romance, e a história começa a tomar forma, passamos a perceber e a compreender melhor muitos aspectos do mundo que nos cerca, das pessoas, das relações humanas, suas intencionalidades, dos nossos medos, do outro, de nós mesmos, da problemática que envolve a vontade de poder humana sempre em discussão, quaisquer que sejam os tempos.

Adentrar na leitura deste romance é também perceber que o que temos em mãos é bem mais que uma história, é um diálogo com quem a escreveu, com o seu tempo, com suas influências e com seus personagens. Quanto mais lemos mais percebemos que o viés de leitura que nos sentimos tão confortáveis em optar, assim como qualquer outro, pode parecer tanto enriquecedor quanto limitado diante de sua densidade. Mas essas leituras precisam ser feitas, pois ascendem ainda mais a beleza desta obra e dialogam com sua fortuna crítica.

O mundo dominado pelo caos com uma estrutura dubitável de formação social, alimentada pela sede de poder e egoísmo de indivíduos sem amor e com atitudes monstruosas em relação ao outro, leva, paulatinamente, à dissipação da humanidade através das atitudes do próprio homem no romance aqui em análise. *O Último Homem* carrega uma qualidade distópica – construída através de aspectos tais como alertas sobre os problemas do presente que podem acarretar em desastre no futuro próximo - que, forjada pela escritora, nos incita a refletir sobre as imbricações das intencionalidades humanas que conduzem ao estado de caos em sociedade. Tal discussão não deve ser deixada na sombra do cânone literário, é preciso ter espaço, ser exibida e analisada.

O Último Homem (1826) é o segundo¹ romance mais proeminente da escritora inglesa Mary Shelley, amplamente conhecida como a autora de *Frankenstein ou o Moderno Prometeu* (1818), obra que a colocou nos holofotes da literatura gótica de horror, por instaurar uma nova forma de escrever o gótico, pois em seu enredo deixa para trás o elemento gótico tradicionalmente centrado no lado espiritual passando a focar na esfera psicológica e social. A discussão social é tema que envolve também o seu segundo romance mais popular, assim como a discussão sobre a maldade e egoísmo humanos que transformam homens em lobos de si mesmos. O ambiente que envolvia a escritora, ao passo que escrevia o romance, estava inundado pelas dúvidas e questionamentos sobre a maldade humana e as consequências de atos extremos associados sempre à sua vontade de poder exacerbada e à falta de amor.

O romance é produto de um período de desolação. Mary Shelley escreve sua obra sobre 'o fim' juntamente com as de seus contemporâneos diante das sensações e medos vigentes sobre os horrores das revoluções, principalmente da Revolução Francesa, a subsequente carnificina das guerras napoleônicas e as incertezas metafísicas e culturais sobre os ataques da era-romântica endereçados às questões comportamentais, políticas e sociais do contexto inglês. Consequentemente, a sensação de incompletude e dúvidas faz com que muitos escritores sintam profunda solidão em meio a uma humanidade que se destrói paulatinamente. A obra de Shelley aparece nesse cenário como precursora sob a escrita de autoria feminina no que se refere às obras escritas sobre a temática do protagonista solitário em um mundo destruído, já que seus contemporâneos e/ou antecessores foram todos homens.

Le Dernier Homme (1805) (*O Último Homem*) de Jean Baptiste Cousin de Grainville é conhecido como o precursor de obras que tratam sobre o tema do *fim da humanidade* contado por um sobrevivente da catástrofe, seguido por *The Last Man* (1823) de Thomas Campbell, dentre outros. No entanto, *O Último Homem* de Mary Shelley se distingue dos modelos anteriores, já que é o primeiro a mostrar a história de um herói solitário em meio à devastação humana, sob as lentes da escrita de autoria feminina e com mudança de foco

¹ Além de *Frankenstein* (1818) e *O Último Homem* (1826), Mary Shelley ainda escreveu outros quatro romances: *Falkner: a novel* (1837), *Lodore* (1835), *Mathilda* (1819), *The Fortunes of Perkin Warbeck: a romance* (1830) e *Valperga* (1823).

para a ação do homem, além do destaque construído em torno de figura profética como ponto inicial para a história, assim como outras ao longo do enredo.

Escrito em 1826 e adicionando uma nova forma de ver a destruição do mundo, o romance de Shelley influenciaria toda uma tradição de narrativas que exploram cenários apocalípticos², modificados através de aspectos que hoje são reconhecidos como distópicos. O grande diferencial do romance de Shelley em relação aos demais sobre o tema, em sua época, é a mudança de foco. A discussão e especulação sobre uma possível ira divina ou punição dos deuses e juízo final, ou até mesmo explicações científicas para a catástrofe como haviam se padronizado as histórias anteriores sobre o tema 'do último', tudo isso é deixado de lado por Shelley para explorar, até mesmo alertar, sobre como a atuação do homem em sociedade pode levar à sua própria destruição, independente da ação de eventos cósmicos.

Há apenas um momento durante a história em que aparece indicação de balonismo – que para a época poderia indicar inovação tecnológica e assim, inspirar discussão de aparatos advindos da ciência como indicadores desse fim – no entanto, a obra não se detém em explicações científicas sobre o balão como meio de transporte ou trata a possibilidade do objeto como importante. O foco está no ser humano e nas relações sociais inspiradas pela vontade de poder que sobrepõe todos os outros impulsos humanos de amor, compaixão, generosidade e justiça. Mais que envolvida pela sagacidade de uma visão feminina, Shelley constrói uma história especulativa³, onde os vícios e monstruosidades humanas são exacerbados a fim de criticar os problemas encontrados na sociedade inglesa de início do século XIX, quando foi escrito e publicado o romance. *O Último Homem* tem um valor transcendental quando atualizamos seu plote para o nosso século XXI (período no qual a história está alocada), idealizado pela escritora em 1826 e percebemos como a nossa individualização está do mesmo modo comprometida e que os conceitos e ideais

² Apocalíptico por mostrar a destruição da humanidade em escala mundial, envolvendo uma temática profética cujas intuições são carregadas por um ser mundano. Segundo Zolciak (2017) literatura apocalíptica é um gênero literário que exagera eventos climáticos que irão transpirar no fim do mundo. Apesar de o agente de destruição no romance ser a peste, uma doença, assim não enquadrando o agente climático, ela é especulada a nível pandêmico e dissemina toda a humanidade, exceto por um sobrevivente. A peste está associada a problemas de todo tipo, incluso o climático, por ser disseminada por ratos contaminados em um contexto de privação/organização sanitária extrema, aliada à secas, mudança climática brusca em escala mundial, etc.

³ Segundo o escritor Causo (2003), ficção especulativa é “uma expressão literária legítima, que, como outros gêneros literários, deve ser compreendida como solução do engenho humano na busca de um entendimento aberto e multifacetado da realidade” (p. 50).

construídos pela modernidade ainda diluem o homem, saindo do centro e se perdendo dentro de si.

Apesar da relevância do tema de que trata a obra e de ser o segundo romance mais importante da escritora inglesa, a obra ainda recebe pouca atenção das (os) pesquisadoras (es) brasileiras (os), tendo sido alvo de forte interesse e discussão já bem recentemente, após o surto pandêmico que teve escala desde 2019. Quando ele foi escolhido para ser o *corpus* deste trabalho em meados de 2016, apenas um punhado de análises em meios eletrônicos foi encontrado, ainda assim, nada a respeito do diferencial da história em relação ao gênero no qual ele é normalmente encaixado – o apocalíptico - era destacado nas análises, então, senti que ele precisava ter destaque para exaltar o pioneirismo da escritora, assim como também a relevância da mudança de perspectiva no trato do tema.

Tenho desenvolvido estudos sobre a obra de Mary Shelley desde a graduação, Na UFCG/Cajazeiras, passando por especialização pelas FIP (Faculdades Integradas de Patos) e mestrado realizado no Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, concluído em junho de 2016, na oportunidade foram feitas análises com base na crítica feminista em *Frankenstein*. Após o trabalho de pesquisa e leitura senti que outros trabalhos da escritora, como o romance *O Último Homem* mereciam destaque pela sua irreverência e sagacidade que estão, ainda, pouco discutidos no ambiente acadêmico quando nos referimos a estudos sobre as obras dessa sociedade inglesa de um período demasiado conturbado, o Romantismo.

Apesar de admirar os autores desse período, é nas narrativas de autoria feminina e com Mary Shelley que minha atenção se volta para destacar o trabalho de uma mulher que viveu em um ambiente familiar de livre caminhar pelas alamedas do conhecimento, tornando possível o desenvolvimento de seu modo crítico de ver o mundo, assim como também a inspirou escrever sobre temas vetados para muitas de suas contemporâneas através dos nós da opressão sobre as capacidades criadoras da mulher.

Mary Wollstonecraft Shelley era filha de Mary Wollstonecraft Godwin, uma das fundadoras do movimento de emancipação feminina na Inglaterra no século XVIII, escritora de *A Vindication of the rights of woman* e William Godwin, um influente filósofo radical liberal que escreveu *Political Justice*. Foi também esposa de Percy Bysshe Shelley, um filósofo, poeta, ateu radical, discípulo de Godwin e dentre sua rede de amigos, o controverso e sombrio Lorde Byron, poeta Romântico. A vida toda Mary Shelley respirou em um

ambiente de livres pensadores e as influências do ambiente familiar não poderiam deixar de fazer com que ela compreendesse a vida sob um ponto de vista racionalista ou crítico (FLORESCU, 1998).

Assim como Lionel Verney, seu personagem principal em *O Último Homem*, a vida de Shelley foi cercada por séries de perdas e sobrevivências: a começar por seu nascimento que custou a vida de sua mãe; entre o tempo que ela escrevia seu romance aqui em questão, três dos seus quatro filhos tinham falecido; seu marido, Percy Shelley tinha se afogado em um naufrágio, e Lorde Byron, seu amigo próximo, tinha acabado de morrer na Grécia. Aos vinte e seis anos, ela possivelmente se considerava a última relíquia de uma raça extinta de provocadores críticos (JOHNSON, 2014). O romance não é, no entanto, uma visão universal do luto de Shelley, mas um lamento universal pela decadência do homem. *O Último Homem* evoca uma discussão que está bem além de sua época de produção quando avaliamos os pormenores conceituais ainda atuais acima citados, é um romance que celebra a capacidade criadora de Mary Shelley ao escrever sobre um tema frequentemente masculino, considerando a época em que viveu a escritora, de modo exemplar e pioneiro sob a pena feminina.

Cumprido dizer que o trabalho que se segue está organizado em quatro capítulos, cuja sequência objetiva traçar uma contextualização da obra em apreço e seu ambiente conceitual de classificação, a explanação das abordagens utilizadas como apoio à análise e, por último, os capítulos de análise que apresentam, de maneiras complementares, a proposta de leitura do *corpus* escolhido.

O primeiro capítulo intitulado *Distopia: a origem do impulso distópico e o problema da definição* mostra o percurso dos estudos sobre distopia e suas modificações ao longo dele até os dias correntes, assim como a dificuldade levantada pelos teóricos que tratam sobre o conceito em estabelecer uma caracterização que abarque integralmente a ideia que o termo carrega. Fazemos também um passeio sobre as origens do medo através da criação de monstros ao longo da história, para compreendermos como as criações de cenários distópicos são hoje os novos monstros, que uma vez foram utilizados em criações ficcionais para falarem sobre os medos e insatisfações com a realidade. Esta discussão que envolve os medos humanos incorporados em monstros criados pelo imaginário é desenvolvida por teóricos tais como David Gilmore em seu *Monsters: evil beings, mythical beasts, and all manner of imaginary terrors* (2003), Stephen Asma em *Monsters: an unnatural history of our*

worst fears e Gregory Clayes em seu *Dystopia: a natural history* (2017) dentre outros. Neste último, o escritor destaca a importância da discussão sobre a criação de monstros no imaginário coletivo, principalmente, como origem da nossa forma de falar sobre medos sociais e assim, como base para o surgimento das distopias, que seriam uma nova forma ficcional de tratar sobre medos ou insatisfação com a realidade.

Como apoio teórico para a construção deste capítulo, ainda estão os estudos de Cohen (2000), Chevalier (1986), Cawson (1995), Vieira (2010), Koster (1983), Booker (2002), Moylan (2016), Causo (2003), Stableford (2003), Heinlein (1990), Atwood (2011), Zolciak (2017) e Lokke (2003).

O segundo capítulo, *Gênero e distopia: algumas reflexões* está centrado em traçar uma, ainda que breve sequência de trabalhos distópicos escritos por mulheres que julgamos importantes quando se fala de literatura distópica, por acreditarmos que este destaque é necessário, já que analisamos nesta tese uma obra pioneira pela pena feminina dentro do universo temático dessa literatura especulativa onde se encontram as distopias. Também destacamos alguns dos principais trabalhos distópicos de autoria masculina que mantêm relevância ao longo da tradição formada em torno do gênero. Para apoiar a discussão utilizamos os trabalhos de Wilson (2013), Funck (1998), Roberts (2018), Shane (1968), Lefanu (1986), Roumier (2016), Clute e Nicholls (1995), Davin (2005), dentre outras leituras.

No terceiro capítulo, intitulado *O Último Homem e autoria feminina* apresentamos os trabalhos mais influentes sobre o tema do “último homem” anteriores ao romance de Shelley para notarmos a particularidade e inovação do romance da escritora inglesa, situando o romance na tradição existente diante do tema. Fazemos uma análise da Introdução do romance colocando em evidência a importância da escolha por parte de Shelley em destacar a autoridade feminina, a Sibila de Cumas, para construir a história profética em *O Último Homem*, assim como a relação de Shelley com suas próprias capacidades enquanto escritora. Por último, neste capítulo, trazemos uma análise das personagens e figuras míticas femininas na obra, para mostrar o potencial e destaque dado às ações e espaços à mulher, outro ponto diferenciador do romance, quando comparado às demais narrativas escritas na mesma época de publicação, sob o tema. Para apoiar a discussão feita em torno destas marcas utilizamos os trabalhos e pesquisas de Queiroz (2014), Roberts (2018), Bennet (2000), Almeida (2013), Gilbert e Gubar (1984), Cixous (2017), Schmidt (2006), Lefanu (1989), dentre outros.

O quarto e último capítulo intitulado *O Último Homem: distopismo e esperança no romance de Mary Shelley* apresenta discussões sobre os terrores do real que são relevantes para a análise do romance de Shelley em apreço, por terem sido, talvez, fonte de inspiração ou que tenham exercido alguma influência para a conjuntura dos fatos que envolvem o ambiente distópico da história em *O Último Homem*. Discutimos também a importância do registro da memória, e da prospecção sobre a esperança diante do futuro assim como as insatisfações com o presente e como essa discussão reflete os ideias e pontos de vista presentes na narrativa sobre o momento de sua publicação, através do diário do personagem principal, Lionel Verney.

Discutimos por último, os aspectos que contribuem para que o romance de Shelley se faça como pioneiro, trazendo já em 1826 pontos e forma de discussão que se farão conhecidos em obras, hoje reconhecidamente distópicas, muitos anos depois de sua publicação. Nesse sentido, levantamos os aspectos que contribuem para a qualidade distópica do romance de Shelley. Para apoiar as análises neste capítulo utilizamos os estudos de Grimal (2005), Almeida (2013), Bulfinch (2002), Johnson (1993), Moylan (2016), Domingues (2019), Mandelo (2017), Causo (2003), Queiroz (2014), Seymour (2000), Johnson (2014), Clayes (2017), Defoe (2014), Williams (1978), Bloch (2005), Palley (1993), Sasse (2020), Lloyd e Dorothy Moote (2004), Kelly (2011), Defoe (2014), Hanson (2002), Bell (2016) e Wood (2014).

Deste modo, esperamos que a possibilidade de enxergar tanto uma nova leitura para a disseminação da peste no romance, quanto à possibilidade de discutir o caráter distópico que sugerimos para a narrativa de Shelley, reconhecidamente apocalíptica, possam contribuir para a fortuna crítica dos estudos acerca do trabalho da escritora inglesa. Esta, que aos vinte e seis anos, em meados do século XIX, imaginou de maneira visionária, que no século XXI poderia aparecer um surto a nível pandêmico que, em algum nível, faria o ser humano repensar as suas práticas sociais, políticas e interpessoais, cenário como o que estamos vivendo atualmente com a disseminação do vírus COVID-19.

Capítulo I

1. DISTOPIA: A ORIGEM DO IMPULSO DISTÓPICO E O PROBLEMA DA DEFINIÇÃO

“[...] o horror das distopias é que elas sempre nos recordam algum aspecto sombrio da realidade”.

Lucia de La Rocque

“Nada perfeito poderá jamais ser construído a partir da retorcida natureza humana”

Isaiah Berlin

Quando ouvimos a palavra ‘distopia’, independente do contexto no qual esteja imediatamente nos deparamos com a ideia devastadora do caos, cidades destruídas, mato por todos os lados, pontes quebradas, carros parados enfileirados explodidos e fumaça por todos os lados. Os seres humanos já não são os mesmos, se tornaram monstros modificados laboratorialmente, ou quando existem são poucos e lutam para sobreviver. Essa configuração sobre o caos completo e de um lugar, preferencialmente no futuro distante, onde tudo deixa de existir da maneira como conhecemos, foi sendo desenvolvida e subvertida de maneiras as mais obscuras e diversas.

Todas estas formas de construção distópica, de algum modo, advieram do conceito desenvolvido há um respeitável tempo atrás, mas que, se não tinha muito em comum com o modo como a palavra é compreendida hoje por alguns críticos, autores, leitores, pelo menos trazia à tona uma necessidade urgente de mudança, que foi aos poucos sendo substituída pela construção ficcional que apresenta um cenário onde a população sofre com um sistema opressor, e é privada de direitos.

A questão talvez seja compreendida de maneira eficaz, se nós pensarmos em como a ideia sobre o futuro foi sendo moldada ao longo do tempo. Quando começamos a imaginar o futuro como um lugar pior do que aquele no qual estamos? Será que é possível identificar algum ponto na história onde nos desprendemos do desejo sobre o lugar ideal onde tudo finalmente funcionaria da melhor forma, para o sentimento de que pode ficar caoticamente pior? Para compreendermos melhor as mudanças que o termo ‘distopia’ sofreu, assim como

o que contribuiu para que o termo fosse criado e as dificuldades que competem para sua definição, antes precisamos fazer algumas considerações.

Quando Thomas More publica a sua “Utopia”, nos apresentando uma palavra nova para o nosso milenar sentimento de esperança por algo melhor, de um lugar onde tudo seria perfeito e que todas as pessoas seriam felizes e satisfeitas, começa a jornada para toda uma nova forma de pensar esse “melhor” para a sociedade na qual vivemos. Melhor para quem? Perfeita para quem? Quem moldaria esse melhor? Questões como essas construíram o que hoje entendemos por utopias e, conseqüentemente, distopias. Mas esse é um percurso longo, necessitamos passar por ele cautelosamente. Pois que tudo se desenvolve a partir de duas sensações das quais não podemos fugir: medo e insatisfação com a realidade.

Desde a mais primata formação de sociedade já registrada, o medo fez parte da vida dos sujeitos que a compunha. Em “A história do medo no Ocidente”, Delumeau nos apresenta um vasto panorama sobre como o ser humano passou a lidar com seus medos e sobre o surgimento dos mais diversos e variados monstros que a literatura e contos orais puderam relatar, já que eram corporificações de medos coletivos ou individuais criados pelos humanos para então poderem dissipá-los. Os monstros sempre estiveram presentes na história das sociedades, eles refletem os medos e ansiedades dos homens e assim, são também, constitutivos dos próprios homens. Os monstros “[...] corporificam tudo o que é perigoso e horrível na imaginação humana⁴” (GILMORE, 2003, p. 01) e desse modo, as criaturas que eles criam para externalizarem seus medos não são apenas criações aleatórias, mas fazem parte do que ronda a imaginação de seus criadores; elas são produto do que há de mais interior ao homem.

Na França, por exemplo, após o período final de guerras religiosas, como um reflexo, o medo estava por toda parte, as devastações, o abandono das culturas advindo das incertezas das disputas empreendidas pelos exércitos, as dificuldades remanescentes da última parte do século XVI, o temor do homem, aquele ser devastador e suas investidas foi canalizado para os lobos, animais terríveis que tudo devorava que em sua direção corresse a contragosto. Delumeau (1989) afirma que demonólogos franceses discutiam em abundância a respeito da licantropia, maldição recaída sobre um homem que o transforma em lobo, e assim, o medo coletivo transformou o lobo em um monstro de seu tempo de criação, o

⁴ [...] embody all that is dangerous and horrible in the human imagination.

lobisomem. Um homem que transformado em animal, podia representar as atitudes humanas correntes e que, também, pelo próprio homem, poderia ser dissipado.

O medo é natural ao humano, nós carregamos e construímos amuletos, segundo Asma (2009), os animais não. Sentimos instintivamente quando algo não ocorre bem e logo nos deparamos com a sensação de ameaça individual ou coletiva que uma situação pode causar e a nossa mente produz o medo, o nosso medo produz ansiedade, nossa ansiedade produz a necessidade de fazer algo para que aquilo pare de existir, e logo, como quase sem perceber, criamos nossas defesas, que podem aparecer como: monstros que devemos exterminar; ou atitudes que desenvolvemos para evitar o mal; ou criação de espaços onde o mal não ocorra, simbolizando a realização de um desejo imediato; ou a especulação de um lugar no futuro não distante, cuja possibilidade de existência é devida ao mau encaminhamento da vida ou à falta de atitude diante dos medos correntes, assim projetados em um estado de consequências caóticas, numa espécie de chamado brutal para a tomada de atitude que dissipe o mal no agora.

Colocando de uma maneira mais objetiva, as defesas podem ser criadas pelo ser humano em forma de monstros, utopias ou distopias (as novas formas de representar o monstruoso) e todas elas partem da necessidade de expressar insatisfação com a realidade de onde está inserido, o medo advindo do observável no agora. Descrever cada uma delas é algo tão perturbador e problemático quanto os significados que encerram, no entanto, façamos a nossa tentativa.

Representações do medo: as origens do impulso distópico

Segundo Clayes (2017) em seu texto *Monstrosity and the origin of dystopian space* (Monstruosidade e a origem do espaço distópico), quando a era sobre os contos de fada ou tudo quanto fosse relacionado ao que se entendia como encantado e puro se desvaneceu, ocorrendo, principalmente, durante as catástrofes (por exemplo, a peste de 1665, o incêndio em Londres de 1666 e o ano sem verão em 1815) que assolaram a sociedade por um bom período, considerando aqui o contexto inglês, as ideias encantadas foram sendo substituídas

pelo iluminismo das ideias, daí as possibilidades de distopia monstruosa foram tomando espaço⁵; “povos monstruosos acabam sendo humanos⁶” (CLAYES, 2017, p. 75).

Entendemos que o monstro é a corporificação do que há de mais sombrio e devastador dentro do ser humano, e por isso esteve e estará presente em todas as sociedades, para possibilitar o mascaramento das intencionalidades escondidas do humano. Considerando este fator, entendemos que Lionel Verney em *O Último Homem*, ao contar como os homens em lugares de poder em sua sociedade agiram de modo à quase destruir tudo o quanto considerava correto por egoísmo e falta de solidariedade, expondo um pouco desse lado monstruoso do ser humano, acompanhamos a decadência de um povo pautado no distanciamento dos sentimentos de empatia, amor ao próximo e vontade de mudança, configurando-os como os humanos monstruosos de que fala Clayes na citação acima.

Diante dos mistérios que passaram a ocupar a mente do indivíduo em sociedade à luz das novas discussões sobre o mundo advindas das revoluções (industrial e francesa), o próprio homem passou a ser um objeto de temor e dúvida. A criação de monstros como reflexos daquilo que se teme por não ser familiar é contundente quando consideramos que a figura do monstro não tem uma identificação singular que o enquadre dentro de uma definição concisa e, assim, pode ser moldada dentro de qualquer representação desses temores humanos coletivos ou não. No entanto, quando o homem em sociedade passou a ser foco de suspeita, a construção do medo migra para a figura do próprio homem e os males que pode causar.

O que Lionel descreve em seu diário, em *O Último Homem*, é uma nova forma de mostrar o medo, o foco está no sujeito que atua diretamente para que os perigos e problemas da sociedade se configurem em situações extremas. Uma nova forma de apontar o monstruoso. O romance aborda o fim da humanidade através da decadência do ser humano, único ser que pode construir alguma mudança no espaço onde vive para que ele perdure, assim como também para que o tempo de sua permanência em comunhão com os seus semelhantes seja pacífico e prazeroso, mas que, no entanto, age frequentemente apenas em favor dos seus próprios interesses, o que pode causar em longo prazo, um cenário injusto, desigual e decadente.

⁵ Pelo menos no imaginário, desde que a discussão em torno da ideia sobre a natureza distópica na literatura, qual seja, os avisos sobre um futuro pior, ainda não havia sido desenvolvida nas épocas dessas catástrofes.

⁶ Monstrous peoples turn out to be human. Todas as traduções deste texto são de responsabilidade da autora, desde que não há traduções oficiais publicadas para o português.

Assim, Clayes (2017) afirma que a criação de monstros para servirem de avisos sobre perigos e medos coletivos, abriu espaço paulatinamente para o cenário distópico. Eles foram uma espécie de semente para a representação dos perigos e problemas da sociedade, que frutificou na especulação sobre ambientes – localizados fora da realidade e em um futuro próximo, mas como um reflexo dela -, onde a ação humana se configura como ameaçadora. O ser humano é o ‘novo’ monstro, este é o cerne das distopias, segundo o autor.

As mudanças de perspectivas sobre o medo do porvir se desenvolveram de um modo irrevogável, uma vez racionalizadas as consequências de uma condução da vida insatisfatória e cheia de falhas. A insatisfação com a realidade passa a ser notória e os sujeitos precisam crer/criar um lugar onde haja a possibilidade de ter o mau funcionamento de sua sociedade resolvido, assim, eliminando a maior parcela de suas ansiedades e medos sobre o porvir. As defesas positivas da mente.

1.1 Utopias: as defesas positivas do imaginário

Desde que Thomas More publicou sua *Utopia* em 1516, estudos, reflexões sobre o termo e as mudanças de perspectiva que o novo conceito incita, tem sido abundantes. Longe de querermos fazer um apanhado completo sobre o percurso histórico da origem do termo “utopia”, o que faremos será um breve passeio sobre esse percurso para compreendermos o surgimento, tempos depois, dos estudos sobre “distopia”, impulsionado pela ideia desenvolvida por aquele termo parente cunhado por More. Assim, poderemos compreender a raiz do impulso distópico, e como essas duas formas de pensar a realidade estão imbricadas e, em muitos casos, como ambas as ideias se complementam. Em *O Último Homem* estas duas formas estão presentes.

A obra de More nos apresenta um mundo fictício, onde tudo aparentemente funciona da melhor forma, uma espécie de universo paralelo que conseguiu resolver todos os problemas e falhas da sociedade inglesa do tempo que o escritor vivia. No mundo fictício de More, duas posições são justapostas, uma positiva e outra negativa: no Livro I temos uma análise crítica da forma como está constituída a sociedade do próprio autor; no Livro II nos é descrita uma sociedade que, baseada no que foi mostrado da primeira, se apresenta como uma alternativa/fuga de/para um lugar melhor. Então, Utopia, nome da República no romance de More, passou a designar este lugar melhor.

Tendo sua primeira aparição, então, como um neologismo criado por More para descrever um lugar melhor, mas que não era possível no real, passamos a considerar três concepções para o termo que, segundo a pesquisadora em estudos utópicos, Fátima Vieira (2010), não deve certamente ser apenas reduzida à história da palavra cunhada por More. Desse modo temos: (1) uma ideia, um novo substantivo e que nomeia a ilha de More. O autor se utilizou da junção de prefixo e raiz etimológica grega para dar nome à ilha desconhecida descrita pelo navegador Português Raphael Hythloday, e como título do livro. Nesse momento o termo inicia uma tradição na qual estará vinculado sempre que se alude a lugares paradisíacos imaginários. (2) conceito/reação contra o presente indesejável. Uma aspiração para alternativas, este inclusive, é considerado o conceito mais importante e aceito, segundo Vieira. (3) gênero literário, uma nova forma de escrever sobre as aspirações dos sujeitos como crítica e demonstração de insatisfação com a sociedade na qual se encontra.

Utopia passou a fazer parte de nosso cotidiano de um modo que não podemos mais nos distanciar. Por descrever uma sociedade com modos e organização de vida que não existe e que não fazem parte do que poderia ser chamado de real, as utopias são “o não-lugar”, “o outro lugar” (fora) da história, são aquilo que está em paralelo com o real e que é melhor, e desse modo, ao alcançar esse lugar ele deixa de ser utópico. Ao contrário do que é normalmente postulado, as utopias não descrevem ou almejam uma sociedade perfeita, mas criam alternativas que poderiam torná-la melhor do que a existente. Nas palavras de Fátima Vieira (2010):

O desejo por uma vida melhor, causado por um sentimento de descontentamento direcionado à sociedade que se vive. [...] a fonte principal de energia da utopia: esperança. Utopia é então vista como uma questão de atitude, como *um tipo de reação a um presente indesejável e uma aspiração para superar todas as dificuldades pela imaginação de possíveis alternativas*⁷ (p. 06-07). – destaque e tradução nossa.

A esperança, esse termo que rege todo o pensamento utópico, se constitui como a chave para tomada de atitudes independentemente da época. Apesar de a obra de More ter

⁷ The desire for a better life, caused by a feeling of discontentment towards the society one lives in. [...] the principal energy of utopia: hope. Utopia is then to be seen as a matter of attitude, as a kind of reaction to an undesirable present and an aspiration to overcome all difficulties by the imagination of possible alternatives. Todas as traduções deste texto são de responsabilidade da autora, desde que não há traduções oficiais publicadas para o português.

cunhado o termo e ser, até nossos dias, considerada como a precursora do que viria a ser o gênero utópico como conhecemos hoje, é importante destacarmos a existência do sentimento – o desejo de algo melhor - antes da obra de More. Sobre esse ponto Vieira (2010) comenta:

É certo que apesar de ele ter inventado a palavra utopia, More não inventou o utopismo, o qual tem em seu âmago o desejo por uma vida melhor; mas ele certamente mudou a forma como esse desejo deveria ser expresso. Na verdade, More fez uma conexão entre as tradições clássica e cristã, e adicionou a elas uma nova concepção sobre o papel que os indivíduos devem atuar durante a vida⁸ (p. 06).

Ainda sobre a ideia que engloba o conceito de utopia, o trabalho em três volumes do filósofo Ernst Bloch intitulado *O Princípio Esperança* (1959) é talvez um dos principais estudos, e traz diversas discussões, reflexões acerca do que ele chama de "o conceito de princípio utópico [...] ligado à dignidade humana" (BLOCH, 2005, p. 17). De acordo com o pensamento desenvolvido por este autor podemos afirmar que a utopia é a força de luta em busca de algo novo, algo que fará com que o meio atual seja eliminado e substituído por algo melhor. De acordo com Bloch dois significados principais podem ser extraídos do conceito de utopia, e aqui citamos sua afirmação a esse respeito:

O ponto de contato entre sonho e vida, sem o qual o sonho produz apenas utopia abstrata e a vida, por seu turno, apenas trivialidade, apresenta-se na capacidade utópica colocada sobre os próprios pés, a qual está associada ao possível-real [...] Com isso, aqui teria lugar o conceito de *utópico-concreto*, apenas aparentemente paradoxal, ou seja, com o sonhar utópico abstrato, não é direcionado pela imaturidade de um socialismo meramente utópico-abstrato (BLOCH, 2005, p. 145).

Assim, para Bloch existe a utopia concreta e a utopia abstrata. A utopia concreta diz respeito a valores da felicidade baseada no melhor diante das especulações sobre o que é possível, somente diante desse significado, a utopia se configura como ferramenta útil para a tomada de mudanças efetivas. Já a utopia abstrata é baseada em algo que é apenas criado

⁸ It is thus certain that although he invented the word utopia, More did not invent utopianism, which has at its core the desire for a better life; but he certainly changed the way this desire was to be expressed. In fact, More made a connection between the classic and Christian traditions, and added to it a new conception of the role individuals are to play during their lifetime.

como conforto mental, e que nunca será possível, uma vez que é criada como refúgio, a exemplo da ilha de More, que se por acaso torna-se real encerra sua configuração utópica. O autor complementa a importância da distinção dizendo:

O que distingue a fantasia da função utópica da mera fantasia quimérica é o fato de apenas a primeira ter a seu favor um ainda-não ser do tipo que pode ser esperado, isto é, que ainda não gira nem se perde em torno de uma possibilidade vazia, mas antecipa psiquicamente um possível real (BLOCH, 2005, p. 144).

Então, o conceito do que é o utópico, foi sendo modificado ao longo do tempo, e uma genealogia de obras foi sendo publicada carregando muito ou em alguma escala o utopismo, calcado em boa parte nessa insatisfação com a realidade na literatura, mas considerando o ideal utópico como ferramenta útil, conforme as considerações de Bloch acima.

Diante das caracterizações das obras a seguir, com destaque para as escolhas temáticas, é possível observarmos, e assim, concebermos a inserção do trabalho de Mary Shelley a essa tradição. As obras escritas nos anos de 1800, como *Frankenstein* de 1818, *The Last Man* de 1823, *Transformation* de 1830, *Roger Dodsworth: The Reanimated Englishman* de 1826 e *The Mortal Immortal, A Tale* de 1833, todos de autoria de Mary Shelley, se encontram hoje em referência como parte de uma miscelânea de outros nomes de escritoras importantes, quando se fala em trabalhos que exploram a insatisfação com a realidade e utopismo, assim como foram os trabalhos destas escritoras: Frances Wright (1795-1852) com *A few days in Athens; Being the translation of a Greek manuscript discovered in Herculaneum* de 1822; Mary Griffith (?-1846) com *Three Hundred Years Hence* de 1836; Lady Mary Fox (1798-1864) com *Account of an Expedition to the Interior of New Holland* de 1837; Betsey Guppy Chamberlain (1797-1886) com *A New Society by Tabitha* de 1841; Sarah Josepha Buell Hale (1788-1879) com *Liberia: or Mr. Peyton's Experiments* de 1853; Elizabeth Stuart Phelps (1844-1911) com *A Dream within a Dream* de 1874, dentre outras⁹.

⁹ Mais informações e detalhamentos sobre obras utópicas e de ficção especulativa escrita por mulheres podem ser encontradas no projeto liderado pela pesquisadora Mary Mark Ockerbloom, da Universidade da Philadelphia, desenvolvido desde 1994 com o intuito de tornar conhecidas e acuradas as informações acerca das mulheres escritoras em diversas áreas do conhecimento. Disponível em: <http://digital.library.upenn.edu/women/collections/utopias/utopias.html>.

O diferencial do romance de Shelley, *O Último Homem* (1826) em relação aos demais publicados nesse período dos anos de 1800 por mulheres, é que ele trata sobre o tema da destruição da humanidade como alerta sobre as falhas do ser humano (qualidade distópica), mas imbuído de esperança (utopismo), os temas das demais obras estavam centrados em viagens no tempo, especulações científicas, devaneios assombrados sobre o futuro, as modificações da vida em sociedade dali três mil anos, imaginados de maneira a serem melhores do que o presente das autoras, conforme a temática da maior parte dos trabalhos acima citados. Considerando a tomada de atitude feita já a partir do século XV, quando o termo (utopia) ainda não tinha sido cunhado, porém a ideia e a sensação já eram disseminadas, observado na literatura em obras como a de Christine de Pizan em “A Cidade das Damas”, por exemplo, destacaremos a seguir, algumas autoras que fazem parte de uma tradição de obras de autoria feminina onde podemos destacar as marcas do gênero utópico.

A Cidade de Pizan

Trata-se de um texto alegórico onde encontramos uma cidade eterna que abriga todas as mulheres do passado, presente e futuro. A cidade de Pizan é uma espécie de ficção dentro da ficção, desenvolvendo um lugar imaginado, que faz parte dos anseios da própria Pizan, ela inclusive, aparece como personagem principal que “constrói” uma cidade que abriga apenas mulheres. Dessa forma desenvolvido, o texto de Pizan antecipa em quase um século as aspirações formais ideológicas do utopismo literário de More e se instaura como marco da tradição utópica feminista.

O tom é decididamente pessoal, quando Christine inicia o projeto relatando sua depressão e o ódio resultante ao reconhecer a misoginia nas obras que lê - inevitável, penetrante e, de algum modo, persuasiva - dos escritores tradicionais da moral. Ela pega o volume de um deles (Mateolo), e observa que filósofos, poetas, oradores, ‘todos falam pela mesma boca’ sobre os males das mulheres. Através da aparição repentina de três damas (Razão, Retidão e Justiça) em uma visão (sonho) Christine recebe consolação e encorajamento, assim como por elas é escolhida para construir a Cidade das Damas e lutar contra essa tradição literária insidiosa antifeminista. Seu plano utópico é criar um lugar (imaginário e eterno) cuja fundação, muralhas, paredes, tetos e torres são ‘feitas’ de boas mulheres - cristãs e pagãs, do passado e presente – no qual essas mulheres honradas do passado, presente e futuro possam se refugiar das barbáries da sociedade e dos homens.

A narrativa de Pizan evoca uma necessidade latente de mostrar como as mulheres são seres dignos de respeito e espaço social tanto quanto são os homens, e para isso, faz uma verdadeira antologia e cita várias mulheres de narrativas míticas que ao longo da história tiveram um papel demasiado importante, destacando suas capacidades em várias esferas, seja intelectual, filosófica, física, moral, comportamental, matemática, armamentista, estrategista, guerrilheira, dentre outras. Todas as mulheres citadas são ‘convidadas’ a integrar essa ‘cidade’ como um espaço de exemplo e de contestação do pensamento corrente de sua época sobre a incapacidade das mulheres. E essa ‘construção’ aponta de forma bastante clara no texto para a insatisfação de Pizan sobre a sua realidade.

Ao nos apresentar as respostas aos seus questionamentos, Pizan nos coloca em contato com o seu próprio modo de pensar e nos convida a rever os mesmos questionamentos e o modo como estamos conduzindo nossa forma de pensar, se é feita de uma maneira justa ou discriminatória. Os motivos que são apontados para explicar a maldade de alguns homens sobre as mulheres, no livro de Pizan, serão desmascarados e discutidos apenas muitos anos depois do seu trabalho, já depois de constantes injúrias e comportamentos monstruosos em direção às mulheres ao longo da história (PERROT, 2008).

Outro ponto contundente e original destacado por Pizan sobre a maneira como a misoginia é transmitida através da repetição de comportamento é algo digno de nota, principalmente quando consideramos que *A Cidade das Damas* foi escrito em 1405, anteriormente a muitos dos tratados feministas que o período moderno traria: a revisão sobre a representatividade e necessidade (dos homens) de reafirmarem os discursos daqueles que os precederam, por exemplo, alimentando seus modos de pensar mesmo que estes sejam errôneos, como em muitos casos se constatou.

Cada diálogo de Pizan e suas Damas nos conduz ao fortalecimento da certeza de quão fortes, inteligentes, capazes e importantes são as mulheres, através do conhecimento exemplar de muitas que fizeram parte da história de sociedades do mundo de um modo geral. Pizan evoca as mulheres do passado, do presente e afirma que ainda muitas serão as mulheres que mais adiante no futuro serão dignas de respeito e importância e, assim, aptas a fazerem parte da Cidade das Damas.

Neste ponto, apesar de conter uma verdade muito construtiva, já que afirma que sempre irão existir mulheres fortes e capazes, também nos parece ser o tijolo que poderia fazer desandar a maravilhosa cidade perfeita, pois somente algumas mulheres são dignas,

não há a referência à inclusão de todas as mulheres (considerando que toda e qualquer mulher em sociedade misógina está à mercê de ataques e injustiças), e assim, a utopia de umas se apresenta como uma distopia para as outras. É o plano utópico de uma cidade melhor, mas melhor porque estão nela apenas aquelas que se destacaram de algum modo, e esta premissa é um pouco perigosa. No entanto, a obra de Pizan ainda é fonte de inspiração em relação à discussão sobre o valor e papel das mulheres em sociedade, então é possível amenizar esse pormenor.

No livro segundo é narrada a construção do interior da Cidade, os edifícios e como foi povoada, neste momento somos apresentados às Sibilas, aquelas que anunciam o futuro. É muito instigante o fato de Pizan ter destacado essas mulheres míticas que foram incumbidas de falarem sobre o futuro. Nesta parte os diálogos com a Dama Retidão são feitos para que as mulheres escolhidas povoem a Cidade “onde residirão para sempre”, e assim, essa ideia de eternidade evoca a afirmação de que essas mulheres e a possibilidade de um lugar melhor onde elas possam ser respeitadas será contínuo. Sobre as Sibilas Dama Retidão diz:

Entre as damas de dignidade soberana, aparecem, acima de todas, aquelas de plena sabedoria, as sábias Sibilas que, como indicam as obras dos autores mais importante, eram em número de dez, ainda que alguns citam apenas nove. Ó cara amiga, preste bem atenção: Já houve algum profeta de quem Deus tivesse amado tanto, e a quem tivesse consentido honras maiores em revelação, que aquelas feitas a essas nobilíssimas damas, evocadas aqui? Não foi posto nelas o santo dom da profecia, tão profunda e arguta que suas palavras nem pareciam anunciar o futuro, mas antes, uma crônica de acontecimentos passados e conhecidos, de tão claras, evidentes e compreensíveis eram suas palavras e seus escritos? Suas obras falaram, inclusive, da vinda de Jesus Cristo, o que aconteceu muito tempo depois, e de maneira ainda mais clara e com mais detalhes do que o que foi encontrado pelos profetas. Essas mulheres se mantiveram castas a vida inteira, desprezando todo ato impuro. Eram todas chamadas de Sibilas. Mas, isso não significa que se tratam de seus nomes. Sibila quer dizer: aquela que conhece o pensamento de Deus. E foram assim chamadas, por profetizarem coisas tão extraordinárias que apenas o espírito divino poderia ter ditado aquelas palavras [...] As Sibilas nasceram em diferentes países do mundo e em épocas distintas [...] apesar de serem todas pagãs e nenhuma pertencia à religião dos judeus”. (PIZAN, 2012, p. 166-167).

Demonstrando o poder das mulheres por serem as únicas escolhidas pelo divino para anunciarem o porvir, Pizan nos coloca mais uma vez em contato com um ponto instigante de sua obra e nos faz refletir também sobre o futuro-presente, quando consideramos que

nossos dias são o futuro da época da autora, percebemos como suas questões foram pioneiras e denunciam um passado que ainda se parece tanto com o seu futuro. Necessitamos da utopia de Pizan hoje, talvez, com ainda mais ênfase do que séculos atrás, mas também ao longo desse período que nos separa daquela realidade, fomos apresentados a outro conceito que também teve na escrita feminina seu pioneiro anúncio de desejo mesclado à insatisfação: a distopia. Sobre as Sibilas, Shelley também usará em *O Último homem* o poder da autoridade da Sibila de Cumas para construir a história do seu personagem solitário.

Margaret Cavendish

Outra obra relevante que aborda a temática do desejo por algo melhor e diferente do que está habitualmente posto é “O Mundo Resplandecente” (*The Blazing World*, em inglês) da escritora Margaret Lucas Cavendish, publicado em 1666. Cavendish foi escritora, filósofa natural e Duquesa de Newcastle. A obra de Cavendish é considerada a única ficção utópica escrita por uma mulher no século XVII que se tem conhecimento, assim como também um exemplo do que agora chamamos de ficção científica – embora seja também uma história de aventura e uma quase autobiografia em alguns momentos (PROPP, 2004, p. 283).

A história trata da viagem de uma mulher que passa através do Polo Norte para um mundo habitado por animais falantes, homens-peixe e outras maravilhas surreais, ela se vê declarada imperatriz do local, por ter ganhado a estima do imperador, e este lhe cede o poder absoluto para governar e liderar aquele mundo como lhe conviesse. Assim, após um tempo, ela lidera uma invasão ao seu planeta natal. Um novo mundo que rejeita a inferioridade feminina, governado pela ciência onde a personagem principal se constrói como um alterego de Cavendish.

A narrativa nos é apresentada de um modo bem diferente da Utopia (1516) de More, por exemplo, obra que consagrou a forma da ficção utópica, onde a carta introdutória e descrição geográfica, apresentadas de modo preciso, intentam dissuadir o leitor de que o relato é possível e conferir credibilidade à obra. Cavendish em seus prefácios toma outra decisão sobre como introduzir sua narrativa e atrair a atenção do público “porque deixa claro ao leitor que o mundo ali construído não passa de especulação ficcional, e até fantasiosa, de forma que sua única intenção seria a facilitação da leitura e a compreensão de

considerações filosóficas” (BALDO, 2014, p. 53). O romance de Cavendish abre espaço para uma forma diferente de tratar o ideal utópico.

Mary E. Bradley Lane

Em 1880¹⁰, Lane publica a sua história utópica *Mizora*. Lane era filha de um médico rural de Ohio, foi professora de escola pública por um tempo e em 1878 se casa com Thomas Lane, advogado de Cincinnati, dez anos mais velho que ela. *Mizora* é narrado por Vera Zarovitch, uma aristocrata russa exilada na Sibéria por suas visões políticas. Ela suborna sua saída da prisão e escapa em um navio baleeiro, na esperança de se reencontrar com seu marido e filho pequeno na França.

O capitão do navio morre, a tripulação foge, e Vera é deixada tendo de passar o inverno com os esquimós. Quando ela continua sua jornada sozinha (pelo Polo Norte), seu barco é varrido por um redemoinho até uma terra maravilhosa, de clima temperado no centro da Terra, chamada Mizora. Esta é uma sociedade bastante avançada, com videofones, carne artificial, e clima controlado. Formada exclusivamente por mulheres. Elas eliminaram os homens em algum ponto de seu passado e prosperou bastante sem eles. Assim como muitas das ficções utópicas, a narrativa de Vera é aquela na qual um forasteiro se torna um residente temporário que encontra um mundo totalmente superior ao seu em muitas maneiras.

Mizora é um mundo pacífico no qual pobreza e crime foram erradicados há muito tempo pelas regras da Ciência. A Educação é livre e universal até os vinte e cinco anos de idade. O intelecto é a única aristocracia e embora alguns indivíduos acumulem grande riqueza através de suas empresas ou negócios, e alguns profissionais (professor dentre estes) tenham melhores salários do que outros, nenhum cidadão é pobre. Mesmo aqueles com posses mais modestas são capazes de reunir seus recursos em uma espécie de coabitação, de modo a compartilhar belos jardins e terrenos. Trabalho é considerado dever de todos, mas trabalho ‘degradante’ como esfregador de chão é relegado a máquinas,

¹⁰ Contundente citarmos também o romance “Rainha do Ignoto”, da cearense Emília Freitas, publicado em 1889. Assim como o conto da indiana Roquia Sakhawat Hussain “O Sonho da Sultana”, publicado em 1905, ambas abordam discussões sobre o lugar utópico/distópico e a representação feminina. A justificativa para a omissão de mais detalhamento sobre elas, é que o nosso recorte foi feito pensado em narrativas europeias e estadunidenses, mas nos parece importante frisar que, certamente em literaturas não-hegemônicas podemos encontrar outras narrativas como as citadas nesta seção.

enquanto tarefas comuns como cozinhar eram realizadas por químicos qualificados e muito respeitados pelo seu trabalho.

O romance de Lane insere o leitor dos anos de 1800 em uma proposta de sociedade completamente modificada, invertendo valores, desconstruindo ideias que dificultam a vida da sociedade que a autora vivia, mas que pode ser reflexo para milhares de outras realidades. A alternativa criada em *Mizora* expõe um espaço onde a educação e o ser humano é melhor, devido à mudança de perspectiva em relação a ambos, homens e mulheres. Acesso à educação para as mulheres é um tópico recorrente nas narrativas de autoria feminina e presente nas reivindicações precursoras do feminismo, como se vê nas obras das pioneiras Pizan, Olympe de Gouges e de Mary Wollstonecraft, mãe de Mary Shelley. Wollstonecraft, na obra *A Vindication of the Rights of Women* defendeu, já em 1792 que a educação era o meio através do qual os indivíduos em uma sociedade poderiam prosperar de forma justa.

Charlotte Perkins Gilman

Já no século XX, em 1915, Gilman publica o que seria seu trabalho mais famoso, *Herland* (Terra das Mulheres), outra história de uma sociedade de mulheres onde tudo funciona melhor. A primeira publicação foi feita de forma seriada pelo jornal da própria escritora, tendo sido esquecido durante um bom tempo. Foi redescoberto pelo movimento feminista por volta dos anos de 1970, e assim, republicado em formato de livro em 1979 (PROPP, 2004).

Na história três homens aventureiros escutam a vida toda uma lenda sobre uma civilização composta inteiramente de mulheres, e partem em busca do lugar. Na utopia de Gilman, os três aventureiros americanos encontram a então sociedade altamente avançada formada por mulheres que eles chamam de *Herland*, na qual os homens foram banidos há 2000 anos. Aptas a reproduzirem sem os homens, *Herland* fez da maternidade seu mais alto assunto, reconhecendo o aborto como algo aterrador. Os três homens falam para as habitantes do lugar sobre o mundo fora de *Herland* e eventualmente se apaixonam por três nativas, no entanto, um deles acaba sendo expulso por cometer atitudes estúpidas e assim, os outros dois retornam para o mundo exterior – um deles levando sua nova esposa, Ellador, que depois reportará sobre a vida no mundo exterior para suas conterrâneas. Gilman conta uma história muito bem arrojada, mostrando homens que lutam para lidar com as diferentes

atitudes das quais não estão familiarizados e contra seus próprios preconceitos inatos, mas acabam por se apaixonarem não só pelas mulheres, mas pela forma de vida do novo lugar.

Gilman escreveu em 1916 uma sequência da história intitulada *With Her In Ourland* (Com Ela em Nossa Terra, numa tradução livre). A narrativa traz a história de como Ellador deixa Herland para encontrar-se novamente com seu marido em uma viagem através do mundo moderno, logo depois da erupção da Guerra Mundial. Ellador, então, faz comentários e ‘prescrições’ sob a perspectiva de uma herlander, discutindo tópicos tais como: a primeira guerra mundial, educação, política, economia, relações de raça e relações de gênero. Ellador chega à conclusão de que ‘homens são pessoas também, tanto quanto as mulheres são’, e que as contribuições de ambos os sexos são necessárias. Em uma espécie de tentativa de equalização dos gêneros em uma época onde a discussão estava cada vez mais acirrada a respeito do lugar que cada um ocupa na sociedade e para mostrar, talvez, desde que não estamos apontando as reais motivações da narrativa, que as questões do movimento feminista, que se iniciava, não tratavam sobre ir contra os homens, mas a favor do espaço das mulheres, procurando promover a consciência do direito e esforços de ambos os sexos sobre a construção de uma sociedade mais justa.

Houve a necessidade do humano em crer/criar um lugar onde o mau funcionamento dos problemas de sua sociedade fosse resolvido, suplantado, e assim, surgiram os modelos de obras onde a criação desse novo lugar seria possível, no entanto, as sociedades utópicas existem em paralelo com a sociedade real da qual o seu autor vive, elas representam uma forma de vida melhor e perfeita porque não fazem parte da realidade, estão em outro patamar, em um “não-lugar”/ “lugar nenhum”, como seu significado já diz.

As (os) utopistas, apesar de criarem essas sociedades no intuito de exporem as insatisfações com o presente, acabaram por incitarem também, assim nos parece, o desejo sempre substancial e inalcançável desse ‘lugar melhor’, construindo junto à ideia otimista, uma barreira de inércia diante da realidade que acabou por desestimular os indivíduos, de certo modo. O plano utópico passou, então, a parecer pouco eficaz e até mesmo ingênuo (CLAYES, 2017), diante de muito pelo que a sociedade no plano presente e real começou a atravessar, principalmente após as guerras.

Traçamos os pormenores dessas histórias para exaltar a importância do trabalho dessas autoras, e também para mostrar como o interesse utópico de esperança foi inspirado, mas reconstruído de maneira diferente no cenário de caos em *O Último Homem*.

No tópico a seguir exploramos os caminhos percorridos em torno dos estudos sobre distopia e seus desmembramentos dentro da ficção especulativa que cria e desenvolve cenários pensados em uma construção caótica de sociedade no futuro.

1.2 Distopia: conceituações e desmembramentos

Esse termo tão difundido e, atualmente, tão prolífico em quase todas as formas de arte, tem uma raiz bem mais distante do que imaginamos. De acordo com Patricia Koster (1983) foi Baptist Noel Turner quem primeiro cunhou o termo “dystopia”, em 1782. Ela afirma que Turner pode ter criado a etimologia da palavra, uma vez que fora o primeiro a unir o prefixo grego ao radical que formou o conceito carregado pelo termo: *Δυσ-τοπία*. Já pesquisas feitas por Deirdre Ní Chuanacháin, apontam que a assertiva de Koster está equivocada. Segundo Deirdre, a obra anonimamente publicada com o título *Utopia: or Apollo's Golden Days* em 1747, atribuída a Lewis Henry Younge claramente faz uso da palavra “dystopia”, apesar de erroneamente grafada e, contrasta diretamente com o sentido de “utopia”, aparecendo pelo menos três vezes neste livro grafada como “Dustopia”. Um ano depois, corrigindo o erro de grafia da palavra em uma reedição de *Golden Days*, os editores da *The Gentleman's Magazine*, em setembro de 1748, imprimiram, talvez, a primeira versão escrita de distopia (*dystopia* em inglês).

O próximo importante uso veio em 1868 no discurso parlamentar proferido por John Stuart Mill ante a Câmara dos Comuns, quando denuncia a política de terras do governo da Irlanda:

É, provavelmente, demasiado elogioso chamá-los de utópicos; deveriam, em vez disso, serem chamados de dis-tópicos ou caco-tópicos. O que é comumente chamado utopia é demasiado bom para ser praticável; mas o que eles parecem defender é muito mal para ser praticável¹¹.

As ideias sobre o desejo de um lugar melhor passaram a não mais alimentar os corações das pessoas que viam sempre tantos problemas em sua sociedade, o plano utópico passou a inspirar ingenuidade, de certo modo, não pela vontade de algo melhor ter morrido, mas porque representava apenas isso, uma vontade. Os sujeitos precisavam de algo mais

¹¹ Ver mais em: <https://distopicas.wordpress.com/tag/john-stuart-mill/>

ativo e concreto, precisavam perceber que não adianta sonhar com um lugar melhor, fora de sua realidade, mas fazer algo possível para modificar a sociedade na qual se encontra, para que ela não se torne um caos. Daí surge o impulso distópico (CLAYES, 2017).

Para Clayes (2017, p. 61) o texto grego intitulado *The Alexander Romance*¹² (século III) atribuída à Callisthenes, trouxe a descrição da talvez primeira distopia secular bem definida, com um espaço maligno de grandes proporções acima do solo e existente em concomitância ao tempo real. O texto conta uma história sobre a procura da fonte da vida, e o protagonista encontra com variadas criaturas estranhas. A narrativa de Callisthenes também possibilitou a primeira distopia terrestre representada graficamente, quando o *Romance de Alexandre* (como fora traduzido para o português) foi retratado no Mapa de Hereford¹³ em 1300 (Figura 1), mostrando uma zona de monstros na região da Scythia e previsões catastróficas do porvir.

¹² Primeira versão conhecida foi escrita em grego no século III. Manuscritos do século XV atribuem a obra ao historiador Callisthenes, membro da corte de Alexandre, o Grande.

¹³ Pintado possivelmente entre os anos de 1276 e 1285 é o maior mapa medieval existente atualmente. É assinado por Richard de Bello, nele estão representadas 420 cidades, 15 eventos bíblicos, 33 animais e plantas, 32 pessoas e cinco cenas da mitologia clássica.



Figura 1 - Mapa de Hereford. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mapa_de_Hereford#/media/File:Hereford-Karte.jpg

Quando a era dos contos de fada ou de tudo o quanto for relacionado ao que se entendia como encantado ou relacionado à Natureza, se desvaneceu, sendo substituídas pelo iluminismo das ideias, as possibilidades de distopia foram renovadas. A monstruosidade dos seres míticos imaginários e amedrontadores acabaram por se revelar humana (CLAYES, 2017). O homem passou a demonstrar ser o maior empecilho para o progresso de sua própria nação, com sua vontade de poder acima de todas as ideias de bem estar, conforme afirma Purkar (2013):

No século vinte as visões utópicas foram atacadas por críticos que argumentaram que na realidade muitas das utopias se tornariam 'distopias', ou seja, sociedades opressivas poderiam aparecer devido à tirania do sistema 'perfeito' sobre a vontade do indivíduo¹⁴. (p. 2). – tradução nossa.

¹⁴ In the twentieth century, the utopian visions were attacked by the critics who argued that in reality many such utopias would turn out to be 'dystopias', that is, oppressive societies, may be due to the tyranny of the 'perfect' system over the will of the individual.

Sistema esse regido por sujeitos, então, não eram mais os monstros míticos que assombravam as vidas dos humanos, mas o próprio homem e sua ganância e falta de solidariedade. Com a mudança do foco e ainda assim bastante atrelado à utopia, o que foi feito nada mais foi, que o mesmo procedimento ocorrido com a etimologia do termo antecessor. Para mostrar insatisfação ou medo do presente, mas com uma forma agora mais visceral e chocante do que as utopias faziam. O termo ‘distopia’ também foi constituído por afixação: ‘dis’- do grego dys: dificuldade, dor, privação; ‘topos’: lugar; então, Distopia: lugar ruim ou de privação.

Ainda sobre o sentido impregnado historicamente sobre o termo é imprescindível que observemos as considerações abaixo:

Apesar do nome, distopia não é simplesmente o oposto de utopia. O oposto verdadeiro de utopia seria uma sociedade que é completamente não planejada ou que é planejada para ser deliberadamente aterrorizante e horrível.”¹⁵ (GORDIN; TILLEY; PRAKASH, 2010, p. 01). – tradução nossa.

Utopia nos leva a um futuro e serve para indiciar o presente, distopia nos coloca diretamente numa realidade sombria e deprimente, evocando um futuro terrível se nós não reconhecermos e tratarmos seus sintomas que estão no aqui e agora¹⁶. (GORDIN; TILLEY; PRAKASH, 2010, p. 02). – tradução nossa

As citações acima resumem bem o verdadeiro sentido que as distopias carregam já que com a disseminação do conceito, às vezes, ele é diluído a uma construção imaginária onde o caos instaurado não dá espaço para mudança ou que seu cerne estaria centrado na oposição unilateral à utopia, mas que na verdade, o conceito mostra uma forma de pensar a respeito das falhas do presente, um alerta mirando o porvir, sobre problemas do agora. Não podemos deixar de lado o fato de que é um conceito que está intimamente ligado ao conceito de utopia, mas é preciso que suas particularidades sejam ressaltadas e compreendidas: “A maneira principal de diferenciar os dois fenômenos é pousando os olhos nos resultados, já que o impulso ou desejo por um futuro melhor está usualmente presente em ambos” (GORDIN; TILLEY; PRAKAS, 2010, p. 2). Nas palavras de Booker:

¹⁵ Despite the name, dystopia is not simply the opposite of utopia. A true opposite of utopia would be a society that is either completely unplanned or is planned to be deliberately terrifying awful.

¹⁶ Utopia takes us into a future and serves to indict the present, dystopia places us directly in a dark and depressing reality, conjuring up a terrifying future if we do not recognize and treat its symptoms in the here and now. (GORDIN; TILLEY; PRAKASH, p. 2, 2010).

O pensamento distópico não desqualifica o pensamento utópico, mas age meramente como uma voz opositora saudável que ajuda a prevenir o pensamento utópico de se tornar rotineiro¹⁷ (2002, p. 175) – tradução nossa.

O pensamento distópico pode servir como um corretivo viável a essa tendência, e, portanto, deve ser pensado como o que trabalha *com* ao invés de *contra* o pensamento utópico. (1990, p. 177). – tradução e destaque nossos¹⁸.

As distopias - principalmente no campo literário, já que podem ser encontradas em outras formas de arte, como pintura e cinema - não carregam uma total falta de positividade ou esperança, elas são construídas apenas diante do plano que falhou por ter sido mal planejado, porque precauções não foram tomadas, mas ambas as ideias (utopia/distopia) diante de um lugar melhor do que aquele no qual se encontra o autor/leitor tem suas raízes no desejo de mudança. Nas palavras de Clayes (2017):

A utopia aparece como um gênero literário popular ao fim do século dezenove. A distopia emerge do mesmo conjunto de problemas: como controlar a industrialização, pobreza generalizada, a concentração das riquezas, e uma crescente tendência direcionada a soluções coletivistas para esses assuntos. Mas em uma época também caracterizada pelo crescimento do individualismo, alguns viram mais da repressão e atributos puritanos da velha tradição utópica como parte do problema do que como a solução¹⁹ (p. 274).

O plano utópico não é mais parte da rede de soluções dos problemas pungentes apontados pelas distopias. Novas formas de ver o mundo requerem novas estratégias de soluções para suas dificuldades, mesmo quando os sujeitos em sociedade são tão cegos por poder que não conseguem sequer enxergar que vivem em uma construção constante que os levará ao caos, se não tomar os devidos cuidados. Apesar de ter sua apropriação literária e

¹⁷ Dystopian thought does not disable utopian thought, but merely acts as a healthy opposing voice that helps prevent utopian thought going stale.

¹⁸ Dystopian thought can serve as a valuable corrective to this tendency, and therefore should be thought of as working with rather than against utopian thought.

¹⁹ Utopia comes into its own as a popular literary genre in the late nineteenth century. Dystopia emerges from the same set of problems: how to control industrialization, widespread poverty, the concentration of wealth, and an increasing tendency towards collectivist solutions to these issues. But in an age also characterized by growing individualism, some saw the more repressive and puritanical attributes of the utopian tradition as part of the problem rather than of the solution.

etimológica difundida com mais ênfase já no período moderno, o sentimento, demonstração, crítica social e premissa de que algo estava errado e que deveria ser mudado já se fazia presente e tomado páginas literárias em 1826, antes mesmo do famoso pronunciamento do senhor Mill no parlamento londrino.

Através do romance de Mary Shelley *O Último Homem*, uma das primeiras obras apocalípticas escritas por uma mulher, percebemos a qualidade distópica do texto que insere a história do fim do mundo do seu protagonista em um espaço e visão de mundo que conheceríamos na literatura tradicional, apenas muitos anos depois. Ela dava início a uma nova forma de alertar sobre os males de uma época, através do caos, mas ainda com impulsos de esperança.

O teor inovador da obra de Shelley não se encontra no fato de explorar um cenário sobre o fim dos tempos, através de uma catástrofe que parece uma espécie de vingança do universo contra a humanidade, esse tema já se fazia presente na literatura contemporânea à autora e até mesmo anterior a ela. O que a narrativa sobre o último homem em questão incita está em sua forma sutil e, ao mesmo tempo, arrebatadora, de alertar sobre o mau direcionamento das relações em sociedade. Estas executadas por sujeitos que se encontram em posições de poder, desenvolvendo tomadas de opiniões e atitudes que acabam por desestabilizar as vidas daqueles à sua volta e, de algum modo, as suas próprias. A ação do homem é o foco, e a peste é uma metáfora para as consequências futuras das falhas executadas no presente.

Como visto mais acima, as caracterizações do termo distopia, assim como a categorização enquanto conceito foi fortemente influenciado pelas ideias sobre esse ‘lugar melhor’, inspirado pelos ideais utópicos. Assim como também, essa categorização foi influenciada pelos acontecimentos que envolviam o momento de fala de cada autora (or), crítica (o) que discorreu/discorre a respeito do termo enquanto gênero literário, como passou a ser concebido a partir dos anos de 1940 (CLAEYS, 2017).

Sobre as diversas e complicadas caracterizações do termo enquanto gênero narrativo, Moylan (2016)²⁰ nos apresenta algumas considerações relevantes que nos ajudam a traçar uma sequência de pensamento sobre o assunto, mas que, ao mesmo tempo, nos

²⁰ Originalmente publicado sob o título *Scraps of the Untainted Sky* no ano de 2000. O ano da edição que estamos utilizando se refere à tradução publicada em português pela Edufal em 2016, sob o título “Distopia: fragmentos de um céu límpido”, que consta da tradução do capítulo III do texto original.

coloca no âmbito das dificuldades ainda hoje levantadas, a respeito da problemática de construir essas mesmas considerações/caracterizações: “Distopias negociam o terreno social da Utopia e da Anti-Utopia em uma maneira menos estável e mais polêmica do que muitas de suas equivalentes eutópicas e antiutópicas”. (MOYLAN, 2016, p.79).

As distopias, alimentadas pelos nossos medos mais primitivos, estão intimamente relacionadas com os meandros sociais e as consequências de atitudes que, potencialmente, podem acarretar no mau funcionamento da sociedade, instalando uma atmosfera caótica de pesadelo. O foco está quase sempre nos direcionamentos feitos a partir de decisões diante da ideia de ‘bem-estar’ instaurado pelo grupo ou figura dominante da cadeia hierárquica social. Não está, porém, afastado deliberadamente dos vestígios de esperança, mas a sociedade fictícia, geralmente moldada no futuro, é apresentada considerando as consequências em longo prazo que algumas atitudes feitas no presente, podem chegar.

Moylan destaca que a maleabilidade do texto distópico causa a sua dificuldade de definição, muitas vezes recebendo o mesmo significado de termos como anti-utopia, utopia negativa ou ainda ficção científica. Tal característica a respeito do texto distópico, até mesmo da própria ideia de distopia, é chamada por Raffaella Baccolini de *genre blurring*, ou hibridismo de gênero, em uma tradução aproximada (MOYLAN, 2016). Assim, ela justifica essa dificuldade de categorização pelo fato de haver uma miríade de possibilidades temáticas e formais que a ideia de distopia pode, e tem abarcado.

Distopia não trata somente de histórias sobre governos totalitários, o que encerraria um único formato temático de narrativa. Textos distópicos podem incorporar aspectos da fantasia, da ficção científica, da narrativa detetivesca, do romance histórico, do romance epistolar, etc. Sobre possíveis caracterizações Moylan (2016) afirma que:

Na distopia, o texto normalmente começa diretamente no terrível mundo novo, e, ainda mesmo sem o movimento de deslocamento para um outro lugar, o elemento de estranhamento textual permanece em efeito, pois o foco é frequentemente sobre a personagem que questiona²¹ a sociedade distópica (p.80-81).

Esse movimento de deslocamento do qual Moylan faz referência está ligado à forma como as utopias normalmente estavam dispostas, centradas no personagem que sai do seu

²¹ Ver mais em Baccolini, 1992, p 140.

lugar comum para desbravar o mundo e conhece o “lugar melhor”, então volta para a sua sociedade para transmitir o que aprendeu, considerando as obras que utilizaram o formato de More. No texto distópico esse deslocamento não faz efeito e/ou é considerado como falho, uma vez que ‘o lugar’ melhor nunca será aquele do qual o personagem faz parte, está em um plano das ideias, não é executável porque demanda algo que somente as confissões do personagem não dão conta, então, tudo continua no mesmo estado que antes estava.

Em *O Último Homem* o questionamento é feito de maneira sutil diante das constatações do personagem principal sobre a futilidade do homem e suas prioridades estarem sempre relacionadas aos bens que adquire. A história é contada no presente sobre o passado porque o mau funcionamento já ocorreu e a narrativa mostra, sob uma ótica de alerta, o que pode acontecer com a humanidade caso continue da maneira que uma vez foi. Verney, o último homem, nos conta sobre a degradação de sua sociedade desde as animosidades relacionadas às relações entre indivíduos, e daí como as implicações de vontade de poder, egoísmo e mudança de sistema governamental acarretaram em desastres, montando seu próprio aparato didático sobre os encaminhamentos crítico-analíticos que o romance inspira. Nesta passagem ele lamenta e destaca a sua crítica em relação ao comportamento dos homens de sua sociedade destruída:

[...] agora é o homem o senhor da criação? Olhe para ele – ah! Vejo a peste! Ela atacou a sua carne, emaranhou-se com seu ser e cega seus olhos, que perscrutam o céu. Deite-se, Oh homem, na terra salpicada de flores; abra mão de toda reivindicação de sua herança, tudo o que você pode um dia possuir dela é a pequena célula que o morto exige. A peste é a companheira da primavera, do brilho do sol e da fartura. Não mais lutamos com ela. Esquecemo-nos do que fazíamos quando ela não existia. [...] **Os homens fizeram jornadas periclitantes para possuir esplêndidas bugigangas da terra, gemas e ouro. [...] Agora a vida é tudo o que cobizamos;** que este autômato de carne deve, com juntas e peças em ordem, desempenhar suas funções. [...] Éramos, com efeito, suficientemente degradados (SHELLEY, 2007, p. 338) – destaque nosso.

Assim colocado, observamos no romance de Shelley o que sugere Moylan (2016) quando diz que “[...] a distopia gera seu próprio relato didático no encontro crítico que ocorre quando o/a cidadão/ã confronta, ou é confrontado/a, pelas contradições da sociedade que é apresentada desde a primeira página” (p. 81).

Segundo Sargent, citado por Moylan (2016, p. 91), para definir a distopia enquanto tentativa de conceituação é preciso considerar três movimentos: primeiro, a separação categórica da *Utopia* (a obra de More) como impulso ou força histórica de suas expressões variadas; segundo, a diferenciação formal do texto distópico do texto antiutópico; e terceiro, a diferenciação política entre textos distópicos que trabalham de uma posição de pessimismo utópico daqueles que são totalmente antiutópicos. Assim, ao tratar um texto como distópico, de acordo com Sargent, tais considerações precisam estar alinhadas para que assim possamos caracterizá-lo como tal. No entanto, as possibilidades de entrecruzamentos dessas considerações podem ocorrer juntamente com outras características advindas, por exemplo, da ficção científica e mesmo assim, continuar sendo o texto distópico.

Moylan destaca também a possibilidade de definição do texto distópico considerando o ponto de vista da recepção, afirmando que em última instância, diante da problemática a respeito de como definir definitivamente as distopias enquanto gênero literário, a diferença entre elas e as utopias/antiutopias pode ser resumida a uma questão de recepção e momento no qual se insere o texto recebido. Em suas palavras:

Com seu imbricado relato da poética e política da oportunidade distópica textual, a definição de Suvin, de forma ainda mais explícita, leva o julgamento da qualidade utópica ou distópica ao/a leitor/a ou crítico/a que indubitavelmente trabalhe de um ponto de vista particular (com afiliações e princípios particulares) a decidir se uma dada sociedade fictícia é melhor ou pior do que a do/a autor/a, do leitor/a, seja numa leitura crítica, ou não. De fato, minha própria categorização de certos textos como distopias críticas nesse estudo é precisamente o resultado de tal avaliação, uma vez que nenhum dos exemplos literários ou fílmicos discutidos seja explicitamente nomeado como distopias por seus autores e autoras (MOYLAN, 2016, p. 92).

O fato é que, na realidade, a classificação é feita a partir do olhar sobre o texto do que sobre caracterização explícita/intencional sobre a categoria, apesar de sua distinção ser importante para as análises. Principalmente quando consideramos que, na literatura, distopia se trata bem mais de uma forma de expressar medo diante da insatisfação com a realidade e a especulação caótica do futuro levando em conta os desarranjos do presente e para isso mescla muitas perspectivas formais, do que um gênero fechado que cumpre suprir características formais. Aliás, talvez seja incomum encontrar algum gênero literário na

contemporaneidade, mas não somente nela, que não carregue traços diversos em sua composição.

A narrativa distópica trabalha com nuances de crítica social já nos apresentando o espaço caótico diretamente, na maioria dos casos, e aos poucos aquele em contato com a narrativa, vai entendendo que o que fez dada sociedade se constituir como tal se deve a desarrollo ocorrido em outro tempo que não o imediatamente presente à história. Em *Os Despossuídos* (1975), de Úrsula Le Guin, o leitor é apresentado a uma história que se passa em um universo onde, depois da ‘última Guerra’, os planetas (Urras e Anarres) se dividiram e passaram a gerir suas populações de acordo com os preceitos que acreditavam serem mais coerentes: despossuídos de apegos materiais e diferenciação sobre identidade de gênero.

Dentre muitos pontos de destaque na obra, a história traz um profundo senso analítico diante das formas de vida e das relações entre os indivíduos que acabam inspirando questionamentos sobre a ineficácia daquele plano sutilmente utópico que constitui a forma de vida nos planetas Urras e Anarres, que, apesar de ser considerada uma história utópica anarquista de ficção científica, a ideia que perpassa a maior parte da narrativa nos leva a considerar os impulsos distópicos presentes nas inter-relações de poder, egoísmo e castração ideológica que impedem, por exemplo, o bom desenvolvimento e uso para o bem comum da teoria matemática que o personagem principal Shevek desenvolve. Assim como Shevek, observamos que os mandamentos deixados pela figura visionária chamada Odo, no momento que consegue estabelecer a modificação e separação dos planetas, em uma revolução ocorrida dois mil anos antes do momento presente da história, não são totalmente seguidos devido ao mau direcionamento e falha de caráter dos indivíduos que, de algum modo, comandam a sociedade. A qualidade distópica está na mensagem passada muito mais que na estrutura narrativa.

Em *O Conto da Aia* (1985), de Margaret Atwood, o leitor já é surpreendido, assim como a própria personagem principal Offred, com o universo extremamente modificado no qual se estabeleceu a cidade de Gilead, situada na região da Nova Inglaterra. Em um futuro onde um movimento fundamentalista de reconstrução cristã consegue suspender a Constituição dos Estados Unidos no intuito de reformar a sociedade e impor ordem. Somos apresentados a essa nova sociedade onde os direitos humanos são severamente limitados e os das mulheres ditatorialmente restritos. Aos poucos o leitor vai sendo familiarizado com as motivações que levaram o grupo fanático religioso a tomar o poder e transformar a

sociedade de acordo com o seu próprio ideal utópico de ‘melhor’ para uns, no entanto, pior para outros.

Ainda sobre a forma do texto distópico, Moylan levanta dois pontos a serem observados como modo de diferenciar o teor temático discursivo do texto, ao considerar que as distopias trazem um aspecto diferente ao tratar de insatisfação com o presente: trabalham com o possível, o crível, real especulado diante de problemas do cotidiano, o que imprime um *novum*²² interno em, e por meio de, suas trajetórias narrativas e seus finais. Sobre os dois pontos a serem observados Moylan (2016) afirma que:

Deste modo, a distinção pode ser feita entre o caso limite de uma distopia aberta (épica) que retém o compromisso utópico no âmago de sua apresentação pessimista formal e uma distopia fechada (mítica) que abandona a ambiguidade textual da narrativa distópica em favor do absolutismo de uma posição antiutópica. De fato, um dado texto pode ser localizado em qualquer ponto ao longo do *continuum* entre esses polos opostos (p. 93).

Considerando o ponto de vista da recepção do qual Moylan faz referência, principalmente quando se refere à análise de textos escritos anteriores à ideia de distopia, podemos considerar que *O Último Homem* carrega um pouco de ambos os pontos destacados acima. No entanto, carregando mais fortemente uma qualidade das distopias abertas, quando lembramos que a história mostra um aspecto utópico por deixar em aberto a esperança acerca da lição que pretende passar para as outras gerações que irão reconstruir o planeta e, possivelmente, fazê-lo melhor. *O Último Homem* não seria uma narrativa distópica de revolta porque não privilegia o cenário em si, mas os sujeitos e suas atitudes, apesar de que as contradições econômicas e políticas não são resolvidas ou controladas.

O romance estimula, por exemplo, a mudança pela vontade, mesmo não ocorrendo de fato. As personagens, mais acuradamente Verney, o narrador da história, levanta, em vários momentos, a problematização sobre egoísmo e falta de amor/empatia dos sujeitos de sua sociedade, mostrando indignação questionando as falhas de caráter dos indivíduos, o

²² Termo usado pelo estudioso de ficção científica Darko Suvin dentre outros para descrever as inovações cientificamente plausíveis usadas pelas narrativas de ficção científica. Denota o caráter de inovação e motivação diferentes que o texto pode inspirar. O *novum* pode ser um alienígena, uma descoberta ou uma nova tecnologia, mas algo possível, uma extrapolação do nosso atual entendimento das probabilidades da ciência (THOMAS, 2003).

personagem estimula a reflexão da tomada de atitude feita de modo ineficaz o que gera resultados negativos sobre o convívio social. Tais pontos qualificam o romance de Shelley a uma qualidade distópica por oferecer um olhar sério sobre a natureza social das atitudes dos homens em comunidade, das intenções imbricadas nas relações de poder humanas, mostrando um conflito narrativo que mostra a natureza destrutiva dos homens.

A dificuldade de encontrar um denominador comum que comporte o texto distópico, como já colocado acima, se faz devido a todos esses aspectos e miríade de possibilidades sobre a saudável contaminação dos gêneros literários. A aproximação de significado dos termos que se transformaram ao longo do tempo em categorias e gêneros adiciona outra justificativa diante dessa não concordância entre os pares, no entanto, é preciso que o levantamento dos principais usos seja feito para que possamos avançar de algum modo entre as alamedas que o termo nos proporciona caminhar. Levantar essa discussão foi importante para justificar a possibilidade de leitura que propomos nesta tese para *O Último Homem*.

1.2.1 Ficção especulativa: distópica, antiutópica e apocalíptica

É importante compreender as aproximações terminológicas que envolvem alguns termos que se ligam às distopias, constituindo, de alguma forma, seus desmembramentos. Há uma sutil diferença entre os termos distopia/antiutopia, a saber: distopias geralmente se constituem como uma crítica da sociedade contemporânea (ao momento de escrita) e que asserta sobre a necessidade de mudança, embasada na premissa caótica do ‘se continuar desse modo’ o futuro poderá ser um pesadelo. As antiutopias são, por outro lado, explícita ou implicitamente uma defesa do *status quo*. Mostram a possível ineficiência em fantasiar um ‘algo melhor’ ao invés de fazer a mudança; de certo modo, zombam da inocência utópica (FITTING, 2010). As antiutopias trabalham diretamente em confronto com o pensamento utópico, destacando a urgência em tornar ‘o agora’ um lugar melhor, ao invés de imaginar um espaço fora da realidade como único possível para esse melhor. Moylan (2016) a este respeito ainda afirma que:

Seguindo as definições básicas de Sargent, eu argumentaria que é mais consistente com o paradigma de estudos utópicos/distópicos em desenvolvimento denominar o texto que recusa qualquer esperança e

esforço utópicos uma *antiutopia* e o que entra na contenda entre Utopia e Anti-Utopia (aparecendo numa posição diferente em cada texto) uma *distopia* (p. 69).

Segundo Otero (1987) “As Aves” (414 A.C.) de Aristófanes seria a primeira obra antiutópica que se tem notícia, é uma sátira de cunho político em relação aos sonhos imperialistas de uma cidade-estado. Já para Claeys (2017) a primeira ficção antiutópica teria sido *Mundus Alter et Idem* (1605), de Joseph Hall, que seria uma sátira também das maneiras contemporâneas moldada na forma de uma jornada no mar. Obras que deram vazão para uma das mais conhecidas sátiras já escritas, “As viagens de Gulliver” (1726) de Jonathan Swift.

Em 1875 o inglês Samuel Butler publica *Erewhon: or Over the Range*, que segue um pouco do texto de Swift como uma utopia satírica. O texto satiriza vários aspectos da sociedade Vitoriana incluindo punição criminal, religião e antropocentrismo. Claeys afirma que entre os anos de 1700 a sátira mais bem sucedida foi *The History of Mr. Fantom, the New Fashioned Philosopher and His Man William* (1797), de Hannah More. Por seu modo de satirizar o plano utópico de maneira quase zombeteira, as primeiras obras que trouxeram essa forma de avaliar as insatisfações do seu presente são, hoje, consideradas antiutópicas pelo teor das ideias que exploram, e assim, mais uma vez, caracterizadas segundo a recepção.

O importante aqui é o destaque para a diferença de ideias que o termo tem em relação ao que conhecemos como distopia hoje. Afinal, se avaliamos a própria formação etimológica da palavra compreendemos que existe uma distinção entre os prefixos, ambos de origem grega, “anti”, que significa ação contrária, oposição, contrariedade; e “dys”, que carrega a ideia de dor, privação, dificuldade. Ou seja, ‘antiutopia’ = contra utopia e ‘distopia’ = lugar difícil ou ruim (considerando o significado de ‘topos’ ou ‘topia’ = lugar, também do grego).

Ambos hoje considerados gêneros literários ou ideias contidas em textos que motivam uma visão crítica da realidade, Antiutopia e Distopia se encontram dentro de um conjunto maior que compreende os textos que abordam as ideias diante do porvir: a ficção especulativa. O termo cunhado através dos estudos de Robert A. Heilein, em seu famoso ensaio intitulado *On Writing of Speculative Fiction* (1948), ele explicitamente usa ‘ficção especulativa’ como um substituto para ‘ficção científica’. Segundo Causo (2003) toda

literatura produzida que se assemelhava à ficção científica antes da denominação do gênero, seria definida como “protoficção científica”, uma vez que o termo “ficção científica” surgiu apenas em julho de 1929 como gênero literário. No entanto, já existia como *scientific romance* desde a primeira metade do século XIX. Inclusive, é neste mesmo período que aparece o *Frankenstein ou o Moderno Prometeu* (1818) de Mary Shelley, considerada até nossos dias como pioneira em tratar de aspectos especulativos diante dos avanços científicos de sua época de modo a questionar a forma como esses avanços eram utilizados pelos indivíduos, e assim, seu impacto negativo para a humanidade.

Estudos recentes apontam que o texto *The Chemical Wedding of Christian Rosencreutz*²³ possivelmente da autoria de Johannes Valentinus Andreae, descoberto no início do século XVII, poderia ser considerado como a primeira obra de ficção científica, o que provavelmente justificaria a assertiva de Stableford (2003) quando diz que:

No século dezessete escritores começaram a produzir ficções especulativas sobre novas descobertas e tecnologias que a aplicação do método científico poderia provocar, os primeiros exemplos sendo acomodados – bastante desconfortavelmente – dentro de gêneros existentes e estruturas narrativas²⁴ (p. 15) - tradução nossa.

A história de Andreae é desenvolvida em um reino vasto. Fala sobre feitiços poderosos, monstros criados pelo homem, passeios pelo espaço e especulações pessimistas sobre o futuro, uma verdadeira miríade de características de vários gêneros literários como conhecemos hoje, no entanto, o texto de Andreae parece se localizar melhor na fantasia, ou, até mesmo no fantástico por não trazer aparatos verdadeiramente científicos para o espaço da estrutura narrativa, estando mais relacionado ao universo esotérico, religioso e espiritual, mesmo considerando o poder imaginativo e inovador de tais questões para a época de sua circulação.

²³ Foi primeiramente publicado na Alemanha pela Strasbourg no ano de 1616. Supostamente existiu como manuscrito por volta dos anos de 1601-02, e foi traduzido para o inglês somente em 1690, pela primeira vez, pela E. Foxcroft. Considerado o terceiro dos manifestos que deram publicidade à Ordem Rosacruz ou Fraternidade Rosacruz no século XVII. Traduzido para o português com o título “As núpcias de alquímicas de Christian Rosencreutz” em 1993, por Jan van Rijckenborgh, e mais recentemente em uma nova edição com tradução de Tereno Telúrio Tertuliano em 2016.

²⁴ In the seventeenth century writers began producing speculative fictions about new discoveries and technologies that the application of scientific method might bring about, the earliest examples being accommodated – rather uncomfortably – within exiting genres and narratives frameworks.

Já o romance *Frankenstein* inaugura uma nova forma de pensar o presente com olhos nas consequências dos movimentos do agora para o futuro, distante ou não; e assim, muitos dos trabalhos subsequentes seriam influenciados por esse aspecto, um dos vários temas que o romance de Shelley levanta de forma inovadora. Aqui as raízes da ficção científica são estabelecidas: ciência e a ameaça da ciência, sátira e a quase nova mitologia contida nos personagens e narrativas de ficção científica - o galvanismo. Clayes (2017, p. 284) afirma que, de um modo geral, “o termo ficção científica não foi evidentemente usado antes de 1851”, tendo sido proliferado apenas ao fim do século XIX e que permanece mesclado com outras formas de narrativa, e, subsequentemente, transformado em gênero no século XX.

Ao final do século vinte, a ficção científica se torna muito popular e muitos trabalhos são escritos considerando a premissa da utilização das inovações científicas e também tecnológicas, assim como os demais aspectos que tinham a ver com as probabilidades de desenvolvimento e assim, o gênero passou a absorver os gêneros próximos como a fantasia, a utopia e a distopia, incluídos, aproximadamente, nos anos de 1950. No entanto, apesar das modificações do gênero diante da mistura de características advindas de tantas combinações, a ficção científica deixou de circular como texto crítico das utilizações das inovações para o mundo, iniciado com *Frankenstein*²⁵, se estabelecendo como o gênero que trata de um mundo completamente diferente daquele no qual seu autor vive, e centrado na descrição do espaço e dos aparatos inovadores, agora bem mais tecnológicos, ainda não possíveis no mundo real, mas apenas imaginados como possíveis. Sobre a caracterização da ficção científica Clayes (2017) afirma:

Ficção científica é normalmente descrita como a que retrata um mundo radicalmente diferente do presente. Mas existem grandes variações no grau em que o que projeta é claramente impossível no presente, ou

²⁵ *Frankenstein* inaugura uma nova forma de conceber não só ideias científicas de maneira ficcional, mas também de explorar o gótico: na ocasião da escrita de meu trabalho de dissertação defendida em 2015, sugiro a concepção de uma nova vertente para classificar a obra, uma vez que ela não se encaixa nos parâmetros de texto gótico construído pela tradição, principalmente considerando as classificações formais de Fay (1998). Chamo essa nova vertente de “Gótico filosófico psicológico” para encaixar *Frankenstein* em uma categorização mais contundente, uma vez que Mary Shelley inicia uma nova fase do gótico de romances, pois coloca intensidade nos sentimentos advindos da experiência feminina em uma sociedade assombrada pela dominação masculina, a qual amedrontava também a alma da autora, aspecto este iniciado por Shelley e a partir dela, incorporado ao tecer das narrativas góticas posteriores.

meramente varia em qualidade ou quantidade comparada ao presente estado de descoberta científica e invenção tecnológica²⁶ (p. 286).

Assim, apesar de durante um tempo gêneros como a utopia e a distopia, terem sido consideradas como ficção científica, a própria construção temática e discussão dos textos nos mostra que eles são, na verdade, bem diferentes e que podem coexistir, trazendo aspectos uns dos outros, mas, no entanto, manterem certo distanciamento de uma categorização fixa que os unam sob a égide da ficção científica:

Nas utopias, nós talvez queiramos perguntar até que ponto a natureza humana e a organização social foram retesados para além da credibilidade, onde uma futura sociedade é marcadamente superior devido às suas inovações científicas e tecnológicas. [...] Para a distopia, a questão não é o que a ciência produz, mas seu impacto negativo sob a humanidade. Então, a questão não é se imaginamos armas de raios, fontes infinitas de energia, ou viagem ao espaço. É se nós os usamos como instrumentos de opressão e destruição²⁷ (CLAYES, 2017, p. 286).

Trabalhos como os da escritora inglesa Jane Wells Webb Loudon (1807-1858), que seguiram publicando após a marcadamente forte história ‘científica’ de *Frankenstein* e muito provavelmente influenciada por ela, foram prolíferos apesar de muitos dos escritos de autoria feminina terem se perdido de alguma forma. Esses trabalhos levaram adiante as ideias que os avanços científicos de suas épocas inspiravam, atrelados, como não poderia deixar de ser, ao medo que tais avanços e mudanças acarretariam nas vidas em sociedade. No entanto, a preocupação diante do uso, por parte dos indivíduos, desses novos instrumentos ficava um pouco de lado em favor da exaltação das inovações em si, à exceção de *Frankenstein* que, dentre outros pontos, explora a falha de caráter dos homens diante de sua ainda ineficiente capacidade de lidar com o diferente, de diversas maneiras.

O romance de Loudon *The Mummy! Or a tale of the twenty-second century* publicado anonimamente em 1827 por Henry Colburn, mesmo editor de Mary Shelley, desenvolve uma

²⁶ Science fiction is usually described as portraying a world radically different from the present. But there are great variations in the degree to which what it projects is clearly impossible in the present, or merely varies in quality or quantity compared to the present state of scientific discovery and technological invention.

²⁷ In utopias, we might want to ask how far human nature and social organization have been stretched beyond credibility, where a future society is markedly superior because of its scientific and technical innovations [...] For dystopia, the question is what the science produces, but its negative impact on humanity. So the issue is not whether we imagine ray guns, infinite power sources, or space travel. It is whether we use them as instruments of oppression and destruction.

narrativa tão inovadora quanto a de Shelley dentro do escopo da ficção científica, pois não retrata o futuro do seu próprio tempo apenas diante de mudanças na esfera política, como muitas das ficções científicas de sua época abordavam. Loudon preencheu sua narrativa com mudanças previstas na tecnologia, sociedade e até mesmo na moda. Suas damas da corte usam calças e ornamentos de cabelo com chamas controladas; cirurgiões e advogados podiam ser autômatos a vapor, prevê um tipo de internet, além de tentar explicar o processo de revivescência da múmia em termos científicos – choques galvânicos ao invés de encantamentos – ela incorporou ideias de progresso científico e descobertas que agora são lidas como profecias àquelas que se seguiram no final do século XIX.

Citadel of Fear, publicado em 1918, da escritora norte-americana Gertrude Barrows Bennett (1884-1923), é um triunfo da imaginação, iniciando com a história de um mundo perdido incorporando elementos da ficção científica, horror, fantasia e *weird*²⁸. Foi publicado sob o pseudônimo de Francis Stevens, nome utilizado na maior parte de seus trabalhos hoje conhecidos, mas que não tiveram muita atenção em sua época. Bennet é considerada uma das mais importantes escritoras de ficção científica, apesar da negligência sobre seus trabalhos durante um bom tempo. A história de *Citadel* envolve uma misteriosa cidade perdida, antigos deuses astecas renascidos, numerosas monstruosidades biológicas em meio a um profundo senso do medo.

The Tomorrow People, romance da canadense Judith Merril (1923-1997), publicado em 1960, foi um dos primeiros mistérios em ficção científica e conta a história de um único sobrevivente de uma expedição a Marte. O astronauta Johnny Wendt se recusa a dizer o que houve com os outros exploradores, e páginas dos registros da expedição aparecem como rasurados ou arrancados. Dicas de vida no planeta vermelho, poderes telepáticos e outros elementos de ficção científica sempre parecem fora do alcance das pessoas que tentam ajudar Johnny, e suas reações violentas a qualquer tipo de ajuda ou analogias sobre o que houve em Marte durante a expedição indicam que os mistérios não são facilmente resolvidos. Merril foi uma das primeiras escritoras a reconhecer as incríveis incompreensões

²⁸A *Weird Fiction* (termo que não tem tradução para o português, mas que poderíamos interpretar aproximadamente como “ficção do estranho” ou “ficção do bizarro”). Criado na Grã-Bretanha ainda no tempo da expansão colonial mistura vários tipos de narrativa do britânico louco, que é confrontado com forças sobrenaturais e míticas além de seu controle e explicação. Mas é um americano, H. P. Lovecraft, que no começo do século XX, adota o termo *Weird Fiction* de seu criador (Sheridan Le Fanu) e procura, com o espírito de racionalização do estadunidense da era moderna, dar explicação para o que não faz sentido. Para mais detalhes sobre o termo ver denominações no blog do escritor Fábio Fernandes em: <https://blogdaboitempo.com.br/2014/11/21/weird-fiction-essa-forca-estranha-parte-i/>

que envolvem a exploração do espaço numa época em que outros acreditavam que seria algo rápido e fácil. Ficções tais como estas que enraízam, hoje, as caracterizações do que chamamos de ficção científica: esse mundo completamente modificado pelos avanços desenvolvidos na área do conhecimento científico e suas descrições.

Considerando as especificações destes termos que, apesar de aparecerem hoje mesclados de diversas maneiras, tem cada um suas particularidades temáticas ou estruturais. Podemos afirmar de maneira mais consensual que, sejam utopias, antiutopias, distopias ou ficção científica estes trabalhos lidam com um traço recorrente que é a especulação da sociedade diante de probabilidades acerca de aspectos do agora. Então, todas estas narrativas estão agrupadas no que se tornou conhecido como narrativas de ‘ficção especulativa’. A esse respeito Causo (2003) afirma que:

No centro dessas narrativas está a tentativa de criar realidades alternativas que vem relativizar com a nossa própria. Exatamente o que tenta fazer a literatura especulativa – especular sobre a realidade, fornecendo paradigmas que relativizam as compreensões estabelecidas (p. 34).

A ficção especulativa é uma expressão literária legítima, que, como outros gêneros literários, deve ser compreendida como solução do engenho humano na busca de um entendimento aberto e multifacetado da realidade (p. 50).

A ficção especulativa lida com o que poderia acontecer. É mais real, baseada em andamentos da própria realidade, especula sobre o futuro, sobre o mundo como poderia ser ou se tornar. Lida com problemas humanos. Margaret Atwood afirma em *Moving Targets* publicado em 2004, que ficção científica é aquela na qual coisas acontecem que não são possíveis considerando o hoje, assim, trabalhos como a trilogia “Oryx e Crake, O Ano do Dilúvio e MaddAddam”, assim como “The Handmaid’s Tale” (O Conto da Aia), por exemplo todas de autoria de Atwood, não se enquadrariam como científicos, uma vez que seus desdobramentos principais são bastante possíveis e alguns já tendo ocorrido como no caso de algumas castrações mostradas em *O Conto da Aia*, segundo a própria escritora.

Essas narrativas estão centradas em problemáticas que envolvem a ação do homem que acaba por prejudicar o mundo no qual ele mesmo vive, desenvolvidas como que especulativamente possíveis em um futuro distante ou não, como claras distopias críticas que encerram seus enredos. Ainda sobre as nuances que unem e que destacam a

singularidade dos textos especulativos em conjunto aos de pura ficção científica, Heinlein coloca que:

Existe outro tipo de história de ficção científica honesta até demais, que normalmente não é considerada ficção científica: a história de pessoas lidando com a ciência ou tecnologias contemporâneas. Nós não costumamos associar esse tipo de história quando dizemos “ficção científica”; o que nós realmente nos referimos é a história especulativa, a história incorporando a noção “apenas suponha” ou “o que aconteceria se”. Na ficção especulativa de ficção científica a ciência e os campos estabelecidos são extrapolados para produzir uma nova situação, um novo quadro para a ação humana. Como resultado dessa nova situação, novos problemas humanos são criados – e nossa empreitada é sobre como os seres humanos lidam com estes novos problemas. A história não é sobre a situação; é sobre lidar com problemas decorrentes da nova situação. [...] O problema em si – o enredo- deve ser um problema humano. O problema humano deve ser aquele criado por, ou, indispensavelmente afetado pelas novas condições²⁹ (HEINLEIN, 1990, p. 03) – tradução nossa.

O que Atwood (2011) nos diz no texto *In other worlds: SF and the human imagination*, e que complementa a ideia de Heinlein acima, é que ela vê o cerne da ficção científica em trabalhos como a “Guerra dos Mundos” de H.G. Wells, e ficção especulativa traçando suas raízes em Julio Verne. Ficção especulativa é sobre coisas, tecnologias e problemas que poderiam plausivelmente acontecer, mas que apenas não aconteceram no momento de escrita do livro, como submarinos ou balões, de que tratam os textos de Verne. A escritora não vê como possível, por outro lado, Marcianos chegando a Terra em cilindros de metal, como descritos por Wells em “A Guerra dos Mundos”, para citar dois exemplos. Para Atwood (2011) alienígenas são ficção científica, não ficção especulativa. A ideia de tentáculos inteligentes, marcianos sugadores de sangue parecem mais com fantasia baseada na nossa compreensão corrente de Marte. Por outro lado, alguns autores como Úrsula Le Guin, expõem que no tempo de publicação de “Guerra dos Mundos”, o que há no livro realmente representava os pensamentos comumente aceitos de vida inteligente em Marte e

²⁹ There is another type of honest-to-goodness science fiction story that is not usually regarded as science fiction: the story of people dealing with contemporary science or technology. We do not ordinarily mean this sort of story when we say “science fiction”; what we do mean is the speculative story, the story embodying the notion “just suppose” or “what would happen if”. In the speculative science fiction story accepted science and established fiefs are extrapolated to produce a new situation, a new framework for human action. As a result of this new situation, new human problems are created—and our store is about how human beings cope with those new problems. The story is not about the new situation; it is about coping with problems arising out of the new situation. [...]The problem itself--the “plot”--must be a human problem. The human problem must be one that is created by, or indispensably affected by, the new conditions.

seria, assim, especulativo àquela época, mas com fundamentação na ciência daquele momento específico.

Acreditamos que não há tal coisa como gênero puro, assim sendo, toda e qualquer leitura pode ser encaminhada de diferentes maneiras, a depender das particularidades e possibilidades, assim como limites, oferecidas pelo texto. O período de produção de escrita, as ideias correntes de cada momento histórico, assim como os medos desenvolvidos de cada sociedade, em épocas diferentes, também contribui para as possibilidades de leitura de um texto, principalmente ao se tratar de gêneros como as ficções distópicas.

Outro gênero que merece nossa atenção é o apocalítico e sobre ele é importante levantarmos algumas considerações, já que o romance de Shelley que escolhemos como *corpus* de análise nesta tese, abarca um cenário que o classifica sob este gênero literário. Os textos que trazem a temática apocalíptica retratam um mundo radicalmente modificado ou o fim da humanidade, potencialmente devido à ação de uma catástrofe climática, guerra nuclear, pandemia, ataque extraterrestre, evento de impacto, revolta cibernética, singularidade tecnológica, disgenia, fenômenos sobrenaturais, julgamento divino, mudança climática, esgotamento de recursos ou algum outro desastre.

Desse modo, ficção pós-apocalíptica retrata a história dos sobreviventes, quando há, no mundo após tais desastres, batalhando para encontrar maneiras de reconstruir a vida. Apesar de lidar com eventos ligados à natureza das coisas que os humanos supostamente não têm poder sobre, os textos mergulham, de algum modo, nas formas pelas quais os humanos ou seres que se reconstroem nesses espaços pós-catástrofe decidem agir em relação ao espaço onde precisam viver e aos seus semelhantes com os quais mantem contato. Zolciak (2017) afirma que:

Literatura apocalíptica é um gênero literário que exagera eventos climáticos que irão transpirar no fim do mundo. Literatura apocalíptica usa destruição e morte como um símbolo para problemas sociais, mas também enfatiza as ansiedades pessoais que são projetadas e transcritas através de uma realidade intensificada e exagerada³⁰ (p. 04) - tradução nossa.

³⁰ Apocalyptic literature is a literary genre that exaggerates cataclysmic events that will transpire at the end of the world. Apocalyptic literature uses destruction and death as a symbol for societal problems, but it also emphasizes the personal anxieties that are projected and transcribed through an intensified, exaggerated reality.

Os textos escritos deste gênero geralmente especulam sobre as diferentes formas de como o mundo poderá chegar ao seu fim, mas sempre inspirado nos eventos climáticos ou de origem divina (como numa espécie de castigo para a humanidade), e estão centrados no ‘como’ a destruição é feita, causando a condenação e maior sofrimento dos que sofrem com ela até que não reste mais o mundo como conhecemos. A ficção pós-apocalíptica mostra esse mundo, ou diretamente emergido nessa nova realidade após a catástrofe, ou iniciado com os eventos que levaram a ela. O texto conhecido como o primeiro a retratar, não só o tema do fim do mundo, mas a especulação sobre o futuro apareceu em 1805, com o título *Le Dernier Homme* do francês Jean Baptiste Cousin de Grainville, onde a religião aparece de maneira explícita, apontando Deus como o agente causador do fim. Grainville foi, acredita-se, um padre renegado que ficou muito deprimido com o uso excessivo e descuidado por parte do homem sobre os recursos naturais enviados por Deus, e logo após a escrita deste livro ele comete suicídio. O livro narra uma história que mostra o homem no futuro distante que, por alguma razão inexplicável, não pode mais procriar e as mulheres se tornaram inférteis e vão se dirigindo aos poucos para a sua extinção. Falaremos mais detalhadamente sobre este romance no capítulo III.

O romance de Mary Shelley, *O Último Homem* aparece em 1826, trazendo não só inovações a respeito do modo como a história do fim é imaginada, mas também como a primeira escrita por uma mulher neste gênero literário. Mostra o fim através de uma peste que se espalha de maneira avassaladora matando primeiramente aqueles de coração egoísta e carregados de monstruosidade interior. O romance de Shelley não enfoca a peste, mas o fracasso de um futuro governo republicano instaurado na Inglaterra no fim do século XXI e como a peste atinge os indivíduos em sociedade, restando apenas um, imune a ela. Nele a verdadeira catástrofe está nas relações de poder que envolvem os sujeitos. Ao tecer considerações a respeito dos vários temas que *O Último Homem* levanta nas estrelinhas de sua história, Lokke (2003) afirma que:

O agonizante curso do romance, de fato, demonstra que a mente humana está acima de toda origem do mal que é universalmente sofrido. E o cruel progresso da praga mostra a natureza incontrolável e inescrutável que é qualquer coisa menos o ministro do homem³¹. (p. 125) – Tradução nossa.

³¹ The agonizing course of the novel, in fact, demonstrates that the human mind is above all the source of the evil that is universally suffered. And the relentless progress of the plague shows uncontrollable and inscrutable nature to be anything but the minister of man.

O romance de Shelley não segue a linha do lugar comum da visão destruidora sobre o homem através de vestígios advindos da natureza como haviam se padronizado as histórias apocalípticas, mas levanta a questão da transformação do homem pela sua desestrutura individual inspirada pela vontade de poder que sobrepõe todos os outros impulsos humanos de amor, compaixão, generosidade e justiça. Como atesta uma das falas de Lionel Verney:

Onde estavam a dor e o mal? Não no calmo ar ou encapelado oceano; não nas florestas ou nos campos férteis, nem entre os pássaros que fizeram as árvores ressoarem com música, nem nos animais que em meio à fatura expuseram-se ao brilho do sol. **Nosso inimigo**, como a Calamidade de Homero, **percorreu nossos corações** e nenhum sóido foi ecoado de seus passos. (SHELLEY, 2007, p. 337-338) - destaque nosso.

Percebemos como a nossa individualização está do mesmo modo comprometida e que os conceitos e ideais construídos pela modernidade apenas diluem o homem, saindo do centro e se perdendo dentro de si, como mencionamos acima, e, apesar de ter sido totalmente descreditado em sua época de publicação, considerado imoral e ilusório, o romance de Shelley inspirou uma série de outros textos que tratariam sobre o futuro da humanidade e/ou sobre o fim do mundo.

Em 1885 Richard Jefferies publica *After London*, que traz uma não especificada e repentina catástrofe ecológica despovoando rapidamente a Inglaterra, revertendo-a a natureza e aos seus poucos sobreviventes um modo de vida quase medieval. Em 1895 aparece o romance *The Time Machine* de H. G. Wells, que mostra dentre outros pontos, já ao final do livro, o viajante do tempo testemunhando a expansão do sol causando a morte de toda a vida na Terra. Escrito 75 anos após o romance de Shelley, “A Guerra dos Mundos” de H.G. Wells, é talvez uma das histórias mais conhecidas a tratar do mundo numa visão apocalíptica sobre o fim dos humanos, dessa vez através da invasão alienígena de Marcianos na Terra. No entanto, a história de Wells apenas tangencia o tema, uma vez que trata de um princípio de ameaça por parte dos marcianos, acontecendo somente em Londres, não se estende a nível mundial, até mesmo pelo caráter eurocêntrico dos textos de Wells. Não ocorre a destruição do mundo, tampouco de Londres, o que ocorre é um início de ataque. Os marcianos se alimentavam dos humanos e nessa empreitada acabaram se contaminando por bactérias humanas e não eram imunes a elas, então sua ação acaba sendo surpreendentemente revertida.

Nos anos de 1900, “A Praga Escarlate”, de Jack London é um dos títulos mais conhecidos, publicado em 1912. A história ocorre no século XXI e apresenta o relato de um velho professor universitário aos seus três netos, todos eles reduzidos a selvagens, após a espécie humana ter sido quase toda disseminada no ano de 2013, devido o aparecimento de uma peste, conhecida como a praga escarlate. Existe um traço moralizante, no entanto, sobre o valor do conhecimento e sabedoria.

Shadow on the Hearth, publicado em 1950 da escritora Judith Merrill, conta a história de uma mulher de Westchester e suas duas filhas após a explosão de uma série de bombas atômicas em Nova York. É uma das poucas histórias sobre a vida após o holocausto de uma guerra nuclear que consegue encaminhar a narrativa para além da confusão de fumaça e devastação e imaginar a possibilidade de mulheres e homens trabalhando juntos para construir um futuro mais pacífico. O texto teve uma recepção controversa, já que mostra de forma crua ao leitor uma imagem do que poderia ser um futuro bem próximo mostrando o impacto psicológico dos incidentes e eventos do ataque nas vidas dos indivíduos. O próprio Keith Booker, um dos críticos mais influentes de ficção científica, especulativa, distópica, declarou que o texto de Merrill é “um romance relativamente ousado e um útil corretivo para a visão heroica da vida pós-apocalipse³²”.

Richard Matherson publicou um texto sobre o fim da humanidade que mistura aspectos da ficção de horror, intitulado *Eu sou a Lenda*, publicado em 1954, popularizou a ideia do extermínio mundial através de uma doença. Retrata a história de Robert Neville, o último homem vivo na Terra que, no entanto, não se encontra totalmente sozinho, estando rodeado de outros homens, mulheres e crianças que se transformaram em vampiros, devido a uma doença provocada por uma bactéria mortífera, e anseiam pelo seu sangue. Assim, durante o dia, ele é o predador, caçando os mortos vivos pelas ruínas abandonadas da civilização e de noite, barrica-se em casa, esperando ansiosamente que chegue mais uma manhã.

Octavia Butler, primeira escritora afro-americana consagrada por seus livros de ficção científica, e por inserir a questão da diferença e do racismo em suas histórias, publica em 1987 o texto intitulado *Dawn*. A história ocorre após um holocausto que tornou a Terra inabitável, uma quantidade de humanos é salva por uma raça alienígena chamada Oankali e estes são os responsáveis por tornar a Terra habitável novamente.

³² American Science Fiction and the Cold War: Literature and Film, Routledge, 2013, p.57.

É notável que a depender dos acontecimentos de cada época, os escritos passaram a tomar seus formatos de acordo com as especulações inspiradas com elas e histórias sobre o futuro, imaginadas em tempos sombrios como o vivido desde Mary Shelley com o medo de uma peste eminente que alastraria a humanidade, as invasões alienígenas ou o extermínio do mundo através dos próprios humanos com guerras ou desenvolvimento de doenças criadas em laboratórios, nos mostra o quanto o medo pode atravancar a vida e a esperança por algo melhor, não por ser fato irrevogável, mas porque aparentemente os humanos não sabem o que fazem com os avanços para tornar a vida no presente pacífica.

É contundente considerar que dentro do gênero apocalíptico muitos foram e são os trabalhos que continuam a surgir, mesmo em tempos pós-modernos como o nosso século XXI, tendo sobrevivido a quase tudo o que os autores clássicos desses textos supuseram. O fato é que sempre haverá a necessidade de pensar sobre o que não está em nossas mãos, nosso controle, o amanhã sempre será uma fonte inesgotável de dúvidas, principalmente quando alguns começam a perceber melhor que outros que o andamento do presente poderá acarretar em desastre no amanhã. Ficção científica, apocalíptica, distópica não preveem acontecimentos e não é essa a intensão, elas especulam sobre o porvir, enaltecendo as duas últimas, elas trabalham com “o que poderia acontecer caso” ou “o que devemos evitar que aconteça”, mas sempre uma perspectiva analítica sobre o comportamento dos sujeitos.

Abaixo apresentamos um resumo sobre as classificações dos termos em discussão:

<u>Ficção Especulativa:</u> é sobre coisas, tecnologias e problemas que poderiam plausivelmente acontecer, mas que apenas não aconteceram no momento de escrita do livro. Foco está em como as pessoas lidam com as mudanças especuladas.	
Distópica →	Geralmente são uma crítica da sociedade contemporânea (ao momento de escrita) e que asserta sobre a necessidade de mudança, embasada na premissa do ‘se continuar desse modo’ o futuro poderá ser um pesadelo. (“dis” = <i>grego</i> “dor”: lugar de dor)
Antiutópica →	Mostram a possível ineficiência em fantasiar um ‘algo melhor’ ao invés de fazer a mudança; de certo modo, zombam da inocência utópica. (“anti” = <i>grego</i> “contra”: contra utopia)
Apocalíptica →	Gênero literário que exagera eventos climáticos que irão transpirar no fim do mundo; não há esperança, apenas destruição mundial.
<u>Ficção Científica:</u> Mostra um mundo completamente modificado pelos avanços desenvolvidos na área do conhecimento científico e/ou suas descrições. Foco está na execução da ideia/dispositivo idealizado de acordo com desenvolvimento científico.	

Compreendendo estes pontos percebemos o quanto o romance de Shelley carrega uma ideia pioneira, não somente no modo como descreve o fim, mas nos aspectos que incorporam em seu romance de forma que não podemos classificá-lo como apenas apocalíptico, claro, a história decorre diante de uma catástrofe que não foi causada por esforços humanos, no entanto, a peste não obtém um espaço de foco na obra. O que se destaca com mais ênfase está em como o excesso de confiança e soberba humana é sobrepujada, o que nos instiga a afirmar sua qualidade distópica a respeito do “veja o que não deveria acontecer” nas relações sociais. E ao final, quando Lionel decide escrever a história de como tudo foi sendo levado para o fim, nos mostra que os homens já estavam se destruindo paulatinamente, a natureza apenas mostrou um meio de acelerar o processo. O foco é sobre alertar aqueles que repovoarão a Terra sobre essas falhas para que o futuro seja diferente.

O capítulo a seguir continua com a discussão sobre os temas suscitados pelos textos distópicos, agora não mais com ênfase na feitura do texto. Direccionamos a atenção para algumas narrativas que hoje podemos chamar de distópicas escritas por mulheres e que nem sempre encontramos referência, pelo menos uma parte delas, já que a TV com séries e o cinema nos últimos anos tem direccionado novamente atenção para as narrativas distópicas, criando universos que permeiam o tema, assim como adaptações de romances para as telas, e assim, exercitando a curiosidade para as obras que inspiraram a dar movimentos às imagens construídas. Tais como: *The Handmaid's Tale* de Atwood (série Hulu), *Hunger Games* de Suzanne Collins (filmes), *Annihilation* de Jeff VanderMeer (filme Netflix), *Divergent* de Veronica Roth (filme), *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (filme), são alguns exemplos de como o mercado audiovisual tem se interessado e aberto espaço para adaptações de textos distópicos, o que oferece motivação para reacender o interesse pelo conhecimento e/ou descoberta da leitura de tais romances/autores (as).

O que pretendemos é destacar no âmbito acadêmico alguns trabalhos que, enquanto pesquisadoras de narrativa distópica de autoria feminina, acreditamos ser importantes para a discussão de temáticas e, que tanto apareceram já no século dezenove com o romance de Shelley em estudo, quanto por fazerem parte da tradição de narrativas distópicas escritas por mulheres ao longo do tempo.

Capítulo II

2. GÊNERO E DISTOPIA: ALGUMAS REFLEXÕES

“É verdade, seremos monstros, isolados de todo o mundo, mas, por causa disso, estaremos mais ligados uns aos outros”.

Mary Shelley

“Nada perfeito poderá jamais ser construído a partir da retorcida natureza humana”

Isaiah Berlin

Quando pensamos na literatura distópica inevitavelmente os primeiros nomes que nos vem à mente são os referentes às obras de autores consagrados pela tradição tais como Evgueny Zamiátin (Nós), H.G Wells (A Máquina do Tempo), George Orwell (1984 e A Revolução dos Bichos), Ray Bradbury (Fahrenheit 451), William Golding (O Senhor das Moscas), Aldous Huxley (Admirável Mundo Novo), Jack London, (O Tão de Ferro), Anthony Burgess (Laranja Mecânica), dentre outros. O que ainda pouco se difunde, apesar dos muitos avanços a respeito, é que textos de autoria feminina também fazem parte desse arsenal distópico e com narrativas escritas em épocas quando sequer a ideia de distopia e/ou utopia era um eixo propulsor na literatura.

Apesar do destaque, na atualidade, a trabalhos de escritoras como Margaret Atwood (Trilogia MaddAddam, O Conto da Aia), Lauren Oliver (*Delirium*, *Pandemonium*) e Joana Russ (*The Female Man*) que tiveram, dentre outros, os holofotes direcionados de maneira mais intensa nos últimos tempos. Ainda assim, muitos outros trabalhos distópicos escritos por mulheres continuam em um espaço distante e merecem fazer parte do *hall* da tradição tanto quanto aqueles dos senhores citados logo acima.

Nosso objetivo neste capítulo é traçar uma, ainda que breve sequência de trabalhos distópicos escritos por mulheres que julgamos importante considerar ao se falar em literatura distópica, por acreditarmos que este destaque é necessário, já que analisamos nesta tese uma obra pioneira pela pena feminina dentro do universo temático dessa literatura especulativa onde se encontram as distopias. Apesar de em seu tempo de publicação *O Último Homem* de Mary Shelley ter sido o único texto a tratar sobre o fim da

humanidade escrito por uma mulher, antes e um tempo após sua publicação alguns romances de autoria feminina abordando temas relacionados foram escritos, e assim, merecem destaque por adicionarem a esse universo tradicionalmente masculino das distopias – válido lembrar que a maior parte fora escrita quase já no século vinte - uma visão atualizada a respeito de obras escritas sob esta temática muito antes das obras canônicas.

A distopia seja de autoria feminina ou masculina é uma literatura instigante que cria novos mundos, estabelece novas discussões, criticam, muitas vezes, os papéis de gêneros, tradições e valores nas conjunturas de sociedades nas quais os textos estão inseridos, colocando uma especulação de futuro para analisar o presente defeituoso, ou seria o ser humano sempre voltando a deformá-lo? O certo é que são textos que nos fazem repensar o estado atual das relações interpessoais que retomam para o todo social, no qual certas ideologias ou comportamentos fragmentam a sociedade (WILSON, 2013).

A escrita distópica tem a qualidade de envolver seus leitores com questões políticas urgentes, como liberdade e autodeterminação, destruição ambiental e catástrofe iminente, questões de identidade e as fronteiras cada vez mais frágeis entre a tecnologia e o eu. Os mundos distópicos são sombrios porque são projetados para mostrar, em relevo, a possibilidade de mudança utópica mesmo na mais obscura das circunstâncias³³. E assim como o que ocorreu com o gênero gótico em seu maior estopim no século dezenove, principalmente após a publicação de *Frankenstein* de Mary Shelley, também o universo ficcional do texto distópico teve – e continua tendo – seu apogeu com a escrita de autoria feminina. Talvez pelo fato de que falar sobre o medo, o incerto e aterrorizante sempre tenha se moldado tão facilmente às penas femininas historicamente, considerando as dificuldades e castrações sociais de crescimento positivo, sempre enfrentado pelas mulheres de maneira especialmente divergente da masculina. Conforme a escritora e crítica literária Rita Terezinha Schmidt (2013) afirma:

A prática social e cultural essencializou a diferença entre sujeitos construídos e definidos como masculino/feminino de maneira que o feminino foi transformado em um tropo de exclusão. A instituição literária como uma instituição social e política, também participa desse aparato discursivo/ideológico ao incorporar o que é considerado um dado inquestionado na cultura (p.03).

³³ Para mais informações acerca deste tema sugerimos a leitura de Judith A. Little, (ed.) “Human Nature and Reality,” *Feminist Philosophy and Science Fiction* (Amherst, NY: Prometheus Books, 2007).

A autoria feminina³⁴ como parte integrante da história literária, passou a ser creditada como digna de reflexões e incorporada ao acervo da tradição da literatura há pouco tempo. O caminho percorrido pelas mulheres para a construção de uma tradição de escrita feminina foi marcado por grandes impasses e descobertas, algumas relacionadas ao público, outras a si mesmas. Essa tradição surgiu da necessidade de as mulheres escreverem sua própria história, partindo da concepção de que pelas suas experiências vividas e condições de produção, compreenderiam o mundo diferentemente dos homens (PERRY, 1993). Estes homens, e aqui nos referimos tanto aos críticos literários quanto aos escritores, pertencentes, na maioria dos casos, à classe média, de cor branca não teriam o direito de subordiná-las, colocá-las à margem, atribuir-lhes largamente estereótipos negativos, como há muito tempo foi praticado na história da literatura universal e algo deveria ser feito para mudar essa realidade.

A crítica feminista se tornou uma abordagem teórica que assumiu o papel de questionadora do exercício canônico patriarcal no campo literário, e está grandemente comprometida com a mudança dos conceitos de mundo, valores e juízos criados pelos homens. A segunda onda, historicamente falando, desse percurso empreendido pela crítica feminista, se comprometeu, especialmente, com a revisão do cânone no que concerne à representação das mulheres nas narrativas já escritas, assim como também, a revisitação de conceitos, mitos, papéis que, em muitos casos, aprisionaram as mulheres e as delegaram ao lugar de subordinada, vilã, louca, ardilosa, pecadora. O maior destaque dessa fase é direcionado à evidência das mulheres escritoras, mulheres que ficaram de alguma maneira, na sombra do cânone. Então, trazer à tona trabalhos escritos por essas mulheres passou a ser salutar. Ademais ainda nas palavras de Schmidt (2013, p.03):

E é nesse sentido que o pertencimento de gênero foi e ainda se constitui como um princípio de valor enraizado na própria história da cultura ocidental e o seu efeito mais negativo, do ponto de vista de seu impacto conceitual no campo literário, tem sido a exclusão da autoria feminina das histórias da literatura.

³⁴ Lembramos que para este trabalho optamos por fazer breves pinceladas sobre autoria feminina para que a condição inferiorizada da mulher na sociedade seja vista não apenas como uma abordagem, mas como uma realidade que assombrou a sociedade do momento histórico do qual *The Last Man* é produto. Reconhecemos assim, que muitas lacunas podem surgir diante da intensa história de luta da mulher escritora em ambiente hostil do modo como retratamos neste trabalho e como não é nosso objetivo expandir a história das mulheres no campo da autoria, então, sugerimos que leituras adicionais a esse respeito sejam efetuadas para uma visão mais alargada e minuciosa sobre o assunto. Indicamos, dentre outras, as leituras de *The Female Imagination*, Patricia Spacks (1975); *Literary Women*, Ellen Moers (1976); *História das Mulheres: o século XIX*, Duby e Perrot (1991); *The Norton anthology of literature by women: the traditions in english*, Gilbert e Gubar (1996).

Durante muito tempo os homens estiveram no centro, com o direito de escrever e publicar suas ideias e pensamentos, expondo para o mundo os valores, costumes e ideologias de sua época vistas sob o seu ponto de vista, devendo ser interpretado como verdadeiro e absoluto; a mulher, silenciada do meio oficial de publicação ou posta à margem dentro dessa relação entre escritor/universo de publicação, inconformada com a sua condição de subordinada, busca desatar os nós que condicionavam seu papel de sujeito, sempre exposto pelo homem e, apesar das dificuldades encontradas, busca caminhos para fazer-se ouvir e espaço por onde expor suas críticas da sociedade e injustiças diante dos papéis a ela destinados, assim como expor suas ideias em torno de temas em geral.

Com o surgimento dos estudos feministas, algumas escritoras e seus trabalhos, puderam aos poucos, serem conhecidos do público em geral, já que muitos trabalhos ficaram desconhecidos em seu momento de produção, por serem considerados subversivos, ou inferiores aos dos homens em qualidade. Importante considerar também, que muitas obras de autoria feminina foram conhecidas em suas épocas, no entanto, a historiografia literária relegou muitas dessas obras à margem do cânone. A título de exemplo, *O Último Homem* de Mary Shelley, após a primeira publicação em 1826, além de ter sido recebido de maneira dura pelos críticos, apesar do nome de Shelley já ser reconhecido e respeitado, foi impedido de ser publicado de 1833 a 1965, quando apareceu a primeira reedição pela *Bison Books*, colocando o romance novamente nos holofotes e agora com recepção acalorada. Desse modo, fica mais que contundente a necessidade em destacar bons trabalhos escritos por mulheres para que eles não sejam marginalizados.

Na área de crítica literária que aborda utopias e distopias de autoria feminina, no Brasil, as críticas Susana Funck e Ildney Cavalcanti são dois nomes importantes trabalhando, dentre outras áreas, com obras utópicas/ distópicas contemporâneas no contexto inglês e brasileiro. Os estudos de Susana Funck, na área de utopismos, enfocam literaturas contemporâneas em inglês e estudos de gênero. Sua abordagem, diante das discussões de textos utópicos e distópicos estão centradas na construção do eu, corpo, imagens, espaços das personagens, particularmente as femininas, mas não só; nas narrativas ficcionais, mesclando teoria do gênero narrativo sob o olhar da crítica feminista.

Dentre suas obras mais importantes podemos citar *“Feminist Literary Utopias”* (1998), *“The grotesque female body in The Passion of New Eve and The Biggest Modern Woman of the World”* (2014), *“Palavra e imagem: representações ideológicas”* (2013), *“O*

que é uma mulher?” (2011), “A Construção Discursiva da Mulher como Outro” (2004), “A Teoria Feminista na Virada do Século” (2002), “*Three Big Women: The Re-Narration of 'Woman' as a Grotesque Body*” (2001), “Feminismo e Utopia” (1993), “‘Woman on the Edge of Time’ e o Socialismo Cibernético de Shulamith Firestone” (1994), “O Künstlerroman Feminino na Literatura Norte-Americana Contemporânea” (1990), “*The All-Female Worlds of Herland and Whileaway*” (2014), “Utopias Literárias Feministas” (2013).

Os estudos de Cavalcanti abarcam as distopias feministas da contemporaneidade, de florescência do gênero compreendido entre os anos de 1967 e 1998, a sua discussão se constrói em torno do espaço utópico dentro do texto distópico e vice-versa, assim como também, análises sobre a representação das personagens femininas nas obras e seus papéis. Dentre a vasta produção de Cavalcanti estão “*Utopian Studies in Brazil: Roots and Routes* (2016)”, “*Of death (and birth) of universes: gender and science in Pamela Zoline’s The Heat Death of the Universe*”(2012), “Em busca das utopias da/na América Latina” (2009), “O amor em tempos distópicos: Corpos utópicos em *The Stone Gods*, de Jeanette Winterson” (2009), “Feminismo, Literatura e Utopia: Reflexões Sobre Uma Fotografia” (2006), “*Utopias off Language in Contemporary Feminist Dystopias*” (2000), “Mundos gendrados alternativamente: ficção científica, utopia, distopia” (2011).

A respeito da discussão acerca das importantes mudanças empreendidas ao longo dos estudos que envolvem a crítica feminista sobre revisitação dos trabalhos das mulheres escritoras, Funck (1998) afirma:

Nos últimos vinte anos aproximadamente, a crítica vem lidando com a relação entre mulheres e literatura – tanto como leitoras quanto escritoras. Autoras esquecidas ou desconhecidas têm sido re/des/cobertas; uma tradição começou a ser construída e, mais importante, teorias existentes de produção e crítica literária têm sido desafiadas e modificadas. [...] a crítica deveria então voltar os olhares para o que as mulheres tinham escrito, muito do que tinha sido perdido ou negligenciado³⁵. (p. 10) – tradução nossa.

³⁵ In the past twenty years or so criticism has dealt extensively with the relationship between women and literature – as both readers and writers. Unknown or forgotten women authors have been re/dis/covered; a tradition has begun to be constructed and, more importantly, existing theories of literary production and criticism have been challenged and changed. [...] then criticism should look back at what women had written, much of which had been either lost or overlooked.

A autora discorre sobre o fato de que uma nova construção de cânone, o que é considerado de qualidade na produção literária, acabou se tornando, em suas palavras, “óbvio”, através das mudanças de perspectivas desenvolvidas pela crítica feminista, especialmente com o período da segunda onda. A profusão de trabalhos na área da ficção especulativa escritos por mulheres mostrou - e tem mostrado – o quanto este gênero se adequou à escrita de autoras, que puderam acomodar suas mentes conturbadas pela vida em sociedade, na construção de textos que tanto denunciavam essas conturbações, quanto esbanjam o desejo de mudança por algo melhor. Funck (1998) ainda comenta que:

Uma das áreas de investigação mais interessantes e produtivas decorrentes da preocupação feminista com a subjetividade tem sido justamente a problemática relação entre mulher e ficção, especialmente o romance e suas formas mais populares ou "genéricas" como a ficção científica, a fantasia, a utopia, detetive e romance romântico. O foco da análise varia do leitor à estrutura narrativa e convenções de gênero, mas subjacente à maioria dos estudos, há uma preocupação compartilhada com a ideologia do patriarcado e o papel da escritora na criação de posturas de oposição aos discursos hegemônicos³⁶ (p. 11) – tradução nossa.

Um dos motivos que as autoras (Funck e Cavalcanti) levantam sobre a forte apropriação, antes e depois do surgimento da crítica feminista, de trabalhos de ficção especulativa por mulheres está centrado especialmente no fato de que este, assim como os subgêneros dentro da ficção científica, de um modo geral foi excluído do *mainstream* literário, ou da tendência predominante de gêneros considerados importantes para a tradição durante muito tempo³⁷. E do mesmo modo, essa marginalidade foi absorvida pelas mulheres escritoras, acostumadas a compreender bem esse espaço de exclusão, e assim “mulheres passaram a ocupar uma posição social marginal ou “subgenérica”, porque formas

³⁶ One of the most interesting and productive areas of investigation arising from the feminist concern with the subjectivity has been exactly the problematic relationship between women and fiction, especially the novel and its more popular or "generic" forms such as science-fiction, fantasy, utopia, detective and romance. The focus of analyses ranges from readership to narrative structure and conventions of gender, but underlying most studies there is a shared concern with the ideology of patriarchy and the role of the women writer in creating oppositional stances to hegemonic discourses.

³⁷ Sobre um maior aprofundamento no que se refere ao cânone literário e a importância da ação da crítica feminista diante de uma recriação, revisão, releitura desse cânone que possibilitou a inserção de trabalhos de autoria feminina deixados à margem ou perdidos ao espaço literário, ver a discussão empreendida pela professora e crítica literária Rita Terezinha Schmidt (2013) “A história da literatura tem gênero? Notas do tempo in(acabado) de um projeto”. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks/Web/x-sihl/media/mesa-7.pdf>.

como ficção científica ou utopias literárias se moldaram mais facilmente do que a literatura convencional” (FUNCK, 1998, p. 14).

A literatura especulativa abre, para as mulheres, um leque de espaço que permite a discussão de temas e questões que podem ir de encontro com as suas próprias insatisfações motivadas pelos problemas que a ação ideológica patriarcal impingiu todos os dias e como gênero que dá espaço à crítica social de maneira mais incisiva, claro que não é o único a permitir tal discussão, a produção feminista pode construir marginalmente o seu floreio canônico, apesar de muitos trabalhos terem sido deixados nessa margem mais do que outros. Ainda sobre as convenções que permitem o poder de liberdade à escrita que está fora do convencional, e que engloba a ficção especulativa, Cavalcanti (2009) comenta:

Tais convenções fazem do gênero um domínio privilegiado, no território da literatura, no qual podem ser exploradas possibilidades alternativas às práticas culturais dominantes. Nesse sentido, as críticas feministas têm lido e salientado o trabalho de escritoras que desafiam as atuais construções de gênero através de suas obras especulativas, utópicas, ou distópicas, com o questionamento dos valores e práticas androcêntricas profundamente enraizadas na cultura (p. 195).

A autora destaca, também, o espaço de reconhecimento sobre a produção especulativa de mulheres. Dentre vários fatores que tornam necessária a exaltação dos trabalhos dentro do gênero seja utópico, distópico ou de ficção científica está o fator ligado à mudança de perspectiva, e assim, enriquecimento temático empreendido pelas escritoras desses gêneros. Temas tais como: a exploração sexual da mulher, a linguagem como meio de aprisionar ou impor poder sobre as classes e sujeitos ‘marginais’ como mulheres, estrangeiros, homossexuais, a própria ideia de binarismo sexual como norma, definidos pelos padrões masculinos dentre vários outros temas, são, nas obras especulativas escritas por mulheres, colocados em discussão, seja para criticar tornando-os visíveis de modo extremo a fim de desestabilizar essa ‘normalidade’, seja de modo a especular alternativa em mundos imaginários onde essas disparidades possam ser reestruturadas.

É preciso lembrar, no entanto, que as mulheres sempre escreveram independente do momento histórico, da ascensão de gêneros narrativos ou crítica literária. A necessidade de colocar no papel as experiências e sentimentos advindos das relações com a sociedade e o mundo ao seu redor ocorreu desde muito tempo, quando lembramos nomes de escritoras

tais como, Safo de Lesbos (VII-VI a. C), Aspásia de Mileto (470-410 a. C), Christine de Pizan (1364-1430), Catalina de Siena (1347-1380), Isabel de Villena (1430-1490), Teresa de Jesus (de Ávila) (1515-1582), Mary Astell (1666-1731), Olympe de Gournay (1748-1793), Mary Wollstonecraft (1739- 1797) e Madeleine Palletier (1874-1939), que trabalharam com diversas formas de expressão artística literária desde poemas, folhetins, diários, romances, contos, discutindo questões de gênero e o lugar da mulher na sociedade.

A discussão sobre o desejo por um lugar melhor não é novo, como discutimos no capítulo anterior, assim como a visão dos mais diferentes autores nos mais diversos contextos sociais, a respeito de como se estruturaria uma sociedade quando as modificações avançadas em uma escala futura acontecerem. De fato, o que já podemos concordar neste ponto é com a afirmação de que toda ideia utópica carrega seu vestígio distópico, como também, muito do ideal/discussão distópica carrega uma veia de esperança utópica, ou o que Atwood chama de *ustopia*³⁸.

Antes de pousarmos nossos olhares mais calmamente sobre obras que consideramos importantes para o espaço distópico de autoria feminina, abordaremos algumas narrativas da tradição masculina distópica, para observarmos como estas obras constroem o distopismo em suas histórias, e assim, compreendermos a inovação da obra de Shelley ao tratar de pontos de discussão que ficaram famosos apenas posteriormente ao seu romance. Escolhemos três obras que acreditamos serem significativas do gênero que cumprem com os objetivos sugeridos. São trabalhos de autores de diferentes nacionalidades, que escreveram em épocas distintas, mas que carregaram uma construção narrativa semelhante sobre o cenário distópico para as suas diferentes histórias. São eles: Edward Bellamy, Samuel Butler e Yevguêny Zamyátin.

2.1 Textos distópicos da tradição masculina: o melhor lugar é melhor para quem?

Em *Looking Backward: 2000*³⁹ do escritor norte-americano Edward Bellamy, publicado em 1888, o protagonista de repente se encontra em uma utopia socialista alocada no ano 2000. Aqui a mecanização é vista como “indutora de mudanças positivas e como

³⁸ Utopia é um termo criado pela escritora Margaret Atwood combinando utopia e distopia - a sociedade perfeita imaginada e seu possível oposto – segundo a escritora, cada uma contém uma versão latente da outra. Além de ser, quase sempre, um local mapeado, Utopia é também um estado de espírito, como qualquer lugar na literatura de qualquer tipo. Mais a esse respeito pode ser encontrado no texto intitulado *Dire Cartographies: The Roads to Utopia and The Handmaid's Tale* (2011).

³⁹ Publicado em português com o título “Daqui a cem anos: revendo o futuro”, pela editora Record.

eficiência" (BOOKER, 1994, p. 06). O livro conta a história de Julian West, um homem da classe alta de 1887 que acorda no ano 2000 após um transe hipnótico (mesmerismo) e encontra um mundo completamente modificado para um pretenso 'novo melhor' lugar. Apesar de a maquinaria representar sucesso na história, sendo a obra, inclusive, considerada o arquétipo das utopias 'mecanicistas', trazendo uma sociedade que está em perfeita harmonia com uma cultura na qual máquinas desempenham um papel social, no entanto, socialmente, algo acaba não encaixando na proposta de Bellamy.

A história, ao longo do tempo, nos mostrou que os monopólios estatais não são a resposta para uma sociedade 'perfeita', e uma ligeira mudança de perspectiva seria suficiente para transformar muitos dos elementos do romance em uma distopia totalitária (sem espaço para divergências). É possível identificar claramente as injustiças do sistema capitalista, os abusos e, em linhas gerais, aponta para as aspirações de um sistema mais igualitário (marcando o caminho de grande parte dos ganhos sociais dos últimos cem e alguns anos, considerando sua data de publicação). O que é lamentável é que, depois de tanto tempo, ainda há aspectos em que o mundo de Bellamy continua sendo uma representação de melhoria em relação ao nosso. Ainda sobre o distopismo na utopia de Bellamy, Roberts (2018) afirma:

Que Bellamy pudesse ter alcançado tal impacto explica-se, pelo menos em parte, pela linguagem que usou: a recriação imaginativa da utopia como um gênero popular dá vida e abrilhanta com simpatia o que seria um programa social um tanto repugnante. Como Chris Ferns⁴⁰ observa, os Estados Unidos do futuro de Bellamy estão "baseados de forma explícita em um modelo militar"; trabalhadores e mulheres são privados de seus direitos civis; e há um fascínio quase eugenista pela pureza da raça. Além disso, há "um abismo significativo entre o que é descrito e o que é dramatizado. Embora a ênfase da descrição de Bellamy recaia com vigor sobre o *trabalho* [...] seu retrato de como a vida utópica é *vivida* mostra apenas os utópicos em situações de lazer". Com algo que equivale à dissimulação, Bellamy retrata todos os benefícios de sua sociedade centralizada, mas nenhum de seus custos (p. 105).

Samuel Butler, em contraste, criou em *Erewhon* (1872) um país fictício - que era supostamente uma crítica da sociedade vitoriana - onde a maquinaria é totalmente ausente porque isso é considerado potencialmente perigoso. Butler supostamente concebeu esta

⁴⁰ Ver mais em *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature* de Chris Ferns. Liverpool University Press, 1999, p. 78-96.

ideia depois de ter lido “A Origem das Espécies” (1859) de Darwin. Aplicando o conceito de evolução darwinista para entidades mecânicas em vez de biológicas, ele introduziu a possibilidade de que as máquinas pudessem desenvolver uma consciência e, portanto, poderiam se tornar uma ameaça para a raça humana. Como a tecnologia estava em ascensão durante o século dezenove, opiniões contraditórias foram se acumulando e muitos começaram a ver os perigos do progresso científico juntamente com os seus benefícios.

O enredo de *Erewhon* é fácil de resumir, uma vez que o romance é mais sobre ambientação do que sobre história. O narrador, Higgs, e seu companheiro tropeçam em uma terra misteriosa localizada para além de uma cadeia montanhosa (supostamente em algum lugar da Nova Zelândia). A terra chama-se Erewhon e tudo parece ser uma inversão do mundo que Higgs deixou para trás: o crime é curado enquanto que a doença é castigada (um dos muitos aspectos do romance de influência darwiniana), as universidades são “Colleges of Unreason” (Faculdades da Desrazão) onde nada de qualquer uso real é ensinado. O que poderíamos chamar de grundismo - essencialmente puritanismo vitoriano - é a religião do estado, com Ydgrun cultuada como uma deusa. Um detalhe a ser destacado é que assim como *Erewhon* é “nowhere” (nenhum lugar) invertido, muitos dos personagens (Yram, Nosnibor) têm nomes que são mais familiares se lidos invertidos (Mary, Robinson) porque o texto foi escrito para ser um espelho do nosso mundo, segurando um espelho para a sociedade vitoriana. É um mundo de reflexão e reversão, muito semelhante a outro livro de 1872, embora tenha sido lançado em 1871, chamado *Through the Looking Glass*, de Lewis Carroll.

Mesmo satirizando as universidades e a igreja, o romance de Butler não é nem uma utopia nem uma distopia puramente, mas o que poderíamos chamar de equitopia, ou *ustopia*, um mundo que quando observado não é tão somente pintado como um pesadelo infernal na terra (ou outro lugar), nem retratado como um paraíso celestial. Carrega aspectos de ambas as formas. Em *Erewhon* Butler se mostra impaciente com as utopias, afinal, por sua própria definição e pela derivação etimológica da palavra, elas mesmas se mostram como boas demais para ser verdade, mas ele também não nos dá um tratamento distópico completo.

Em *Erewhon* Butler certamente fez um ataque indireto, pois estava longe de aprovar o tipo de civilização que a classe média inglesa trouxera consigo em sua ascensão. Ele entendeu bem o suficiente a preocupação dos vitorianos com o dinheiro (*Erewhon* tinha

bancos musicais), viu suas fraquezas e atitudes esnobes, no entanto, era demasiado homem de classe média para analisar o sistema social em que se encontrava. Demasiado homem de classe média também, para perceber as contradições necessárias e o atoleiro em que acabaria se colocando. Butler não conseguiu perceber os fatos mais óbvios da estrutura social, pela razão muito simples de que ele estava vivendo à sua maneira. Apesar de toda a sua visão satírica, ele tinha fundamentalmente a psicologia do rentista, e assim como muitos dos personagens dos mundos distópicos que vivem a realidade sem percebê-la totalmente como prejudicial, também Butler se fazia ficcional em sua realidade de algum modo.

Indo um pouco mais adiante e já nos anos de 1900, temos o romance que provavelmente (e alguns notadamente, como por exemplo, os romances “Admirável Mundo Novo” de Aldous Huxley, “1984” de George Orwell e “Anthem” de Ayn Rand), inspirou muitas distopias posteriores, e que são, hoje, partes da tradição da literatura distópica. O livro *We* (Nós) do russo Yevguênny Ivanovich Zamyátin, publicado em 1924, e que, por sua vez teve fortes influências de “A Nova Utopia” do inglês Jerome K. Jerome de 1891 e de *The Heads of Cerberus* da norte americana Gertrude Barrows Bennett de 1919.

We assim como a maior parte das distopias tradicionais, mostra uma forte conexão com os eventos políticos do momento que fora escrito. O Governo Provisório russo tinha sido derrubado pela Revolução de Outubro cinco anos antes, como resultado da amostra de poder agora com os bolcheviques e soviéticos locais. A opinião de Zamyátin aparentemente, é que certos aspectos da ideologia da Revolução colocavam em risco o novo estado socialista, mais particularmente a “canonização do comunismo bolchevique como a única verdade, que poderia facilmente evoluir para o totalitarismo” (SHANE, 1968, p.22). Como uma espécie de reação à forte ênfase colocada na ciência, tecnologia e racionalidade por parte dos líderes soviéticos, *We* demonstra o medo da desumanização e da aplicação mal ponderada de soluções excessivamente racionais para os problemas sociais.

A história está situada no século XXI, em uma sociedade chamada de “Estado Único”, que é completamente dominada por princípios científicos e racionais, tendo a precisão matemática como base para tudo o que tiver de ser realizado no cotidiano. Como resultado, seus habitantes foram desumanizados e isso é mais claramente exemplificado pelo fato de que eles não têm nome, mas um número. As mulheres são designadas por um número par precedido por uma vogal, enquanto que os homens são marcados por uma consoante e um número. Sua liberdade de ação é muito limitada e as atividades são determinadas pelos

princípios de uma gestão industrial ‘eficaz’, e nesse sentido as perguntas são levantadas: eficaz para quem? Melhor para quem? A fim de monitorizar estas atividades, os edifícios são construídos em vidro e a cidade é completamente cercada por um 'Green Wall' (Muro Verde), que mantém a natureza selvagem e primitiva separada dos habitantes, assim como os considerados ‘selvagens’ ou aqueles que se recusaram a aceitar o novo sistema social, estes são os dissidentes rebeldes.

A vida é completamente monitorada e programada pela tecnologia do sistema, os seres humanos não são considerados pessoas – tal palavra sequer aparece durante todo o livro – mas engrenagens de um grande mecanismo que é o Estado Único: “Mecanismos não têm imaginação” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 243). A individualidade é condenada e o amor e a subjetividade uma espécie de patologia sem lógica e criminosa: “a humildade é uma virtude, e o orgulho é um vício, e que “Nós” é divino, e “Eu” é diabólico” (ZAMIÁTIN, p. 176); “mas não é sua culpa, vocês estão doentes. O nome dessa doença é: Imaginação” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 243).

A conformidade é uma das principais preocupações do Estado Único assim como reprimir cada impulso em direção à individualidade, todos têm que marchar em passos cronometrados e estão vestidos de maneira idêntica. Parece que o que os líderes desta sociedade mais temem é a emoção, que eles pretendem verificar, por exemplo, com a estrita regulação do sexo pela burocracia oficial. Dado que a arte e a poesia são igualmente vistas como geradoras de sentimentos "subversivos", elas também são reguladas rigorosamente e os habitantes são privados de qualquer forma de improvisação pessoal. A música é composta com base em princípios matemáticos e a poesia foi reduzida a um mero instrumento didático para honrar o Estado Único:

E não era um absurdo que o Estado (que se atrevia a chamar-se de Estado!) permitisse a vida sexual sem qualquer controle? Quem, quando e quantas vezes quisessem... Completamente anticientífico, como os animais. E procriavam assim como os animais, às cegas. [...] Além do mais, de onde, então, tirariam uma lógica governamental quando as pessoas viviam em estado de liberdade, isto é, como feras, macacos, como rebanhos. O que podemos esperar deles se, de vez em quando, inclusive em nosso tempo, ainda se ouve, do fundo de alguma densa profundidade, o eco selvagem dos macacos (ZAMIÁTIN, 2017, p. 32-33).

[...] Pensei em como não saltou aos olhos dos antigos todo o absurdo da sua literatura e poesia. A enorme e esplendida força da palavra artística foi

desperdiçada em vão. Simplesmente ridículo: qualquer um poderia escrever sobre o que lhe viesse à cabeça. [...] atualmente a poesia já não é o desregrado silvo do rouxinol: a poesia é um serviço estatal, a poesia é utilidade (ZAMIÁTIN, 2017, p. 99-100).

O romance é construído como um diário do protagonista da história, chamado D-503. Sua tarefa no Estado Único consiste em supervisionar a construção de uma espaçonave, a Integral, para propagar a ideologia da "felicidade sem liberdade" ao redor do universo, fato que acaba por não se concretizar, pelo menos até o final da história do diário de D-503, uma vez que a ideia de continuidade do sistema é clara. D-503 parece ser um cidadão modelo no início, mas em breve ele se encontra experimentando uma série de desejos irracionais quando decide escrever um poema enaltecendo a Integral. As forças emocionais e imaginativas que são condenadas pela política do Estado parecem ter encontrado uma entrada em sua mente, e ele começa a desenvolver ideias que estão em desacordo com a devoção do Estado ao racionalismo, então, suas dúvidas são ainda mais fomentadas quando ele se apaixona por uma mulher chamada I-330. Eventualmente, ela persuade-o a juntar-se aos "Mephis", uma organização revolucionária clandestina que trama contra o Estado Único.

Parece que forças imaginativas e relações inter-humanas são controladas pelo Estado Único apenas com grande dificuldade e eventualmente eles (Mephis) até fazem o sistema quebrar. O Muro Verde é destruído por uma explosão e uma verdadeira revolução parece estar a caminho, mas os líderes do Estado Único interveem ordenando uma lobotomia para todos os seus cidadãos, a fim de remover sua imaginação. Mesmo que não saibamos se a revolução realmente chega ao fim, o romance termina com uma cena muito pessimista em que D-503 assiste distraidamente, esboçando nenhuma emoção à tortura pública e execução de I-330. Sua mente já estava curada e I-330 significava apenas mais um número rebelde recebendo o que merecia por afrontar a paz do Estado Único.

Através de sua relação com I-330, D-503 descobre o amor e a força libertadora da linguagem poética, embora isso seja facilmente retirado quando ele é despojado de sua imaginação pelo Estado Único. Quando ele relê as explosões emocionais em seu diário, ele os reconhece como seus, mas ao mesmo tempo considera-os como parte de um ser estrangeiro de si mesmo. Em uma das últimas entradas do diário, ele diz que "A letra é minha. E esta agora também é a mesma letra, mas, infelizmente, é apenas a letra. Nenhum delírio, nem metáforas absurdas, nem sentimentos: somente fatos. Porque estou saudável,

totalmente, absolutamente saudável” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 314). No entanto, durante certo intervalo de tempo D-503 descobriu o poder da linguagem e usou-o não como um instrumento estéril para definir a realidade, mas como expressão de sua identidade mais pessoal e subjetiva, esse foi o seu crime. Importante notar como a linguagem é usada como meio libertador, através do registro, recurso utilizado também em *O Último Homem*.

Embora o pessimismo de *We* indique que este trabalho é, em muitos aspectos, uma narrativa distópica, a subversão do D-503 através da poesia e sua relação sexual com I-330 sugere que este mundo não é completamente desprovido de esperança, o que mostra também a premissa da qual comentamos acima e antes, no capítulo I, de que as distopias não são totalmente desprovidas de esperança, elas na verdade, são exaltações mais severas diante do desejo de mudança e melhoria por mais sutis que sejam, senão para todos, que sejam eficazes para a maioria da população e que não fira seus direitos básicos como cidadãos, esse é um dos aspectos que torna o romance de Zamiátin, uma das mais extraordinárias distopias considerando o impulso distópico. Trabalha bem mais com a mensagem a ser repassada diante de um problema do que com os aparatos que constituem o seu gênero narrativo.

As distopias, cada uma em seu tempo, mesmo que tratando de momentos e contextos diferentes e específicos, de algum modo, sempre remontam a algo em comum: a imagem de um futuro promissor que se desvanece paulatinamente, transformando-se cada vez mais, em ‘utopia’. O que há de mais devastador e brilhante nelas é que sempre nos fazem recordar de algum aspecto sombrio da realidade que às vezes, pelo costume ou rotina, deixamos de enxergar.

2.2 Textos distópicos escritos por mulheres: um passeio necessário

A professora e crítica literária Sarah Lefanu (1986) afirma que o gênero distópico tradicionalmente é considerado domínio masculino, o que é verdadeiro quando pensamos sobre a tradição canônica eternizada pelas obras produzidas a partir da década de noventa, como “Admirável Mundo Novo” de Aldous Huxley, “1984” de George Orwell e “Fahrenheit 451” de Ray Bradbury. No entanto, a autoria feminina produziu – e continua a produzir – trabalhos que se encaixaram mais que habilmente ao gênero. Pensando em *O Último*

Homem de Shelley nos anos de 1820 e os que o seguiram ainda durante boa parte dos anos de 1800 tanto na Inglaterra quanto em outras partes do globo.

Anteriormente a ele, no século dezoito ainda, como veremos a seguir, houve mulheres escritoras que imaginaram um lugar, diferente do seu agora, onde as prospecções de sociedades poderiam ser aterradoras, ainda que construídas de uma maneira adversa ao romance de Shelley, que inovou em vários aspectos, o distopismo ou utopismo, se moldou à pena da mulher escritora talvez, porque descrever o assustador e misterioso sempre se adaptou com mais facilidade às mãos femininas e os textos a seguir são alguns poucos, mas extraordinários, exemplos dentre tantos que circularam e continuam a proliferar na contemporaneidade, uma vez que o distópico as presenteia com a oportunidade e meio de se oporem e minarem a ideologia dominante delineada pelos homens.

2.2.1 Journeys of Lord Seaton to the Seven Planets (1765) – Marie Anne de Roumier Robert

Marie Anne de Roumier Robert foi uma escritora francesa conhecida pela escrita, hoje, considerada proto-ficção científica feminista, tendo como destaque o texto *Voyages de Milord Céton dans les sept Planettes* (*Journeys of Lord Seaton to the Seven Planets*, em inglês) publicado em 1765. Seus textos foram considerados extravagantes para sua época, assim como suas ideologias controversas, ascendendo uma forma de pensar não convencional, especialmente para uma mulher.

Ela nasceu em uma família aristocrática que já havia decaído, consideravelmente, quando ela nasceu. Seu avô paterno tinha sido procurador provincial do Estado, mas seu pai foi obrigado a entrar no comércio para ganhar a vida; sua mãe, cujo nome de solteira era Bourée, era filha de um advogado. Seu pai mantinha contato próximo com Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757), autor de *Entretiens sur a pluralité des mondes* (1686), uma obra que se tornou influente a respeito da teoria copernicana do sistema solar. Marie Anne conheceu Fontenelle em mais de uma ocasião quando ele aparecia em jantares na casa de sua família e reteve uma ideia suficientemente elevada da importância dos estudos de Fontenelle em seus próprios escritos sobre o Sol.

A única memória biográfica escrita por alguém que aparentemente conhecia a autora foi feita por Joseph de Laporte, e está contida no volume cinco da *Histoire littéraire des femmes française* (1769). O prefácio de *Journeys of Lord Seaton* sugere a solidão da autora e

a falta de apoio para a sua luta com as muitas tribulações, ainda indica fortemente que ela estava viúva já por um bom tempo. Laporte também relata que a saúde de Marie Anne era ruim e que ela estava frequentemente doente.

Os trabalhos de Marie Anne seguiram um padrão incluindo romances de sensibilidade naturalistas - os ancestrais das histórias de amor modernas - estereotipadas, que incluíam, mas não foram inicialmente sugeridas, em romances como *Julie*, de Jean-Jacques Rousseau ou *La Nouvelle Heloïse* (1761) e “contos morais” fantásticos, muitas vezes envolvendo a implantação casual de dispositivos mágicos emprestados da tradução de Antoine Galland de *Arabian Nights* – associados com a ficção fantástica da época e com a mitologia clássica. O foco mais forte dos escritos de Marie Anne recai sobre as injustiças feitas às mulheres e às pessoas de classes mais baixas.

O romance em questão fora publicado pela primeira vez em quatro volumes vendidos separadamente pelo *The Hague* em 1765-66 com a inscrição "assinado por Madame de R.R.", posteriormente foi reimpresso nos volumes dezessete e dezoito da coleção de Charles Garnier de *Voyages Imaginaires, songes, visionset romans cabalistiques* (Viagens Imaginárias, Sonhos, Visões e Ficções Cabalísticas) em 1787. Garnier também reimprimiu uma novela curta autora chamada *Les Ondins, conte moral* (1768), uma fantasia mais diversificada, divertida e livre, que - apesar de seu subtítulo apologético – é considerada como entretenimento.

Journeys of Lord Seaton to the Seven Planets é a obra que compreende uma viagem fantástica através do sistema solar parando na Lua, no Sol, em Vênus, em Marte, que, aliás, é assombrado por soldados terrestres reencarnados engajados em uma Guerra interminável; em Júpiter e em Saturno. No Sol, as mulheres são iguais aos homens, e argumentos proto-feministas são feitos justificando esse estado de coisas. A obra apresenta os "sete planetas" como mundos clone da Terra, onde em cada um deles uma única propensão humana é exagerada para se tornar tema primordial sobre a existência, expondo-o assim à análise, crítica e às vezes ao ridículo. Vênus é um planeta regido, literalmente, por Amour, mas também é um mundo no qual o equilíbrio de poder entre os sexos é supostamente igualado. Assim nos é apresentado o resumo sobre a sociedade dos “Idalians” pela voz narrativa, o próprio Lord Seaton, que é supostamente um homem inglês:

As Idaliennes, mais habilidosas do que as mulheres de nosso mundo, não reconhecem os direitos que os homens julgaram ser sábio reivindicar para si, nem as severas regras que lhes são impostas; elas dizem que eles são quase impossíveis de observar. É verdade que no nosso mundo os homens pensam que têm o direito de exigir tudo. Eles tomam sua generosidade até o ponto de atribuir às mulheres uma grande fraqueza e mais vivacidade em suas paixões, e simultaneamente exigem mais força do que elas próprias são capazes de superar; Eu gostaria de perguntar a eles de onde vem esse privilégio exclusivo de ser capaz de antecipar todos os seus desejos, ceder a todos os seus impulsos e apenas ouvir a voz da natureza, enquanto eles dificilmente concedem às mulheres a faculdade de se manterem em estado vegetativo; eles só as consideram como autômatos, que devem servir apenas como enfeite de uma sala de visitas, que eles gostariam de decorar com vários ornamentos⁴¹. (ROUMIER, 2016) - Mobi. – Tradução nossa.

As mulheres são incessantemente depreciadas, elas são acusadas de inconstância e infidelidade. Uma prova de virtude contra qualquer coisa é exigida delas, e os homens injustos que fizeram as leis querem reduzi-las a uma dura escravidão, enquanto eles se concedem uma completa liberdade. A consequência disso é o que se vê todos os dias, o que equivale a dizer que um marido ciumento, excêntrico, intolerante ou avaro imagina milhares de quimeras e confunde as visões frenéticas que o agitam com a realidade para onde ele direciona sua voz altiva. Então, toda a sociedade conjugal fica do seu lado, condenando a esposa sem um julgamento, e todas as mulheres em geral encontram-se engolidas pelo veredicto devastador que o senado invejoso e rude dispõe contra elas, certamente uma obra digna de apreciação pela sua carga de crítica diante do olhar masculino patriarcal sobre o papel das mulheres na sociedade de seu tempo, além do fato de já trazer uma temática proto-distópica – já que não podemos dizer totalmente distópica devido ao período de escrita – e a falta de esperança sobre um lugar melhor para as mulheres numa especulação de futuro.

⁴¹ The Idaliennes, more skillful than the women of our world, do not recognize the rights that men have judged it wise appropriate to claim for themselves, nor the severe rules that are imposed upon them; they say that they are almost impossible to observe. It is true that on our world men think they have the right to demand everything. They take their generosity so far as to attribute to women a great deal of weakness and more vivacity in their passions, and simultaneously demand more strength than they have themselves to surmount them; I would like to ask them whence comes that exclusive privilege of being able to anticipate all their desires, yield to all their impulses and only listen to the voice of nature, while they scarcely accord to women the faculty of vegetation; they only regard them as automata, who should only serve as the ornament of a drawing room, which they would like to decorate with various changes.

Versão em formato Mobi, disponível para Kindle. Traduzido para o inglês por Brian Stableford, publicado pela Black Coat Press (Novembro, 2016). Disponível em: <https://archive.org/details/voyagesdemilord02roumgoog>. - Versão no original em francês- Acesso em: 22/05/18.

Depois da publicação de *Journeys of Lord Seaton*, Marie Anne publicou um terceiro romance naturalista, *Nicole de Beauvais*, ou *L'Amour vaincu par reconnaissance* (Amor Vencido pela Gratidão) no mesmo ano que *Les Ondins*, conto moral, já mencionado (traduzido para o inglês no mesmo volume de *Journeys of Lord Seaton* como *The Water Sprites*) três anos antes de sua morte.

Les Ondins tem uma semelhança muito maior com as fantasias caprichosas produzidas por escritoras contemporâneas como Madame Roccoboni e Madame de Puisieux do que *Journeys of Lord Seaton* que é construída como qualquer outra fantasia interplanetária contemporânea, mas é mais extravagante do que a série geral de tais histórias, trazendo muito mais incidentes e uma abundância muito maior de motivos díspares. Após esses textos, ela não publicou mais antes de sua morte, e há evidências consideráveis no último conto de que ela o tenha concluído de maneira apressada, no entanto, seus problemas perenes de saúde já haviam finalmente retirado o melhor dela.

Stableford (2003) afirma que é preciso admitir que *Journeys of Lord Seaton* não seja o mais legível dos textos, mesmo pelos padrões de sua época. Não é apenas prolixo, repetitivo e inconsistente, mas em alguns aspectos notavelmente carente de continuidade narrativa aparentemente necessária, embora certamente forte em ousadia. Opinião um tanto dura, poderíamos dizer. Requer uma coragem desafiadoramente excêntrica começar a escrever um romance interplanetário se você tiver problemas de segurança sobre se o modelo ptolomaico do sistema solar ou o copernicano é o correto, ou até mesmo não compreender as diferenças de cada modelo como os cientistas. Ainda assim, é um trabalho de coragem para os padrões de sua época.

Como muitos escritores de extravagâncias filosóficas, no entanto, Marie Anne parece ter usado a escrita de seu romance como um meio de tentar esclarecer suas próprias ideias sobre vários assuntos e tentar consertar sua própria bússola moral trabalhando em algumas questões pessoais difíceis. Essa é, sem dúvida, a explicação de algumas das inconsistências da história e também de sua incessante repetição das conclusões que ela alcança. Nem todas as questões foram resolvidas, e é discutível que as ambiguidades e ambivalências remanescentes sejam mais reveladoras de seu próprio estado mental e das confusões de seu momento histórico do que os compromissos firmes que ela assume.

Não é fácil nos dias de hoje simpatizar com algumas das opiniões de Marie Anne. Seu monarquismo intransigente e suas visões absolutistas sobre a moralidade sexual parecem

simplórios, mas claro, fazem parte de seu contexto. Ambas as atitudes eram mais do que antiquadas em sua época, mas ninguém que encontrasse seus trabalhos na década de 1760 queria realmente ser doutrinado da maneira que *Journeys of Lord Seaton* parecia fazer, e seus leitores contemporâneos, sem dúvida, encontraram as duas ideologias traduzidas como interessantes pelas mesmas razões pelas quais os leitores modernos ainda podem encontrar algum interesse nelas: sua estranheza, seu fervor e seu humor sarcástico ocasional. Stableford (2003) destaca o trabalho de Marie Anne em meio à literatura francesa, hoje reconhecidamente importante por ter contribuído para estabelecer ambientações do que se compreende hoje por ficção científica que use viagens cósmicas em seu enredo. Nas palavras do autor:

Na França, a tradição de viagens cósmicas foi encorajada por uma nova licença imaginativa - muitas vezes envolvendo a implantação casual de dispositivos mágicos [...] *Voyages de Mylord C'eton dans les sept plan`etes* (*Journeys of Lord Seton in the Seven Planets*, 1765) por Marie-Anne de Roumier-Robert foi o mais extravagante, empregando um modelo de narrativa inovadora⁴². (p. 17) – tradução nossa.

As opiniões feministas que surgem ocasionalmente no romance não são mostradas de forma completa, e aparentemente contraditas pelo curso da narrativa, mas essa ambivalência e contradição ajudam a tornar as principais personagens femininas, especialmente Monime - a verdadeira heroína de *Journeys of Lord Seaton* - um pouco mais interessante que as heroínas estereotipadas dos romances de sensibilidade, considerando a época de escrita e o contexto no qual viveu a escritora, a obra merece respeito pela ousadia. O romance trata de um mundo onde as mulheres são subjugadas aos homens e estes vivem em plena satisfação com as regras, uma vez que elas não os oprimem, em um universo no futuro onde a Terra foi destruída e a vida é recriada nos sete planetas que abarcam agora, as cidades.

Deve-se admitir que a consciência feminista latente de Madame Robert não conseguiu, no final, elevar-se muito, mas quando se considera a posição de onde ela começou e o ambiente no qual ela teve de trabalhar, o fato de que ela se movimentou já é motivo suficiente para aprovação. Marie Anne certamente foi uma das primeiras a escrever

⁴² In France, the tradition of cosmic voyages was encouraged by a new imaginative license – often involving the casual deployment of magical devices [...] *Voyages de Mylord C'eton dans les sept plan`etes* (*Journeys of Lord Seton in the Seven Planets*, 1765) by Marie-Anne de Roumier-Robert was the most extravagant, employing a innovative narrative template.

sobre ficção cósmica distópica e ao mesmo tempo trazer questionamentos sobre especulações de assuntos sérios construídos em um mundo à parte do nosso, mas para analisar o *status quo* de sua própria sociedade cheia de falhas.

2.2.2 The Heads of Cerberus (1919) - Gertrude Barrows Bennett

Como discutimos no capítulo anterior, é demasiado comum que haja uma confusão diante da classificação de algumas obras hoje consideradas distópicas, como sendo de ficção científica, exatamente devido àquele aspecto mencionado sobre a facilidade da miscelânea de características possíveis e contundentes em tais obras, o que apesar de dificultar a classificação, só aumenta seu potencial criativo e inovador, atribuindo novas perspectivas ao enredo. O romance de Bennett, considerado uma das primeiras fantasias científicas a trazer o uso do rastreamento-alternativo-do-tempo e a ideia de mundos paralelos, apresenta um espaço de discussão abrangente sobre a especulação de um mundo alternativo regido pelo totalitarismo governamental, destacando uma das várias vertentes do universo das distopias.

O romance foi publicado originalmente de forma seriada pela revista *The Thrill Book* em 1919, com ótima recepção. Posteriormente recebeu uma segunda publicação agora em formato de livro em 1952 pela editora *Polaris Press*, tendo sido também, a primeira impressão feita pela editora. Uma reedição acadêmica fora feita já em 1978 pela editora *Arno Press*. Desde a primeira publicação a história fora assinada como de autoria de Francis Stevens, então pseudônimo da escritora norte americana Gertrude Barrows Bennett, que escreveu posteriormente doze fantasias bastante aclamadas no período entre 1917-23. Bennett escreveu seu primeiro conto aos 17 anos, uma história de ficção científica intitulada *The Curious Experience of Thomas Dunbar*, e ela enviou a história para a *Argosy*, então uma das principais revistas *pulp*⁴³. A história foi aceita e publicada na edição de março de 1904 (CLUTE; NICHOLLS, 1995).

Em 1909, Barrows casa-se com Stewart Bennett, um jornalista e explorador britânico, e muda-se para a Filadélfia. Um ano depois, seu marido morre durante uma tempestade

⁴³ Revistas Pulp ou Pulp Fiction são nomes dados, a partir do início da década de 1900, às revistas, publicações feitas a partir da polpa da celulose, assim, obtendo a fabricação de papel mais barato, o que tornava também possível a venda mais barata dessas histórias. Os *pulps* substituíram outras publicações do mesmo modo populares, como *penny dreadfuls*, folhetins e *dime novels*.

tropical em meio a uma expedição de caça ao tesouro. Com filha recém-nascida para criar, Bennett continuou trabalhando como estenógrafa⁴⁴. Quando seu pai morre no final da Primeira Guerra Mundial, Bennett assumiu o cuidado de sua mãe inválida, e assim como Mary Shelley em determinado momento da vida, começou a utilizar a escrita como meio para dar suporte e sustentar a sua filha e mãe; pai e filho, no caso de Shelley.

Publicou a novela intitulada *The Nightmare*, que apareceu na revista *All Story Weekly* em 1917. A história se passa em uma ilha separada do resto do mundo, na qual a evolução tomou um diferente curso. *The Nightmare* se assemelha a *The land that time forgot*, de Edgar Rice Burroughs, publicado um ano depois (DAVIN, 2005). Quando Bennett enviou *The Nightmare* para os editores ela o apresentou sob seu próprio nome, mas pediu para usar um pseudônimo se fosse publicado. O editor da revista preferiu não usar o pseudônimo sugerido por Bennett (Jean Vail) e, em vez disso, creditou a história a Francis Stevens (DAVIN, 2005). Quando os leitores responderam positivamente à história, Bennett preferiu continuar escrevendo sob este nome.

Em 1918 ela publicou seu primeiro, e talvez, melhor romance (HOPPENSTAND, 2004) *The Citadel of Fear* novamente pela *Argosy*. Esta é a história de um mundo perdido que se concentra em uma cidade asteca esquecida que é "redescoberta" durante a Primeira Guerra Mundial. Foi na introdução de uma edição de reimpressão de 1952 deste romance, inclusive, onde a escritora revelou pela primeira vez que "Francis Stevens" era o pseudônimo de Bennett.

Um ano depois, em 1919, ela publicou seu único romance distópico *The Heads of Cerberus*. Um dos primeiros romances distópicos de seu tempo, o livro apresenta um "pó cinza em um frasco de prata" que transporta qualquer pessoa que o inale para uma planície ou plano misterioso onde o tempo parece correr rápido, embora os protagonistas não envelheçam correspondentemente. Os personagens são levados até uma Filadélfia distópica no ano de 2118, e apresentada como uma cidade-estado cuja história pós 1918 foi moldada pelo inventor da poeira, Norman Power, que parece (como um personagem de Philip K. Dick) habitar todos os mundos aos quais ele dá potencial de vida. No final, os protagonistas são lançados de volta a 1918 por uma explosão que dissolve a base subatômica do universo material do mundo de 2118.

⁴⁴ Segundo o dicionário Aurélio online é a pessoa que trabalha com estenografia: técnica de escrita com abreviaturas, com finalidade de ser tão rápida como se fala.

The Heads of Cerberus pode ser o primeiro romance sobre mundos alternativos a aparecer em um contexto norte americano de ficção científica. No entanto, Stableford (2003) considera que *The Heads of Cerberus* foi, na verdade, inspirado no romance de Edgar Rice Burroughs *The Moon Pool* (1918), publicado um ano antes:

‘The Moon Pool’ (1918) deu um novo brilho de plausibilidade à noção folclórica de que nosso mundo está justaposto por mundos "paralelos" muito mais fantásticos do que podem ser alcançados através de portais mágicos. Este dispositivo foi imediatamente tomado emprestado por outras fantasistas pulp, mais notavelmente a de ‘Francis Stevens’ (Gertrude Barrows Bennett), que o elaborou consideravelmente em sua futurista *The Heads of Cerberus* (1919)⁴⁵. (p. 60) – tradução nossa.

A história, no entanto, não se baseia em uma história alternativa do mundo antes de 1918, mas emite um terrível aviso do que poderia vir a acontecer depois dessa data, uma advertência típica do gênero narrativo distópico.

Em *The Heads of Cerberus* os personagens principais são americanos e irlandeses. Depois que o advogado Bob Drayton é enquadrado e expulso, ele passa por momentos muito difíceis e, em desespero à beira da inanição, decide arrombar uma casa na Filadélfia. A casa que ele invade pertence a seu velho amigo, um enorme aventureiro irlandês chamado Terry Trenmore. O irlandês, ao que parece também se meteu em problemas neste meio tempo, e depois de ganhar um objeto raro em um leilão - um frasco de vidro com uma cabeça do cão mítico Cerberus - supostamente contendo poeira dos portões do Purgatório que havia sido coletado pelo próprio poeta Dante - várias ameaças e ataques violentos à sua pessoa são proferidos. Os dois decidem destravar o frasco e examinar a poeira, e - junto com a bela irmã de 17 anos de Trenmore, Viola - são instantaneamente transportados para um reino sobrenatural chamado Ulithia.

E então, as coisas se tornam ainda mais problemáticas para o trio. Depois de caminhar pelo então chamado Portão da Lua, eles aparecem na Filadélfia, mas no ano de 2118. A cidade é agora um estado totalitário, e os três são imediatamente presos por não usarem seus crachás nas lapelas (não há nomes para os cidadãos aqui; apenas números, característica utilizada por Zamiátin em *We* um ano depois). Bennett consegue evocar uma

⁴⁵ ‘The Moon Pool’ (1918) gave a new gloss of plausibility to the folkloristic notion that our world is juxtaposed with far more fantastic ‘parallel worlds’ which can be reached via magical portals. This device was immediately borrowed by other pulp fantasists, most notably ‘Francis Stevens’ (Gertrude Barrows Bennett), who elaborated it considerably in the futuristic *The Heads of Cerberus* (1919).

atmosfera decididamente diferente: castelo em ruínas, armaduras vivas (mas não expostas), dançarinas sem rosto, teias de aranha vivas, sombras sussurrantes e de olhos vermelhos, e o fantasmagórico *White Weaver* que o trio protagonista interage em encontros que são maravilhosamente descritos.

No talvez melhor momento do livro, Drayton recém-chegado e sozinho em Ulithia, lança seus braços em um gesto de desespero, e o leitor pode sentir sua admiração pelo mistério cósmico no qual ele foi empurrado. Bennett usa a Filadélfia futurista para examinar uma forma de liderança que Terry depois descreve como "uma nova baixa no governo autocrático". Assim, altos cargos no conselho da cidade - o chamado Penn Service - são ganhos ao entrar em uma série peculiar de jogos; jogos manipulados, claro. Os cidadãos comuns - os Números - são autorizados a entrar, mas os perdedores nesses concursos são sumariamente jogados em um fosso de lanças da Prefeitura, como uma espécie de desestímulo natural à participação. O trio decide entrar neste concurso, cada um deles concorrendo por uma repartição diferente. É um cenário verdadeiramente de pesadelo, e os números que encontramos parecem ser um bando completamente desmoralizado e oprimido de criaturas, totalmente embebidas no modo de vida da cidade:

"Não usamos moedas - é como você as chama? - Para troca. Os Números comuns têm seus certificados de trabalho, um pouco como este pedaço de papel de vocês. Eles não são verdes e amarelos, mas vermelhos, com o número de horas em preto. Eles estão livres para gastar o que quiserem. Mas os Servos da Penn e nós Superlativos cobramos tudo para o Serviço".

"Você quer dizer que a cidade paga?"

"Ah não. Essas lojas devem fazer sua parte para a manutenção do governo. Isso é mais do que justo. Nós cobramos igualmente de todas as pessoas - do comerciante e do proprietário de bens; do operário por uma porção de seu tempo, se precisar. O Penn Service não faz exceções."

Ela disse isso com um ar de grande virtude, mas Drayton comentou: "Isso deve ser bastante difícil para qualquer comerciante ou trabalhador que você particularmente favoreça - especialmente um homem de pequeno capital ou família numerosa".

"Isso os mantém na linha", ela respondeu, com uma expressão um pouco cruel para seus lábios vermelhos e finos - Tradução nossa⁴⁶.

⁴⁶ "We don't use coins — is that what you call them? — for exchange. The common Numbers have their certificates of labor, somewhat like this piece of paper of yours. They are not green and yellow, though, but red, stamped with the number of hours in black. They are free to spend these as they please. But the Servants of Penn and we Superlatives charge everything to the Service."

"You mean the city pays?"

"Oh, no. These stores must do their part toward the government upkeep. That is only just. We levy on all the people equally — on the merchant and property-holder for goods; on the laborer for a portion of his time, if we require it. Penn Service makes no exceptions."

Bennett consegue manter sua história tensa e cheia de suspense, ao mesmo tempo em que injeta trechos agradáveis de humor aqui e ali, principalmente graças ao personagem de Arnold Bertram, um ladrão corpulento que tentou encher com balas de espingarda o cofre de Trenmore em sua casa, enquanto Trenmore estava em Ulithia, e também foi lançado no ano 2118 como resultado. A autora postula a vinda de uma segunda guerra mundial, e ainda sua Filadélfia de dois séculos no futuro, portanto, o texto traz de alguma forma carros de rua tinindo, galerias para tiros e “*movie*” theaters⁴⁷. Uma explicação pseudocientífica, no final do romance, para todos os equívocos que vieram antes também adiciona a justificativa em reivindicar para o livro seu lugar no início do campo de ficção científica mesclada a características distópicas.

2.2.3 Walk to the end of the world (1974) - Suzy McKee Charnas

Localizado em um ponto muito adiante no possível futuro de outra cultura, *Walk to the end of the world*, assim como a maior parte das ficções distópicas leva a sério a crítica que desenvolve, sobre o momento do agora, do hoje. O método de Charnas é se apoderar de atitudes reais masculinas e exagerá-las ao seu ponto mais absurdo, colocando em debate as possibilidades assustadoras de tais atitudes e pontos de vista. A autora mostra, assim, que a sociedade patriarcal contemporânea faz às mulheres todas as coisas horríveis que são mencionadas em seu texto, mas acontecem de maneira tão sutil que os homens, em especial, não percebem. Tal percepção é o que geralmente torna as distopias aterrorizantes, como diz De La Roque, quando nos deparamos com histórias como *Millenium Hall* e *The Handmaid's Tale*, por exemplo, dentre tantas, ficamos mais perturbados pelo fato de que tudo o que nos é descrito no enredo poderia ou pode ser real em algum momento, ou mesmo nos faz perceber algum aspecto terrível do nosso atual momento de vida.

She said this with an air of great virtue, but Drayton commented, “That must be rather hard on any merchant or worker you particularly favor — especially a man of small capital or large family.”

“It keeps them in line,” she retorted, with a somewhat cruel set to her thin red lips. Disponível: [file:///C:/Users/Particular/Documents/The%20Heads%20of%20Cerberus%20\(Gertrude%20Barrows%20Bennett\)/chapter12.html](file:///C:/Users/Particular/Documents/The%20Heads%20of%20Cerberus%20(Gertrude%20Barrows%20Bennett)/chapter12.html). Acesso em: 25/07/2018.

⁴⁷ Bennett usa propositalmente a palavra “movie” (‘filme’ em português) entre aspas, uma vez que este uso fora primeiro feito por volta de 1911. Segundo Davis (2005) deve ter parecido uma palavra nova e obscena em 1918, trazendo a ideia de “algo que se move em sequência”.

Suzy McKee Charnas nasceu em Manhattan e apesar de ser de uma família de baixa renda, Charnas foi capaz de seguir uma educação de prestígio. O final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970 foi um período de grande fermentação na comunidade feminista. Muitas mulheres estavam embarcando nos meandros do ativismo político, do movimento dos Direitos Civis e do movimento anti-guerra do Vietnã, e acreditava-se amplamente que a mudança não era apenas possível, mas inevitável. Feministas como Betty Friedan, Kate Millett e Germaine Greer foram amplamente lidas e seus pronunciamentos amplamente elogiados ou condenados. Um número sem precedentes de romances feministas também vinham sendo impressos de escritores tão diversos como Eric Jong, Marge Piercy, Doris Lessing, Ursula K. Le Guin, Joanna Russ e, alguns anos depois, Marilyn French, e muitos desses romances eram realmente muito fortes e advindos de almas irritadas. *Walk to the end of the world* também é um livro de uma alma irritada com a consciência das inadequações de seu momento de escrita e publicação.

Walk é o primeiro livro da série *Holdfast Chronicles*⁴⁸. A história é uma distopia pós-apocalíptica, que conta a história de um pequeno grupo que passou pelo apocalipse em um abrigo e no processo desenvolveu uma filosofia de extremo sexismo e racismo. As raças não brancas são eliminadas, as mulheres ou *femmes*, são mantidas como escravas e para fins de reprodução apenas. Embora o enredo seja simples, ele é o caminho para explorar o mundo e a cultura, que é um catálogo do pior que se pode imaginar partindo da extrema misoginia. O mundo quase todo morreu durante o que é chamado, no livro, de período do Desperdício (*Wasting* em inglês), deixando para trás uma bagunça empobrecida e cataclísmica onde todos os animais e quase todas as plantas foram exterminadas - o que resta são o cânhamo e algumas variedades de algas marinhas. Os poucos homens que sobreviveram sabiam a quem culpar: os sub-humanos não-homens e as fêmeas (fems), traidoras da espécie que causaram a desgraça da humanidade.

No momento em que emergem no mundo para estabelecer Holdfast - o último bastião da civilização em meio ao vago e inóspito Deserto - seus medos e ódios transformaram a sociedade, presos em um conjunto de hierarquias binárias rígidas: sênior/jovens, homem/não-homem, masculino/fems. É a sociedade patriarcal suprema, uma cultura de masculinidade homoerótica que envergonharia os piores excessos greco-romanos. Homens que não passam pela doutrinação de infância tornam-se guerreiros

⁴⁸ Três dos quatro livros da série ganharam o prêmio *Tiptree* e o livro remanescente foi finalista.

furiosos viciados em maconha, chamados Rovers. Os demais trabalham como Juniores dentro de unidades militares enquanto seus Anciãos colhem todos os lucros. Saber o nome do seu pai é um crime terrível. Mas é muito melhor ser homem do que *fem*, usada como mão-de-obra escrava, vistas como bens e para o prazer, por alguns anciãos pervertidos que evitam a pureza do amor homossexual.

As mulheres, que são as personagens mais interessantes neste mundo, são exploradas e oprimidas, dificilmente aparecem de modo ativo, o que mostra o quanto suas vozes são silenciadas. Elas praticamente não aparecem efetivamente por quase metade da história, e assim, as personagens femininas raramente tem seu ponto de vista ou ideias presentes no romance. Os homens só ocasionalmente encontram chances de desenvolver algum caráter fora da parte da distopia que deveriam ilustrar, e a maior parte do que estão fazendo envolve tanto o uso generalizado de maconha para obterem visões quanto na exploração de uma política controversa sobre envelhecimento. Este é realmente um livro de ideias mais do que uma história, e é fortemente influenciado pela década de 1960.

Outra crença política dessa distopia é que os homens mais jovens e mais velhos são inimigos naturais e devem ser protegidos uns dos outros, com a rebelião da geração mais jovem (também atribuída às mulheres) como uma suposta causa do apocalipse. Como mencionado, a maconha é amplamente usada como parte da cultura, e o cânhamo (*hemp*, outra forma de se referir à planta da maconha) também é usado para alimentos, materiais de construção e várias outras coisas. Charnas também faz alguns comentários maliciosos sobre a facilidade de mudar as normas sociais; a homossexualidade masculina é universal e esperada, por exemplo.

O leitor apenas compreende quão distópica é a história para as *Fems* (fêmeas) no meio do caminho, quando se inicia a busca pelo pai de Bek. A narrativa integra uma enorme quantidade de informações a respeito do que acontece a elas e sobre o universo daquele mundo mais do que o desenvolvimento de alguma ação contínua com algum personagem em específico. Mostra os horrores da vida das fêmeas e conta sobre a vida dos homens através de narração emocional em vez de exposição desapassionada, mais um traço diferenciador do texto. O mundo de Charnas é pós-apocalíptico e obscuro, mais obscuro, talvez, do que se tornou a tendência moderna, com a repressão baseada no gênero, sobre estruturas de castas centradas na idade e doutrinação racista contra as raças não-brancas. Este é ainda um futuro possível e, assim, horripilante.

Os personagens são produtos de seu ambiente e são fascinantes. Desde Kelmz, que abraça a tradição de sua sociedade quase sem questionar, mas passa a ter sua compreensão desafiada, até Loya, que se posiciona ativamente fora das estruturas sociais normais de Holdfast, desafia suas leis enquanto abraça sua doutrina. Bek, ostracizado e expulso, sua mente sonda os limites da doutrina. Alldera, recusa tanto a cultura aberta dos homens quanto a cultura oculta das *fems*. Charnas povoou *Walk* com personagens bem desenvolvidos, e à medida que ela amplia seus conflitos interiores, mais interessantes eles se tornam. É um trabalho fascinante, especialmente porque o romance é dividido em seções, cada uma focando em um personagem diferente, mas mudando a atenção mesmo dentro dessas seções. O quebra-cabeça que o leitor constrói em sua mente sobre os personagens, lentamente se une quando o romance chega ao fim.

Walk to the end of the world está concentrado na busca de Bek para encontrar seu pai, cujo nome ele conhece, apesar das restrições sociais contra tal conhecimento. Ao longo do caminho eles ganham e perdem companheiros, encontram velhos rivais e inimigos, superam obstáculos e muito mais, mas Charnas torna esse enredo algo que supera uma história normal de busca. As emoções, e não as ações, de seus personagens são seu foco; a abordagem de seus processos de pensamento é bem desenvolvida, e a forma como eles são revelados como pessoas e suas diferentes visões de mundo formam o verdadeiro diferencial do livro. Ao explorar o potencial inventivo de Charnas tanto em *Walk* quanto *Motherlines*, outro romance distópico, onde a escritora explora a ideia de como seria viver em um mundo sem homens, a crítica Sarah Lefanu (1989) conclui:

Ambos os livros são acionados por uma visão política vinda do coração do movimento de libertação das mulheres, que é transformado pelo poder da imaginação de Charnas em uma ficção rica e complexa. Mais importante ainda, a visão não é apresentada ao leitor para ser consumida passivamente. A própria negatividade ou vazio, da figura central, Alldera, não permite isso. *Walk* e *Motherlines*, enfim, não são ficções pedagógicas: exploram possibilidades, mas não oferece soluções⁴⁹ (p. 165).

⁴⁹ Both books are fired by a political vision coming from the heart of the women's liberation movement, one that is transformed by the power of Charnas' imagination into a rich and complex fiction. Most importantly, the vision is not presented to the reader to be passively consumed. The very negativity or blankness, of the central figure, Alldera, disallows this. For *Walk* and *Motherlines*, finally, are not pedagogical fictions: they explore possibilities, but offer no solutions. – Todas as traduções de citações de Lefanu nesta tese são de responsabilidade nossa.

As descrições das ideias e ações das *fems* são fortes, revoltantes às vezes. Alguns leitores poderão encontrar desconforto com o quase literal apagamento de direitos das mulheres. Charnas usa as complexidades dos homens em *Walk*, principalmente, para destacar a perversão e o fracasso de papéis sociais e de gênero vistos de modos restritos, e traz uma visão forte a respeito do fim do mundo culpando a existência não natural das mulheres, o que faz de seu livro uma leitura necessária.

2.2.4 The Female Man (1975) – Joanna Russ

O trabalho de Russ é certamente um dos mais ousados e diferentes dentro da ficção distópica do seu período de publicação. Joanna ingressou na ficção científica no final dos anos 1960 com seu livro premiado *Picnic on Paradise*. Em uma época em que a ficção científica ainda era predominantemente dominada por escritores homens, com uma audiência frequentemente masculina, mas Joanna começou a galgar status e prêmios. Lésbica, foi uma das maiores escritoras a desafiar a dominância de gênero, sendo reconhecida como uma dentre as pioneiras na área de ficção científica feminista nos Estados Unidos da América. (SMITH, 2000).

Russ foi uma das primeiras escritoras dentro da comunidade de ficção científica a analisar seriamente os impactos e implicações culturais e literários do gênero. Um dos nomes do movimento *New Wave*⁵⁰ (Nova Onda) da ficção científica, Russ publicou mais de 50 contos ao longo da carreira, além de livros e ensaios. Escreveu também peças de teatro, diversos trabalhos de não ficção, normalmente críticas literárias e teoria feminista, incluindo os ensaios *Magic Mommas*, *Trembling Sisters*, *Puritans & Perverts*; *How to Suppress Women's Writing* e o conhecido livro sobre estudos do feminismo moderno *What Are We Fighting For?* A escritora acreditava que a ficção e a não ficção deveriam ser formas de envolver teoria e mundo real, onde arte e vida se fariam entender e construir sentido (JAMES, 2009).

⁵⁰ Movimento que surgiu entre os anos de 1960-70 e foi caracterizado pela inovação na área da escrita de ficção científica tanto em relação à forma como ao conteúdo, que adicionou sensibilidade artística e literária ao modo tradicional de escrever FC, marcado pelo rigor à caracterização de experimentos científicos. Para aprofundar as leituras a respeito do movimento, suas polêmicas e contribuições, ver a tese de doutorado de Roberto Causo intitulada “Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: *New Wave* e *Cyberpunk* no Brasil” (2013).

The Female Man foi escrito em 1971 e publicado em 1975. O livro mostra realidades paralelas e assim como Charnas, Russ se utiliza, por vezes, do risível como elemento chave de rompimento com o que é comum. A autora constrói quatro personagens centrais: as quatro Jotas. Cada uma delas vive em sua "terra possível": Joanna vive na "Terra" em 1970, Jeannine vive numa terra em que a Grande Depressão nunca acabou, e onde os papéis de gênero são extremamente rígidos. Jael vive numa sociedade densamente dividida, onde mulheres e homens vivem em estado de guerra declarada há 40 anos, e Janet vive numa utopia futurística onde todos os homens morreram há séculos.

A história inicia em Manhattan no ano de 1969. Joanna está intrigada com as manchetes que viu recentemente: parece que a Terra tem um visitante de um planeta governado inteiramente por mulheres. Joanna não possui TV, então ela se dirige a um bar onde pode assistir a uma entrevista ao vivo com a loira alienígena atraente, cujo nome é Janet Evason Belin. Enquanto se senta no salão, Joanna percebe a presença de outra mulher que parece um pouco mais nova que ela e cujas roupas estão totalmente desatualizadas com a moda local: esta é Jeannine, e ela não tem ideia do porquê de repente estar sentada em um salão de coquetéis no mundo de Joanna, mas logo ela sai daquele universo de novo assim como chegou, rápido e de repente.

Joanna quer ouvir tudo o que puder sobre essa Janet de outro planeta e, no mês seguinte à sua aparição, ela acompanha todas as matérias da mídia sobre a visita da emissária do planeta Whileaway. Por alguma razão, Jeannine continua aparecendo na casa de Joanna, correndo pelas paredes e ficando presa em espelhos. Joanna acha que o mundo é um lugar estranho e decide não se preocupar com isso. Finalmente, uma noite enquanto Joanna está em pé na Broadway assistindo a um desfile, Janet estaciona em uma limusine e a convida para entrar, Jeannine também está lá por alguma razão, e, as três jotas saem para se divertir. Por seis meses e meio, Joanna vive com Janet em uma grande suíte de hotel e a apresenta à cidade de Manhattan. Jeannine aparece e desaparece também e, às vezes, Janet a encurrala. Joanna tenta ensinar a Janet os meandros da cultura norte-americana, e ela faz de tudo para que a mulher alienígena aja como uma dama de seu país. Janet, por sua vez, esforça-se arduamente para entender as regras dos papéis de gênero que governam o mundo de Joanna.

Em uma festa em Riverside Drive, Janet se envolve em conversas com homens que têm opiniões fortes (e não tão boas) sobre o novo movimento feminista e sobre a

incompetência das mulheres em geral. Quando ela e Joanna tentam sair, o cara que dá a festa as agride, e Janet bate nele. Eventualmente, Janet e Joanna saem da suíte do hotel e vão para a casa de uma família americana em Anytown, EUA. Janet frequenta almoços de mulheres e feiras escolares, e Joanna paira pela casa como um fantasma. Jeannine também entra e sai como sempre fez. A filha adolescente da família, Laura Rose Wilding, começa a se apaixonar por sua convidada alienígena, e uma noite, quando seus pais estão fora, ela e Janet vão para a cama juntas. Em algum momento durante tudo isso, Joanna e Jeannine se encontram em Whileaway com Janet. Então, em algum momento depois, Joanna e Janet se encontram no mundo de Jeannine. Lá, Jeannine passa muito tempo agonizando sobre o fato de ter vinte e nove anos e ainda não ser casada. Ela tem um namorado chamado Cal, de quem ela não gosta muito, e uma família que fica insistindo para que ela continue com o relacionamento e tenha bebês.

Durante as férias de verão em Poconos com seu irmão que traz esposa e filhos, e sua mãe, Jeannine se esforça para sair e namorar um pouco mais, no desejo de ser pedida em casamento. Eventualmente, ela cede e telefona para Cal vir e levá-la para casa, e os dois ficam noivos. De volta ao mundo de Joanna - onde Janet e Laura estão se vendo regularmente e Jeannine ainda está fazendo aquela coisa onde ela entra e sai de paredes - as três jotas estão se dando bem. De repente, elas se encontram em um lugar que nenhuma delas jamais viu: um apartamento ultramoderno que parece ter vista para o *East River*. Para recebê-las e cumprimentá-las aparece uma mulher chamada Jael, que explica a elas que todo esse mundo de saltos no tempo é realmente o que ela faz. Em seu mundo, a viagem no tempo é uma invenção relativamente nova (e cara), e ela está tentando reunir todas as quatro por um bom tempo.

Janet, Jeannine, Joanna e Jael: de repente, fica claro que todas as quatro mulheres são essencialmente a mesma pessoa, diferenciadas apenas pelas circunstâncias únicas que moldaram suas vidas em seus próprios mundos de origem. Relembrando: no mundo de Jael, mulheres e homens estão em guerra há cerca de quarenta anos - uma guerra que deixou a Europa tão marcada e cheia de cicatrizes quanto depois das Guerras Mundiais I e II no mundo de Joanna, a Terra. Jael leva as outras três jotas pelas cidades subterrâneas habitadas por mulheres e as leva em uma viagem de negócios em *Manland*. A reunião de negócios piora quando Jael assassina o chefe com quem ela estava conversando, e as outras três jotas começam a ter dúvidas sobre sua confiabilidade. Depois de espantar Janet,

Jeannine e Joanna vão para sua casa em Vermont e Jael conta por que ela as uniu. O que ela quer é o apoio delas na guerra de seu mundo.

O romance termina no mundo de Joanna, quando Janet, Jeannine, Joanna, Jael e o narrador onisciente do romance se reúnem para um jantar de Ação de Graças. Quando Jael repete seu pedido de apoio, Jeannine concorda, Janet recusa e Joanna não responde à pergunta. À medida que as mulheres se separam, o narrador se despede de *The Female Man* e deixa as questões levantadas no texto nas mãos e mentes de seus leitores, final aberto.

As quatro personagens estão todas lutando de maneiras diferentes com a forma de definir feminilidade. Embora a tranquilidade e a simplicidade do mundo de Janet tenham um apelo definido, é o tipo de utopia que não se tem certeza de que alguém realmente queira. E Jael tece alguns comentários sobre como querer tal mundo é uma coisa, mas os atos necessários para criá-lo são bem diferentes. Muitas das cenas que mostram relações de gênero e comportamento masculino são dolorosas e engraçadas, ao mesmo tempo.

Considerando que se passaram quarenta anos de sua publicação, fica claro que as normas sociais mudaram, os homens fazem e dizem coisas no romance, que são absurdos hoje. Mas também está claro que algumas das atitudes subjacentes não mudaram, apenas foram encobertas em diferentes idiomas e países. E a franqueza de Russ aqui é refrescante: o romance é desafiador e honesto, tanto ridicularizando abertamente o comportamento sexista quanto mostrando como ele é opressivo para as mulheres. Sobre a importância de *Female Man* tratar de aspectos feministas em uma época de grande efervescência política diante dos papéis de homens e mulheres na sociedade, Ken Macleod (2003), escritor e crítico irlandês de ficção científica, afirma que o romance de Russ:

Carrega uma mensagem militante de progresso até mesmo em seu título. Considerando que a palavra inglesa que nomeia a espécie humana, assim como o sexo masculino é a mesma, e assim, ocorre uma exclusão implícita de metade da raça humana das realizações atribuídas a ela - 'a conquista do espaço pelo homem', e assim por diante - é um problema antigo. Embora algumas escritoras feministas tenham respondido repudiando as conquistas, Russ toma o direito de todas elas para as mulheres. As Mulheres podem ser Homens, sem serem homens. Russ faz uma reivindicação apaixonada por liberdade e realização. Que não haver homens em seu mundo futuro imaginado, *Whileaway*, é literalmente um acidente biológico – as mulheres daquele mundo fazem todas as coisas que as mulheres fazem, e todas as coisas que os homens fazem, incluindo a

industrialização da Terra e a exploração do universo⁵¹. (p. 236) – tradução nossa.

O romance de Russ especula e explora muitas alternativas de modos de vida em sociedade colocando holofotes nas capacidades das mulheres, acendendo um alerta para o fato de que elas poderiam fazer qualquer coisa, se não fossem convencidas a não fazer. É uma coleção de comentários e diálogos não só individuais como de seu momento de publicação em forma de ficção. Este é um livro com muito a dizer sobre a cultura do estupro, sobre políticas de poder e sobre como as sociedades patriarcais limitam os direitos humanos das mulheres e suas oportunidades de crescimento. Argumenta que os papéis tradicionais de gênero pintam mulheres como dóceis vítimas de violência e opressão, e explora como é difícil para as mulheres lutar por seus direitos em uma cultura que diz que ser feminista significa ser uma pessoa que odeia homem, quebra de correntes, queima de sutiãs, monstro, megera.

As mulheres desta obra lutam contra a ideia de que elas devam ser as damas que suas mães, professores, colegas e amantes querem que elas sejam. Para algumas, isso significa chegar a um acordo com a sua sexualidade num momento em que as relações lésbicas eram altamente estigmatizadas, para outras, significa abraçar o novo movimento feminista, apesar da reação que pode trazer.

2.2.5 The Handmaid's Tale (1985) – Margaret Atwood

Uma das distopias mais aterrorizantes do nosso elenco de histórias especulativas. O romance de Atwood ao mesmo tempo inspira, revolta, angustia, entristece, fortalece e o mais forte de todos os sentimentos diante das sequências de fatos: horrorifica. O horror causado gradativamente ao longo de toda a narrativa parte daquele ponto sobre o qual já destacamos anteriormente: o poder que algumas distopias têm de especular um porvir

⁵¹ Carries a militant message of progress even in its title. That the English word for the human species and the word for the male sex is the same, with its implied exclusion of half the human race from the achievements ascribed to all of it – 'man's conquest of space', and so on – is an old problem. While some feminist writers have responded by repudiating the achievements, Russ stakes a claim on all of them for women. Women can be Man, without being men. Russ makes a passionate claim for freedom and achievement. That there are no men in her imagined future world of *Whileaway* is literally a biological accident – the women of that world do all the things women do, and all the things men do, including industrializing the Earth and exploring the universe.

catastrófico demasiado possível, e que talvez já esteja acontecendo em nosso momento de fala, sutilmente, sem que nos apercebamos de fato.

A própria Atwood já afirmou, inclusive, em um de seus trabalhos não ficcionais *Moving Targets: Whriting with Intent* que parte do que ela descreve em *The Handmaid's Tale* (O Conto da Aia, em português), já ocorreu de fato em alguns países ao redor do mundo que possuem um sistema restrito e opressor. O que torna a leitura ainda mais desconfortável, já que a história é moldada de maneira a entendermos tudo o que ocorre ao mesmo tempo e sob o ponto de vista da narradora, em uma espécie de câmera testemunha do que ocorre nesse mundo terrível especulado pela escritora.

The Handmaid's Tale é provavelmente o seu trabalho especulativo mais conhecido. O livro mostra uma versão distópica do mundo, onde as mulheres são desumanizadas e reduzidas a *úteros vestidos de vermelho*, em uma das categorias as quais, agora, as mulheres vivem sedimentadas. Conhecemos esse novo mundo através de Offred, que é uma *handmaid* (Aia = serva) da República de Gilead, um estado totalitário e teocrático que substituiu os Estados Unidos da América, e foi formada depois que ataques bem-sucedidos contra o governo dos Estados Unidos mataram o presidente e a maioria do Congresso. Foi nessa escuridão que a nova ditadura fanática religiosa conseguiu assumir o controle.

Devido a taxas de reprodução perigosamente baixas, as *Handmaids* são designadas a gerar filhos para casais de elite que têm problemas para conceber. Offred serve ao Comandante Fred e sua esposa, Serena Joy, uma ex-defensora dos “valores tradicionais”. Offred não é o nome verdadeiro da narradora - os nomes da Servidão consistem na palavra “de” (Of) seguida do nome do Comandante da Aia, desse modo, nossa protagonista ‘É de Fred’ ou ‘Offred’. Todo mês, quando Offred está no ponto certo em seu ciclo menstrual, ela deve ter sexo impessoal e sem diálogo com o Comandante, enquanto Serena se senta atrás dela, segurando suas mãos. A liberdade de Offred, como a liberdade de todas as mulheres, é completamente restrita. Ela pode sair de casa apenas em viagens de compras, a porta do seu quarto não pode ser completamente fechada, e os Olhos, a força policial secreta de Gilead, observam todos os seus movimentos públicos.

Offred conta a história de sua vida cotidiana, então, ela frequentemente se transforma em *flashbacks*, a partir dos quais o leitor pode reconstruir os eventos que levaram ao início do romance. No mundo antigo, antes de Gilead, Offred teve um caso com Luke, um homem casado. Ele se divorciou da esposa e se casou com Offred, e eles tiveram

uma filha juntos. A mãe de Offred era mãe solo e ativista feminista. A melhor amiga de Offred, Moira, era ferozmente independente. Os arquitetos de Gilead começaram a ascender ao poder em uma era de pornografia, prostituição e violência prontamente disponíveis contra as mulheres - quando a poluição e os vazamentos de produtos químicos levavam a um declínio nas taxas de fertilidade.

Usando força militar, eles assassinaram o presidente e os membros do Congresso e lançaram um golpe, alegando que estavam tomando o poder temporariamente. Eles reprimiram os direitos das mulheres, proibindo-as de possuírem propriedades ou empregos. Após sua captura, o casamento de Offred foi anulado (porque Luke havia sido divorciado), e ela foi enviada para o Centro de Reeducação Rachel e Leah, chamado Centro Vermelho por seus habitantes. No Centro, as mulheres, férteis, eram doutrinadas na ideologia de Gilead, preparando-se para se tornarem Aias. Tia Lydia supervisionava as mulheres, fazendo discursos exaltando as crenças de Gilead de que as mulheres deveriam ser subservientes aos homens e preocupadas apenas em ter filhos, seu único propósito lógico de vida. Tia Lydia também argumenta que a nova ordem social, em última instância, oferece às mulheres mais respeito e segurança do que a antiga sociedade pré-Gilead lhes oferecia.

Uma vez alocada na casa do Comandante Fred, a vida de Offred se estabelece em uma rotina restritiva. Ela sai em viagens para compras de abastecimento de provisões com Ofglen, outra Aia, e visitam o Muro do lado de fora do que costumava ser a Universidade de Harvard, onde os corpos dos rebeldes ficam pendurados, servindo de alerta para aqueles que ousarem oporem-se ao sistema.

O romance termina com um epílogo de 2195, depois da queda de Gilead, escrita sob a forma de uma palestra proferida pelo professor Peixoto, diretor de Arquivos dos séculos XX e XXI. Ele explica a formação e os costumes de Gilead em linguagem analítica e objetiva. Explora o significado da história de Offred, através das gravações em fitas cassete feitas por ela e que aparecem em Bangor, Maine. Ele sugere que Nick providenciou a fuga de Offred, mas que seu destino depois disso é desconhecido. Ela poderia ter escapado para o Canadá ou Inglaterra, ou ela poderia ter sido recapturada.

As passagens que moldam os eventos descritos por Offred em seu diário gravado, apesar de serem vistas sob seu ponto de vista, ainda nos faz perceber a frieza dessa sociedade que se estabeleceu de modo voraz e que transformou a antiga vida comum das mulheres em servidão e opressão. Não apenas para as Aias, mas os outros grupos de

mulheres também, separadas por cores de suas vestimentas e deveres apenas práticos, mesmo a vida das esposas não nos parece um bom lugar para as mulheres nessa sociedade. Os direitos civis das mulheres foram rapidamente retirados na derrubada do antigo governo. Direitos como a igualdade, os direitos de reprodução sexual e os direitos humanos em geral foram considerados puníveis pelos homens de Gilead. Seus corpos já não as pertenciam, deles não se poderia provar mais nada em relação à individualidade ou prazer, como relata Offred a esse respeito:

Eu costumava pensar no meu corpo como um instrumento de prazer, ou um meio de transporte, ou um implemento para a realização de minha vontade. Eu podia usá-lo para correr, para apertar botões, deste ou daquele tipo, fazer coisas acontecerem. Havia limites, mas meu corpo era, apesar disso, flexível, único, sólido, parte de mim. Agora a carne se arruma de maneira diferente, sou uma nuvem, congelada ao redor de um objeto central, com o formato de uma pêra, que é dura e mais real do que eu e que incandesce vermelho dentro de seu invólucro translúcido (ATWOOD, 2006, p. 93).

As visões do mundo parecem um pouco mais sombrias hoje, apesar de toda evolução que já tivemos, enquanto continuamos salvando o que podemos e preservando o que precisamos. Escrito em 1985, Atwood viu as possibilidades de o mundo passar a seguir pela estrada em que estamos agora, quase um prelúdio de Gilead. Como Gilead foi formada em resposta à crise causada pela diminuição dramática das taxas de natalidade, toda a estrutura do estado, com suas armadilhas religiosas e rígida hierarquia política, é construída em torno de um único objetivo: o controle da reprodução. O estado enfrenta o problema de frente assumindo o controle completo do corpo das mulheres através de sua submissão política. As mulheres não podem votar; manter propriedades ou empregos; ler ou fazer qualquer outra coisa que possa permitir que se tornem subversivas ou independentes e, assim, minar seus maridos ou o estado.

A linguagem aparece como um poderoso instrumento durante toda a narrativa. Gilead cria um vocabulário oficial que ignora e distorce a realidade a fim de atender às necessidades da elite da nova sociedade. Tendo tornado ilegal as profissões comuns para mulheres, Gilead cria um sistema de títulos. Enquanto os homens são definidos por sua posição militar, as mulheres são definidas exclusivamente por seus papéis de gênero como esposas, servas (Aias) ou Martas. Despojá-las de nomes individuais permanentes tira-lhes

sua individualidade. Feministas e bebês deformados são tratados como subumanos, denotados pelos termos “Não-Mulheres” e “Não-Bebês”. Negros e Judeus são definidos por termos bíblicos que os diferenciam do restante da sociedade, facilitando a sua perseguição. Os romances distópicos sobre os perigos da sociedade totalitária frequentemente exploram a conexão entre a repressão de seus sujeitos e sua perversão da linguagem. Gilead mantém seu controle sobre os corpos das mulheres, mantendo o controle sobre os nomes e seu sentido de indivíduo como pecado e servidão ao todo como redenção (aspecto também explorado em *We* de Zamiátin).

As distopias nos mostram que desejar ardorosamente um lugar perfeito, ou melhor, imaginando-o em outro plano que não o nosso, não ajuda muito na própria mudança em si. Assim como a “liberdade não é gratuita”, como diz o lema norte americano largamente usado nos EUA para expressar a gratidão dos cidadãos aos militares por defenderem suas liberdades; a ideia de um lugar completamente melhor precisa ser pensada com cuidado, como atesta a seguinte fala de Offred em uma das mais fortes passagens da narrativa de Atwood:

Para mim quase não há nenhum sentido em pensar, não é mesmo? O que penso não importa. O que é o único motivo pelo qual ele pode me contar coisas.

Vamos, deixe disso, diz ele, *pressionando-me ligeiramente com as mãos*. Estou interessado em sua opinião. Você é bastante inteligente, deve ter uma opinião.

A respeito de que? digo.

Do que nós fizemos, diz ele. De como as coisas se resolveram.

Mantenho-me completamente imóvel. Tento esvaziar minha mente. Penso a respeito do céu, à noite, quando não há lua.

Eu não tenho nenhuma opinião, digo.

Ele suspira, relaxa as mãos, mas as deixa sobre meus ombros. Ele sabe o que penso, sabe muito bem.

Não se pode fazer uma omelete sem quebrar os ovos, é o que diz. Pensamos que faríamos um mundo melhor.

Melhor?, digo, em voz baixa, apagada. Como ele pode pensar que isto é melhor?

Melhor nunca significa melhor para todo mundo, diz ele. Sempre significa pior, para alguns (ATWOOD, 2006, p. 253-254). - Destaques nossos.

A mensagem de Atwood é sombria. Ao mesmo tempo em que condena Offred, Serena Joy, as Tias e até mesmo Moira, amiga de Offred, por sua complacência, ela sugere que, mesmo que essas mulheres reunissem forças e parassem de obedecer, provavelmente não conseguiriam fazer grandes mudanças. Em Gilead, as pequenas rebeliões de resistências

não são necessariamente importantes. No final, Offred escapa por causa da sorte e não da resistência, se é que podemos afirmar que ela escape.

A distopia de Atwood nos inspira a ver com olhos atentos tanto quanto os dos Olhos em seu romance. Lefanu (1989), sobre os horrores no romance de Atwood, ainda afirma:

Margaret Atwood em *The Handmaid's Tale* extrapola as forças sociais e políticas, incluindo o crescimento do conservadorismo moral nos EUA na década de 1980. Gilead é um estado religioso militar em uma América do Norte em futuro próximo em que as mulheres são totalmente controladas. Em imagens assombrosas sobre supressão, subjugação e medo, Margaret Atwood explora o terror despertado nos homens sobre a sexualidade autônoma da mulher. Assim como também analisa as formas de controle impostas pela lei do Pai⁵² (p. 73).

Tentar enxergar o que está, mesmo que sutilmente, começando a tomar um caminho adverso ao que deveria tomar. Uma história que representa bem o que já discutimos sobre a urgência do impulso distópico na realidade em que nos encontramos, por, através de uma especulação negativa de um possível futuro baseado nas falhas do presente, mostrar as insatisfações com os caminhos da sociedade do momento em que nos encontramos. Não seria uma espécie de falta de crédito no porvir, mas mostrar uma forma de alertar sobre falhas e buscar mudanças na esperança de alcançar melhorias, senão para todos, pelo menos para a maior parte da sociedade.

A necessidade da discussão das obras acima se embasa no que acreditamos ser preponderante ao tratar de narrativa distópica de autoria feminina, uma vez que este espaço, apesar de ter sido estabelecido com a difusão de obras de autoria masculina, esteve e continua se propagando de maneira mais produtiva com romances de autoria feminina. O campo do caos e prospecção futura assombrada pelas inconsistências do presente se adequa especialmente à pena feminina como discutido no início deste capítulo. Conforme afirma Lefanu (1986, p.71), umas das primeiras críticas de ficção especulativa feminina/feminista, dizendo que “onde esses romances diferem mais claramente daqueles

⁵² Margaret Atwood in *The Handmaid's Tale* extrapolates from the social and political forces, including the growth of moral conservatism, in the USA in the 1980s. Gilead is a military religious state in a near future North America in which women are totally controlled. In haunting images of suppression, subjugation and fear, Margaret Atwood explores the terror aroused in men by women's autonomous sexuality. As well as analyzing the forms of control imposed by the law of the Father.

de escritores homens está na inter-relação que eles expõem entre hierarquia de gênero e estrutura de classe⁵³”.

Em muitos trabalhos distópicos de autoria masculina os heróis são homens; e as mulheres, quando aparecem, são sexuais e / ou decorativas, criaturas que glorificam ainda mais os homens. No entanto, no final dos anos 60 e início dos anos setenta, uma geração de escritoras entrou para o hall do gênero e mudou a essência do que a ficção especulativa representava. Suas vozes infundiram a ficção especulativa, distopias com ideias feministas, teorias, críticas e comentários sociais sobre questões de gênero, raça, classe e a sobrevivência de nossa espécie. A ficção especulativa ofereceu às mulheres uma liberdade ao se tratar de estilo e conteúdo que não estava disponível em outros tipos de ficção. Além disso, ofereceu um meio de fundir preocupações políticas com a criatividade lúdica da imaginação. Sobre esse ponto Lefanu (1989) ainda afirma que:

A tradição distópica, como vimos, baseia-se e extrapola as forças políticas contemporâneas e, em particular a expressão de hierarquias de classe e gênero. Nós vemos personagens femininas dando passos provisórios para sair da escuridão e silêncio, no sentido de encontrar um discurso para si. Assim, existe um traço utópico oculto nesses romances distópicos de mulheres. Eles contêm um elemento de esperança que se baseia na crença do poder e a eficácia do discurso das mulheres⁵⁴. (p. 75)

O poder e eficácia da linguagem é ponto especial utilizado nas obras escritas por mulheres, poderíamos afirmar como uma forma de mostrar que é através da educação e linguagem que é possível vislumbrar uma ponta de esperança sobre mudança positiva, ou mesmo alerta diante dos problemas sociais vigentes. É um meio de libertação, em *O Último Homem*, por exemplo, somos apresentados à história, como fruto do registro profético de uma Sibila, que Shelley traduz e transforma em ficção.

A experiência histórica das mulheres e o advento do feminismo moderno propiciaram a toda uma geração de mulheres escritoras de ficção especulativa, uma visão que levou a diferentes prioridades, preocupações e objetivos. Embora seu trabalho tenha sido maculado

⁵³ Where these novels differ most tellingly from those by male writers is in the interrelation they expose between gender hierarchy and class structure.

⁵⁴ The dystopian tradition, as we have seen, draws on and extrapolates from contemporary political forces, and in particular the expression of class and gender hierarchies. We have seen female characters taking tentative steps out of darkness and silence, towards finding a speech for themselves. For there is a hidden utopian streak in these dystopian novels by women. They contain an element of hopefulness that rests on a belief in the power and efficacy of women's speech.

durante um tempo, essas mulheres, como as citadas aqui, aumentaram a consciência feminista e, até certo ponto, revolucionou o gênero distópico. A proliferação de obras escritas por mulheres redefiniu totalmente o campo da ficção especulativa, é possível afirmar. Mesmo escritores como Isaac Asimov e Arthur C. Clarke tiveram seus estilos alterados, de certo modo. Em seus últimos trabalhos, Asimov passou a usar linguagem de gênero neutra. Arthur C. Clarke criou uma heroína extremamente forte em seu livro *Rama II* (1989). Os escritores homens também estão produzindo obras que são mais racialmente e ambientalmente sensíveis e examinam criticamente as questões de classe.

Essas mudanças seriam impossíveis sem o advento do movimento feminista e o sucesso que a ficção científica e especulativa feminista, de modo geral, tem alcançado. Certamente muitos aspectos do gênero ainda permanecem flagrantemente sexistas e preconceituosos por parte de alguns trabalhos de escritores masculinos. Mas os escritores que identificam seus trabalhos como literatura de ficção científica, e que se esforçam para se definir como escritores competentes e talentosos, buscando aceitação e elogios da comunidade literária e seus leitores não podem mais escrever sem que uma revisão acurada sobre tais questões seja pensada. Os trabalhos distópicos de autoria feminina abrangeram, dentre outros pontos, a discussão de que as hierarquias sociais e sexuais que existem em nosso mundo, não precisam prevalecer em nosso futuro. A respeito da mulher escritora e a ficção especulativa Lefanu (1989) complementa:

Talvez seja a posição da ficção científica na periferia de ficção popular o que torna tão aberto a empréstimos de outros lugares, como da física e contos de fadas, da filosofia, folclore e mitos. E talvez seja a posição das mulheres na periferia da cultura dominante (patriarcal) que torna SF um gênero tão adequado para elas trabalharem. Pois as mulheres não tiveram de suportar o terrível peso da Grande Tradição, e assim ficaram livres para experimentar, folhear, parando aqui e ali para trabalhar em contos estranhos⁵⁵. (p. 99)

No entanto, quando nos deparamos com ontologias que formam a tradição de narrativas distópicas, os nomes de mulheres, e alguns dos que citamos acima, inclusive,

⁵⁵ Perhaps it is the position of science fiction on the periphery of mainstream fiction that makes it so open to borrowing from elsewhere, from physics and fairy tales, from philosophy, folklore and myth. And perhaps it is the position of women on the periphery of mainstream (patriarchal) culture that makes SF so suitable a genre for them to work in. For women have not had to bear the awful weight of the Great Tradition, and so have been free to experiment, to riffle through, stopping here and there to work in odd corners.

encontram dificuldade em se fazerem presentes e/ou terem um espaço de destaque. Então, abrimos este espaço na ânsia de contribuirmos com a disseminação não apenas dos nomes destas autoras, como também dar mais visibilidade a suas obras.

No capítulo seguinte, trataremos sobre os textos contemporâneos ao de Shelley que trataram sobre a temática do último homem, assim como textos posteriores, para compreendermos a importância do tema na época de sua escrita, publicação e suas reverberações, assim como inserir o romance de Shelley neste contexto. Em seguida, faremos uma discussão a respeito das molduras proféticas que envolvem o romance de Shelley, a importância da evidência de figuras mitológicas femininas em lugares de destaque, associadas a poder e ao dom da profecia, e por último, analisaremos a relevância dos papéis das personagens femininas na obra.

Capítulo III

3. O ÚLTIMO HOMEM E AUTORIA FEMININA

Ao longo deste capítulo apresentamos os trabalhos mais influentes sobre o tema do “último homem” anteriores ao romance de Shelley para notarmos a particularidade e inovação do romance da escritora inglesa, situando a obra na tradição existente diante do tema. Fazemos uma análise da Introdução do romance colocando em evidência a importância da escolha por parte de Shelley em destacar a autoridade feminina, a Sibila de Cumas, para construir a história profética em *O Último Homem*, assim como a relação de Shelley com suas próprias capacidades enquanto escritora. Por último, trazemos uma análise das personagens e figuras femininas na obra, para mostrar o potencial e destaque dado às ações e espaços da mulher, outro ponto diferenciador do romance, quando comparado às demais narrativas escritas na mesma época de publicação de *O Último Homem*.

3.1 Situando o romance na tradição de O Último Homem

Quando Mary Shelley publica *O Último Homem* em 1826 muito se falava a respeito dos medos do porvir em relação à maneira como a humanidade estava sendo punida pelos deuses, de alguma maneira pelo seu comportamento. Não seria difícil acreditar em tal receio, uma vez que a população londrina tinha passado, não sem danos, por duas grandes catástrofes que mudaram significativamente a estrutura e organização da cidade, a economia, as trocas com outras localidades e países, dentre tantas outras modificações internas a cada um que as viveu como parte de experiência de vida e morte. A Peste, o Grande Incêndio e a eclosão do Vulcão Tambora deixaram consequências que podem ser vistas até os nossos dias, no entanto, nos anos de 1820 as ressonâncias estavam mais vivas e as medidas tomadas faziam parte mais que emergente no cotidiano daquela sociedade, assim como em todas as outras que passaram ou que foram atingidas pelos problemas desencadeados por esses eventos.

Como não poderia ser diferente diante de tantas incertezas e frustrações, a forma de pensar também foi modificada e muito do que era sentido sobre a beleza iminente de um futuro, aos poucos, talvez até sutilmente, foi sendo substituído pelo medo, anseio e angústia a respeito do porvir. Uma consciência maior sobre causa e efeito passou a florescer e a

população sentia que estava sendo punida pela própria forma de agir diante da vida e do mundo. A literatura, como reflexo da realidade, espelhou muito bem essa sensação e os textos publicados sob os motes do “último”, “fim dos tempos”, “apocalipse”, “peste”, “caos” nos anos de 1800 são a marca desse medo mesclado com especulação e alimentado a cada dia.

Adam Roberts (2018) comenta também que “as convulsões revolucionárias do século XVIII e suas consequências culturais se completaram no século XIX, em especial com relação às “fantasias futurísticas”, e uma onda de renovação sobre especulações científicas diante do porvir passava a fazer mais sentido do que qualquer fato, afinal, tendo passado por tantas provações destrutivas no passado e presente, prospectar sobre o caos do futuro não seria um absurdo. Os escritores não pouparam suas penas, ou desejos de expurgar seus medos e houve um grande floreio de obras publicados tendo em seu enredo o mote sobre esses temas, muitos quiseram trasbordar sua versão da chegada do fim e em 1826 Mary Shelley publicou a sua versão e foi a única mulher a publicar um romance, nesse período com o tema. Apresentamos a seguir, alguns dos textos que trataram sobre o “último homem” para entendermos, mais adiante, as mudanças de perspectiva presentes na narrativa de Shelley, que diferem o seu romance das demais publicações de seu tempo sob o tema.

Um dos primeiros textos a tratar sobre a temática da destruição da humanidade e do homem solitário foi de um francês chamado Jean-Baptiste François Xavier Cousin de Grainville, com o título *Le Dernier Homme* (em português: o último homem) e publicado em 1805. Grainville escrevia nas horas vagas entre o seu ofício como padre, o que durou somente até os enalços da Revolução Francesa quando decidiu se despojar do ofício e se casar. Sobre o seu livro mais controverso Roberts (2018) diz:

Seu livro se equilibra entre visões de um apocalipse religioso e uma visão racional, materialista, do fim do mundo. Parte da narrativa é explicitamente bíblica (Adão observando uma procissão de almas condenadas ao inferno) [...] A complicada trama articula-se em torno de saber se Omegarus e Syderia se tornarão uma nova versão de Adão e Eva, repovoando o mundo, mas a história se interpõe em meio a uma linguagem explicitamente religiosa e materialista a tal ponto, que se torna impossível separar uma da outra. A novela termina com um apocalipse geral, algo de certa maneira familiar ao apocalipse bíblico de São João, mas também descrito de formas incompatíveis com a escritura: esse final de mundo é, de maneira um tanto niilista, o fim e um ponto-final. (ROBERTS, 2018, p. 89)

Omegarus e Syderia são os personagens principais do romance de Grainville, o último casal humano na Terra. Omegarus, o último homem, filho do último rei da Europa e Syderia, uma brasileira que é a última mulher fértil. Apesar da fertilidade de Syderia, o casal não tem filhos e vive em um mundo sem nenhum vestígio de cristianismo e são os remanescentes de uma civilização que continha, dentre outras caracterizações futurísticas, aeronaves, considerada tecnologia avançada segundo as prospecções possíveis à época. A esperança de um novo início para a humanidade é frustrada com o encontro dos dois e o imortal Adão, o primeiro homem, que os persuade que a vontade divina é que a humanidade acabe, e desse modo, Deus é o agente causador do fim. A humanidade precisa ser extinta, não foi merecedora da fortuna de sua existência, é a mensagem que o texto de Grainville parece despejar.

Quando o romance de Grainville fora publicado houve uma forte rejeição sobre o conteúdo de sua trama, tendo sido atormentado e ridicularizado, pouco tempo depois o escritor se suicida, morrendo afogado às margens do rio Somme, na França. Infortunadamente ele não pode ver o quanto seu livro seria, anos depois, aclamado em seu país como uma grande epopeia em prosa. Como modo de exaltação das qualidades épicas observadas na obra de Grainville, o romance foi reescrito em versos por Auguste-François Creuzé de Lesser, em 1831 com o título *Le dernier homme, poeme imité de Grainville* (O último homem, baseado no poema de Grainville); mais tarde já em 1859, foi reescrito pela segunda vez em versos por Elise Gagne sob o título *Omégar ou le dernier homme* (Omégar ou o último homem).

Segundo Roberts (2018) a ideia não era original de Grainville, posto que o conceito de o homem solitário, o último homem vivenciando o fim do mundo como conhecia e contemplando os finais à sua volta alude, pelo menos à obra *Les Caractères* (Os Personagens), de La Bruyère, texto de 1688. Em 1806 *Le Dernier Homme* de Grainville foi traduzido na Inglaterra sob o título de *Omegarus e Syderia* e publicado sem indicação de autoria, apenas muitos anos depois seria reeditado com os devidos créditos.

A temática do futuro como inevitável carregador do caos apocalíptico se tornou lugar comum na literatura romântica inglesa, principalmente na poesia, mas também na prosa, por alguns autores como Mary Shelley, por exemplo. Outros tais como *Beachy Head* (1806)

(Cabeça de Praia), texto de Charlotte Smith que fala de uma Grã-Bretanha em ruínas, onde os habitantes humanos restantes na Terra precisam voltar aos hábitos de uma existência pré-civilizatória. O poema *Eighteen one Hundred and eleven* (Mil Oitocentos e Onze) publicado em 1812, é um texto de Anna Barbauld que imagina o fim do “sonho de Midas” e fala da prosperidade da Grã-Bretanha, mostrando ricos turistas norte-americanos em excursão para a Londres arruinada. Em 1839 Edgar Allan Poe escreve o seu *The Conversation of Eiros and Charmion* (A conversa entre Eiros e Charmion), que trata de um diálogo dos mortos cujos protagonistas relembram a destruição do futuro-próximo da Terra por um cometa.

Mary Shelley escreveu também, em abril de 1820, um drama de título *Midas*, que explora muitos pontos sobre a sociedade e a situação política inglesa daquela época. Shelley também faz, nessa peça, uma mistura de sinais característicos que em alguns momentos confunde as noções padrões sobre gênero em seus personagens, como uma peça camuflada. *Midas* parece uma comédia sobre questões de mulheres encenadas em corpos masculinos. A peça dramatiza os problemas de ideologia do século dezenove em diversas esferas da sociedade, que esperava que as mulheres permanecessem no espaço doméstico e privado e que apenas os homens participassem do espaço político e público. Mary não obteve sucesso ao tentar publicar *Midas*, esta que deveria ser uma peça para ser encenada nos palcos, obtendo atenção apenas em 1922, quando fora reeditada e publicada numa coletânea por A. Koszul em Londres.

Lorde Byron também escreveu sua parcela de obscuridade apocalíptica no poema *Darkness* (1817) (Trevas). Nele, Byron escreve sobre um tempo em que o Sol é extinto e os habitantes da Terra sobrevivem o restante de seus dias na desesperança e no desespero:

Sonhei e não era propriamente um sonho.
O sol se apagara, as estrelas vagavam opacas no espaço eterno.
(Perdidas, não cintilavam mais)

A Terra, gélida e cega, oscilava obscura no firmamento sem luar;
Lampejos abriam as trevas, mas o dia não retornava.
Apavorados seres humanos abandonavam suas paixões.

Naquela devastação e percorridos por calafrios, desunidos corações,
– em egoística prece – clamavam pela claridade.
Súditos e reis ocupavam o mesmo lugar,

Palácios e choupanas crepitavam em imensa fogueira;
Cidades inteiras foram destruídas.⁵⁶

Seguindo ainda o mote do homem solitário, Thomas Campbell, amigo de Byron, escreveu um poema intitulado *The Last Man* em 1823, ambientado milhares de anos no futuro, mostra um protagonista solitário que tem, apesar de tudo, sua confiança em Deus inabalada, diferentemente dos seus antecessores e sucessores nesse mesmo gênero. Tanto no texto de Byron quanto no de Campbell o agente causador do fim é alguma espécie de revolta natural trazendo um evento cósmico que monta a extinção do sol, fazendo com que os dias dos sujeitos na Terra sejam acabados, pela precariedade da vida sem o astro principal. Visões possivelmente inspiradas, também, nos sentimentos criados com as problemáticas daqueles anos “sem verão” advindos da catástrofe com o vulcão Tambora (1815).

Roberts (2018) diz que esses textos que trataram sobre o futuro no viés do último sobrevivente parecem lançar o efeito de “reduzir o homem como um grande grupo ao homem como indivíduo [...], literalizar o senso de importância individual que trata a cristalização do sujeito romântico burguês como referência existencial”. Acreditamos que o mote do “último” não tenha sido inspirado por nada mais do que a necessidade de mostrar o fim através de uma inevitável escapatória, que seria um recomeço, e alguém precisaria permanecer para que *uma mensagem* pudesse ser passada e aprendida, inclusive com um desejo positivo de esperança em uma possível mudança.

Se nas obras anteriores ao *Último Homem* de Shelley esse pormenor de esperança não estava adicionado, sobre ele podemos afirmar que passou a aparecer não somente em suas linhas, mas nos textos seguintes ao dela também. A história do homem solitário de Shelley não nos mostra uma Inglaterra pós-apocalíptica, esse momento pós-catástrofe permanece em apenas algumas páginas já no fim do relato do personagem principal Verney, cujo diário consta a narrativa que forma a história que temos em mãos. O enfoque primordial está no *como* o fim aconteceu até chegar ao ponto em que ele pede ao seu possível leitor que aprenda algo com tudo aquilo no intuito de não permitir que as mesmas barbáries, e erros de seu antigo mundo sejam reflexos ou repetições em um futuro mesmo que distante.

⁵⁶ Adaptação para o português de Tânia Meneses, disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/poesias/720407>

O romance de Shelley não conta somente uma história do fim da humanidade, mas levanta a questão da transformação do homem pela sua desestrutura individual inspirada pela vontade de poder que sobrepõe todos os outros impulsos humanos, especialmente amor e justiça, como já mencionados na introdução desta tese. A peste que destrói a humanidade no romance de Shelley não aparece misteriosamente para assolar o homem, ela é desenvolvida e posta à vida, de maneira metafórica, pelo próprio homem. A catástrofe assola a sociedade de Verney tão densamente quanto fora sentida a catástrofe econômica em 1825 pelos londrinos, e em especial Godwin, pai de Mary Shelley, e que refletiu na vida dela própria. Conforme comenta a escritora Clara Queiroz (2014):

Outro fator que influenciou a atmosfera depressiva da obra. A crise de 1825, provocada em parte por fraudes e investimentos especulativos na América Latina, levou setenta bancos e muitas empresas à falência, com o inevitável rastro de desempregados e desalojados. [...] William Godwin viu-se, assim, empurrado para a bancarrota e fechou finalmente a Juvenily Library, que influenciara o gosto pela leitura de tantas gerações de jovens. Mudou-se para uma casa mais modesta em Gower Place, onde o gelo se acumulava no lado de dentro das vidraças, Mary ajudou os Godwin a instalarem-se: “Tudo acabado, nada mais lhe restará do que a sua pena e eu⁵⁷”, comentava Mary pesarosamente, mas sem ressentimento, a derrocada de Godwin a Leigh Hunt (p. 250-251).

Queiroz afirma que essa efusão econômica surgiu quando o excesso de desejo de enriquecimento superou a forma saudável de investimentos e houve uma grande quebra estrutural na economia inglesa, e todos se perguntavam ‘como’ eles tinham chegado àquele ponto e culpavam os céus pelos seus próprios egoísmos e maneira de agir.

O tema do último homem atingiu um pico de popularidade em 1826 com a publicação de uma série de textos, além do de Shelley, incluindo os poemas *The City of the Dead* e *The Death of the World* citados na *New Monthly Magazine and Literary Journal* de 1826, mas sem indicação de autoria; um conto de Blackwood com o título *The Last Man*; e também um poema satírico escrito por Thomas Hood intitulado *The Last Man*. Nos anos seguintes, alguns textos ainda foram publicados sob a égide do ‘último homem’, apesar de muitos deles terem sido derivações de outros já existentes ou deles repetições apenas.

⁵⁷ Carta de Mary Shelley a Leigh Hunt, datada de abril, 1825.

Segundo a pesquisadora inglesa Catherine Redford⁵⁸ uma das últimas inspirações do período Romântico inglês do *Last Man* foi *The Last Man, or the Miser of Eltham Green*, uma peça de George Dibdin Pitt publicada em 1833. Nesta que parece ser uma peça com tom de comicidade, um velho sobrevive aos outros membros do seu “clube de irmãos”, tem um sonho recorrente de que ele está destinado a ser o Último homem na terra. Apesar de estar cercado por amigos e familiares, o personagem morre tendo se autodenominado ‘último homem’. Sua morte também marca o fim do tema do ‘Last Man’ na literatura romântica inglesa e a figura do último homem não foi uma preocupação popular novamente até o final do século dezenove.

O Último Homem de Shelley é formado por três partes, então Volumes I, II e III, narrando uma história localizada entre os anos de 2090 e 2100. As divisões são feitas de modo a abarcar os momentos que regem as vidas dos sujeitos que fazem parte do círculo do personagem principal Lionel Verney até o dia de suas mortes. No volume I conhecemos o personagem principal e toda a ambientação onde será desenvolvida a história, numa espécie de criação do mundo no qual somente ele é o detentor do poder de restabelecimento através da memória. Verney inicia a história dizendo “I AM the native of a sea-surrounded nook, a cloud-enshadowed land” (EU SOU nativo de um recanto cercado pelos mares, uma terra obscurecida pelas nuvens), descrição que já lembra o ambiente sombrio da distopia, o lugar obscuro, cercado. E o fato de começar com o destaque para I AM, em letras maiúsculas nos faz deduzir sua sensação de criador daqueles seres que estamos para conhecer através de seu relato, quando observamos que “I AM⁵⁹”, assim escrito no texto original, sugere um antigo nome hebreu para “Deus”. Somos apresentados às crises que levaram ao fim da monarquia na Inglaterra, sendo então implantado o sistema republicano; o embate sobre os possíveis candidatos e as eleições para escolher o Lorde Protetor⁶⁰ da cidade. Somos apresentados também, ao círculo dos amigos de Lionel com riqueza de detalhes, principalmente ligados à descrição interior.

⁵⁸ Conteúdo disponível em: <http://www.catherineredford.co.uk/2012/08/the-last-man.html>

⁵⁹ I AM WHO I AM, diz Deus a Moisés quando perguntado sobre sua identidade, em uma tradução da Bíblia para o inglês direto do hebraico. Esta interpretação baseia-se principalmente na perícopes de Êxodo 3:13–22, o diálogo entre Deus e Moisés, passagem considerada como chave que revela o nome de Deus e seu significado. Para mais detalhes a este respeito ver o estudo “YHWH: a identidade do Deus de Israel”, publicado por Samuel dos Santos Shiguemoto e Reinaldo W. Siqueira. Disponível em: [file:///C:/Users/Particular/Downloads/143-Texto%20do%20artigo-282-1-10-20141108%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Particular/Downloads/143-Texto%20do%20artigo-282-1-10-20141108%20(1).pdf)

⁶⁰ Após a dissolução da monarquia, o sistema republicano é implantado e para substituir a posição do antigo governante indicado pela linhagem real, o novo sistema decide que o povo deveria escolher o seu governante através de eleições e então, o título de Lorde Protetor é instaurado.

No volume II conhecemos os percalços da maior parte dos personagens, que vão sendo desenvolvidos de modo que podemos prever o porquê de seus infortúnios. Após a queda da monarquia e a instauração do sistema republicano, ocorrem eleições para o cargo do novo governante, Lorde Protetor. O candidato eleito nas segundas eleições, Raymond, abdica o protetorado e vai à guerra para conquistar Constantinopla⁶¹; em seguida o descobrem feito refém pelos turcos, e após conseguir liberação retoma liderança do exército grego na luta por tomar Constantinopla. Aqui também aparecem os primeiros vestígios sobre a peste no romance, e com ela as primeiras mortes em partes diferentes do mundo. Coincide com o fim da guerra entre gregos e turcos, devido ao surto mortal da peste em 2092.

Curiosa a forma como a morte de alguns personagens é exposta, pois que apesar do surto que está acometendo a cidade, pelo menos quatro personagens morrem de outras causas e não pela contaminação da peste. Embarcamos na camada política da história que envolve as relações de poder durante o estabelecimento da República, após a derrubada da monarquia e o estado em que se encontram os ânimos da sociedade com o novo regime. Por volta do capítulo VI deste volume, a descrição mostra a chegada da peste em Londres, o ano era já 2094 e um novo Lorde Protetor, um sujeito controverso, é mais uma vez eleito pelo povo. A partir do capítulo VIII ocorre uma mudança da forma narrativa, apesar de ainda termos um narrador apenas, agora a história é descrita de forma mais pessoal, como em um diário da morte, falando diretamente com o leitor em algumas passagens, e o tom de desesperança e crítica comportamental aumenta consideravelmente, muitas mortes ocorrem, ponderações sobre a natureza do homem e a falta de amor, são destaque.

No volume III somos apresentados a todas as consequências positivas ou negativas em relação às atitudes dos personagens aos quais fomos apresentados, e cujas ações acompanhamos até então. Muito sofrimento e dor diante da inevitabilidade da morte que parece estar em todo lugar. O personagem principal e alguns de seus amigos partem de Londres, por acreditarem que a desgraça está apenas lá. A partir deste ponto até o final da história acompanhamos as desgraças que os personagens são acometidos e a tristeza de Lionel por ter tido de presenciar a partida de todos aqueles que lhe eram queridos. Até que

⁶¹ No romance, Constantinopla é conquistada pelo exército grego comandado por Raymond em meados de 2092. Historicamente, a queda de Constantinopla ocorreu em 1453 pelo império Turco, também chamado Otomano. O romance de Shelley especula a derrota dos turcos e sucesso dos gregos, no entanto, a vitória estaria com a peste que já havia dizimado a capital e estava vazia quando Raymond invade.

chega ao que parece ser o fim da humanidade sozinho e se apegua à única esperança possível: a de escrever um diário para que o relato de sua história possa servir de exemplo e alerta para o futuro, não permitindo que os erros do passado sejam repetidos.

A história de *O Último Homem* contada por Lionel se passa na Europa perto do final do século XXI. Os personagens principais à parte do narrador Lioney Verney são Perdita, sua irmã; Adian e Idris, filhos do último rei da Inglaterra; Lorde Raymond, herói das guerras protagonizadas na Grécia; e Evadne Zaimi, uma princesa grega que mora na Inglaterra. No ano de 2073, o rei da Inglaterra abdica do seu trono para permitir a implantação de uma república na Inglaterra. A família real, por sua vez, se retira de Londres para se acomodar agora apenas em Windsor. Após muitos reveses tanto políticos quanto sentimentais, Verney e Idris se casam. Raymond casa com Perdita; Adrian, que era apaixonado pela princesa Evadne, permanece sozinho.

Aos poucos, o círculo de sobreviventes é assinado, mas não há nada que pare a ação da peste, progredindo de modo fatal em todos os territórios. Lionel Verney é o único entre todos os seres humanos a se recuperar do toque da peste. Ele é assim, mais do que um sobrevivente, ele parece ser um fantasma de sua própria época, como afirma Johnson (1993). Quando a humanidade se reduz a três seres humanos – Verney, Adrian e Clara, a filha de Raymond e Perdita, o trio embarca em um veleiro para a Grécia, berço da civilização. Em meio às intensas reviravoltas que encontram no mar, o barco naufraga e Verney permanece sozinho.

Na busca de algum ser humano que pudesse ser seu companheiro, ele parte para Roma, onde fica durante um ano inteiro escrevendo e esperando por alguma alma viva. Finalmente, convencido de que a sua espera era em vão e que ninguém viria ao seu encontro em Roma, Verney escala o cume da igreja de São Pedro para gravar em sua pedra mais saliente a seguinte inscrição: “o ano 2100, o último ano do mundo” (SHELLEY, 2007, p. 492). Em seguida, acompanhado de um cachorro que encontrara pelo caminho, ele embarca para praias desconhecidas, e segue vagando pelo mundo em busca de semelhantes, deixando seu diário da morte da vida em Roma.

Os três volumes que formam a estrutura do romance parecem uma técnica sinfônica, como sugere Muriel Sparks, cada bloco de informações fluem como uma dança que prepara para o próximo desenrolar do mesmo conjunto, mas que o tema central de cada parte não significa muito para os passos exceto pelo que eles internalizam sobre o conhecimento de

um modo geral sobre a dança, nesse caso específico, da morte. Conhecendo um pouco sobre o formato e como a história é construída, com seus eventos pontuados, e assim, percebendo o quanto que a complexidade da narrativa difere do ponto principal dos demais publicados na mesma época, a seguir destacamos as discussões mais importantes para a proposta deste trabalho.

3.2 A Sibila e Shelley: molduras proféticas

Em sua Introdução à história sobre o homem solitário que vê a humanidade ser dissipada, Mary Shelley faz uma fusão entre ficção e realidade trazendo relatos sobre como a história que temos em mãos fora inspirada (ou encontrada?). Shelley afirma que em 1818 descobriu, na caverna de uma Sibila, perto de Nápoles, uma coleção de escritos proféticos pintados pela Sibila de Cumas. Shelley editou estes escritos em uma narrativa atual, a narrativa em primeira pessoa de um homem que vive no final do século XXI. Assim, é curioso como Shelley utiliza as visões de uma das profetizas - a sétima dentre as dez que se tem registro - para alertar sobre o futuro de seu país condenado pela imprudência dos homens. Vejamos estas duas passagens, onde esse alerta se faz presente e que evidenciam os horrores diante do caos iminente extraídos do romance:

[...] agora é o homem o senhor da criação? Olhe para ele – ah! Vejo a peste! Ela atacou a sua carne, emaranhou-se com seu ser e cega seus olhos, que perscrutam o céu. Deite-se, Oh homem, na terra salpicada de flores; abra mão de toda reivindicação de sua herança, tudo o que você pode um dia possuir dela é a pequena célula que o morto exige. A peste é a companheira da primavera, do brilho do sol e da fartura. Não mais lutamos com ela. Esquecemo-nos do que fazíamos quando ela não existia. [...] **Os homens fizeram jornadas periclitantes para possuir esplêndidas bugigangas da terra, gemas e ouro. [...] Agora a vida é tudo o que cobiçamos;** que este autômato de carne deve, com juntas e peças em ordem, desempenhar suas funções. [...] Éramos, com efeito, suficientemente degradados. (SHELLEY, 2007, p.338,) - Destaque nosso.

Tudo está acabado, agora. Ele está solitário; como os nossos primeiros pais, expulsos do Paraíso, ele olha para trás, na direção da paisagem que abandonou. [...] Como nossos primeiros pais, toda a terra está diante dele, um vasto deserto. [...] A posteridade já não é mais; a fama, **a ambição e o amor, são palavras vazias de sentido** [...] (SHELLEY, 2007, p. 344-345). - Destaque nosso.

É fato que Shelley e seu marido, o escritor Percy, visitaram Nápoles, bem como a famosa caverna da Sibila de Cumas, momento registrado nos diários de viagens da escritora. Considerando que estamos lendo uma história fictícia, este traço de realidade sobre a descoberta da história parece deixar um sabor de veracidade ou até mesmo temor sobre os acontecimentos que estão prestes a serem consumidos pelo leitor. Mary Shelley tinha acesso a livros sobre os mais diversos temas, considerando o acervo da livraria do pai, e sua curiosidade diante dos mais diversos assuntos a fazia sempre, não apenas ler muito, mas pesquisar a fundo sobre o que desejava compreender melhor, principalmente se ela estava decidida a escrever sobre.

Após uma semana em Roma, durante a qual Shelley e Percy visitaram quantas maravilhas os olhos podiam ver, eles partiram para Nápoles em 08 de dezembro de 1818 e por lá ficaram durante três meses. Não há muitos registros nos diários de Mary sobre essa estadia, exceto por anotações a respeito das muitas leituras feitas pelo casal, que devoraram livros e mais livros desde Livy, Dante, Sismondi, Winkelmann, Georgics até “As vidas de Plutarco, Gil Blas e Corinne⁶²”.

O tempo em que Shelley e o marido permaneceram na Itália parece ter sido um dos mais vivos e satisfatórios para a escritora, que desfrutou do que ela considerava os ares de um lugar onde ainda vale a pena viver, diferente da ambiente sufocante de sua cidade natal. O casal aproveitou muito dos lugares que haviam sido indicados por amigos e pelos guias que iam encontrando para direcioná-los, a passagem pela região da gruta da sibila foi uma espécie de achado no passeio. Nesta passagem da Introdução Shelley descreve como supostamente ocorreu:

Fomos ao então chamado Campos Elíseos e Avernus; e caminhamos por entre várias ruínas de templos, banhos e outros locais clássicos; ao final, adentramos a sombria caverna da Sibila de Cumas. Nossos Lazzeroni levavam tochas que reluziam um vermelho quase crepuscular pelas soturnas passagens subterrâneas, cuja escuridão parecia se embeber mais e mais de luz. Passamos por uma arcada natural, que levava a uma segunda galeria, e perguntamos se não podíamos entrar ali também. Os guias apontaram para o reflexo das tochas nas águas que cobriam sua superfície, deixando-nos com nossas próprias conclusões; mas acrescento que era uma pena, pois a galeria conduzia à Gruta da Sibila. A curiosidade e a excitação

⁶² The Life and Letters of Mary Wollstonecraft Shelley. Volume 1 (of 2). Org. Mrs. Julian Marshal, 2011. E-book.

cresceram dentro de nós pela circunstância, e insistimos em experimentar a passagem. (SHELLEY, 2007, p. 08)

A descrição aponta para toda uma gama de aspectos que tornam a experiência da descoberta da caverna um momento de mistério, aventura e conhecimento como se algo os estivesse chamando para ser apreciado e consumido, numa espécie de roda do destino. A sede de conhecimento os fez caminhar e desbravar cada parte da galeria, sem muito poderem ver ou até mesmo entender por onde estava indo, foram levados apenas pela ânsia de chegar ao ponto final e, terem a certeza de que tinha cumprido com o que lhes fora impulsionado a fazer, ver e conhecer.

Somos levados pela magia da descoberta daquela experiência e essa sensação nos permite ansiar também por descobrir que espécie de mensagem ou que história esperava para ser contada, uma estratégia usada pela escritora, mas que é possível acomodá-la porque o ser humano é ávido por aquilo que o desafia, e esse tipo de história aparece como um tempero diante da já intensa necessidade de algo instigante, mesmo que para isso tenhamos que procurar na ficção para suportar a realidade.

Assim, o romance implanta a história de um manuscrito encontrado, uma estratégia particularmente utilizada no século dezoito acompanhando uma longa tradição da eclosão dos romances epistolares e que mantém o foco na figura do editor, que aparece como autoridade para fazer pronunciamentos sobre o texto, sem assumir exatamente a responsabilidade autoral por ele. Bennett (2000) nos fala o quanto essa estratégia narrativa fez sentido no período romântico dizendo:

Durante o período romântico, a estratégia do manuscrito encontrado se torna mais simbolicamente carregado, e assim ocorreu por razões bastante específicas. Como Jon Klancher observou, os românticos são o primeiro grupo a se tornar radicalmente incertos de seus leitores, e a estrutura editorial absorve e textualiza essa incerteza, tentando prever, regular ou minar a própria recepção do trabalho. No início do século XIX, a expansão de mercado literário, a profissionalização da autoria, a prática do anonimato autoral e a explosão da publicação periódica contribuíram para a dispersão da autoridade na esfera pública⁶³. (BENNETT, 2000, p. 122) - tradução nossa.

⁶³ During the Romantic period, the found manuscript device becomes more symbolically loaded, and it does so for fairly specific reasons. As Jon Klancher observes, the Romantics are the first group to become radically uncertain of their readers, and the editorial frame absorbs and textualizes this uncertainty by attempting to predict, to regulate, or to undermine the work's own reception. In the early nineteenth century, the expansion

No caso de *O Último Homem* (1826), a estratégia pode ter sido escolhida por várias outras razões, incluindo o fato, comentado no primeiro tópico deste capítulo, da grande profusão de textos sobre o tema que já haviam sido publicados, tanto anteriormente quanto na época do seu lançamento. Os textos de seus colegas escritores traziam o desenvolvimento do tema de uma maneira quase que repetida, como que continuações de uma especulação sem muita credibilidade. Segundo Morton Paley⁶⁴, o romance de Shelley foi publicado quando as narrativas, ou melhor, o tema do ‘último homem’, sofria com críticas e comentários de escárnio - apesar da popularidade e discussão da ruína da sociedade de diversas maneiras – devido a então busca do senhor Thomas Campbell em se afirmar como o primeiro a escrever sobre o tema na Inglaterra, visivelmente uma disputa contra o poema *Darkness* de Byron, escrito um pouco anteriormente.

Campbell não admitia ter o seu poema débito com o do amigo Byron, e afirmava ter ele mesmo sugerido a este último o tema sobre o último homem na Terra. Campbell teria feito essa queixa através de carta escrita a um jornal que, ao publicar o texto do autor lembrara o quanto o tema se assemelhava ao poema de Byron, publicado anteriormente. O conhecimento da obra de Cousin de Grainville teria, decerto, poupado o trabalho do senhor Campbell na corrida para se certificar como criador original da concepção do seu último homem, mesmo que somente na Inglaterra. Poderíamos afirmar que a confusão instaurada acabou por cansar um pouco os leitores, então, a estratégia de mesclar ficção e realidade trouxe ao romance de Shelley uma atenção e seriedade um pouco maiores, apesar de ter sido suavemente rejeitado no ano de sua publicação, não obtendo nova edição entre os anos de 1833 a 1965, quando apareceu a primeira reedição pela *Bison Books*, obtendo interesse da crítica novamente.

Alguns exemplos de produções literárias que são formadas de acordo com essa estrutura narrativa incluem *Tale of a Tub* (1704) de Jonathan Swift, *The Man of Feeling* (1765) de Henry McKenzie e *The Castle of Otranto* (1765) de Horace Walpole. No romance de Shelley o texto fora possivelmente encontrado, e por ela reunido para dar o formato que temos em mãos, conforme explica na Introdução:

of the literary marketplace, the professionalization of authorship, the practice of authorial anonymity, and the explosion of periodical publishing all contributed to the dispersal of authority in the public sphere.

⁶⁴ Para mais informações acessar: <https://romantic-circles.org/editions/mws/lastman/paley.htm>

Ao final, meu amigo, que tinha em suas mãos algumas das folhas espalhadas ao nosso redor, exclamou: “esta é a caverna da Sibila e estas folhas são sibilinas.” Examinando-as, descobrimos que todas as folhas, as cortiças e os demais elementos continham palavras quase apagadas. O que mais nos surpreendeu foi que esses escritos estavam em várias línguas [...]. E, mais estranho ainda, havia palavras em idiomas modernos, como o inglês e o italiano. Não podíamos ler direito por causa da penumbra, mas pareciam ser profecias, relatos detalhados de eventos remotamente passados; nomes, agora famosos, mas de tempos modernos; e frequentes exultações e lamentos, de vitórias e derrotas, estavam traçados nas frágeis e escassas páginas [...] e nós provavelmente devíamos a preservação daquelas folhas ao incidente que fechara a entrada da caverna e à rapidez do crescimento da vegetação, que pôde evitar a penetração da tempestade na sua única abertura. Fizemos uma seleção apressada de algumas folhas, cujos escritos poderíamos compreender; e então, carregando nosso tesouro, oferecemos nossos respeitos à caverna fendida e envolta na penumbra, e depois de muito esforço conseguimos nos juntar aos nossos guias. (SHELLEY, 2007, p. 10)

Para entendermos mais acuradamente por que os escritos e a caverna onde supostamente viveu a Sibila referenciada por Shelley, são tão importantes a ponto de serem usados pela escritora como objeto de trabalho, e claro, também como fonte de veracidade para a sua história, se faz mais que necessário conhecermos um pouco sobre a história que envolve o mito das Sibilas e em especial sobre a Sibila de Cumas.

As Sibilas, na mitologia grega, eram sacerdotisas que tinham como principal função transmitir os oráculos de Apolo. O número de sibilas é elevado, não se podendo talvez falar de uma sibila. Por estarem voltados ao culto de Apolo, muitos locais reivindicavam por isso a presença de uma sibila. No século I, existiriam dez sibilas, cada uma de cada canto do Mediterrâneo onde existiam Gregos: Ciméria (Quersoneso Táurico), Cumana (de Cumas, na Itália), Delfica (Delfos, a cidade de Apolo), Eritreia (de Éritras, na Lídia), Frígia (Frígia, na Ásia Menor), Helespôntica (do Helesponto, entre a Europa e a Ásia), Líbica (da Líbia, no Norte de África), Pérsica (da Pérsia), Sâmia (da ilha de Samos), Tiburtina (de Tibur, ou Tivoli, junto a Roma). As mais conhecidas entre estas foram Eritreia, Líbia e Cumas (Sul de Itália).

A primeira Sibila teria sido uma filha de um troiano chamado Dárdano e de Neso, filha de Teucro, fundador da dinastia de Ílion (que reinava em Troia). Como tinha o dom de profetizar, tornou-se famosa como adivinha, fazendo com que posteriormente o nome de Sibila fosse dado a todas as profetisas. Estava consagrada ao culto de Apolo, que lhe tinha

dado o poder de profetizar. Dava a conhecer os seus oráculos sob a forma de enigmas, os quais ela escrevia em folhas, assim como as demais.

De acordo com o pesquisador Almeida (2013), a Sibila de Cumas é a mais popular entre todas as sibilas da história, se tornando uma forte figura profética da religião grega e romana. Na antiguidade, o chamado “oráculo” tem um significado importante, configurando a resposta dada por uma divindade a uma questão pessoal através de artes divinatórias. O termo oráculo muitas vezes se designa como um intermediário consultado, que transmite a resposta. Segundo Almeida (2013) no Mundo Antigo, o local que ganhava reputação por distribuir a sabedoria oracular, ou onde havia uma presença divina sempre que chamada, passava a ser considerado solo sagrado, e previamente preparado para práticas de contatos entre o Homem e os Imortais Deuses. Ainda segundo Almeida (2013):

O oráculo é a resposta dada por um Deus que foi consultado por uma dúvida pessoal, referente geralmente ao futuro. Estes oráculos só podem ser dados por certas divindades, em lugares determinados, por pessoas determinadas chamadas de Sibilas, tudo isso respeitando sempre rigorosamente os ritos: a manifestação do oráculo se assemelha a um rigoroso vulto religioso. [...] o termo oráculo designa tanto a divindade consultada como o intermediário humano que transmite a sua resposta, ou até mesmo o lugar sagrado onde à resposta é dada. (p. 12)

Cumas foi uma antiga colônia grega fundada em cerca de 750 a.C. , na Campânia, a cerca de vinte e cinco quilômetros de Nápoles, na antiga Itália. Foi a primeira colônia grega fundada na Península itálica, mas logo fora tomada pelos Samnitas, um antigo povo da Itália, com isso, em pouco tempo toda a cultura grega desapareceu daquela região. Tempos depois, Cumas fora conquistada por Roma tendo se tornado uma cidade pouco relevante durante o império Romano. Existiu ainda até 1205, quando foi totalmente destruída.

A Sibila de Cumas era natural de Éritras, importante cidade da Jônia, localizada na costa ocidental da Turquia. Também era conhecida pelo nome Deífoba⁶⁵, seu pai se chamava Teodoro e sua mãe era uma ninfa, e a tradição conta que ela nascera em uma gruta do monte Córico. Desde que aprendera a falar ela mostrava ter o dom da profecia e sempre fazia suas previsões em verso. Almeida (2013) afirma que ela ficou conhecida como Sibila de Cumas por ter ficado a maior parte da sua vida nesta cidade. Suas previsões certas

⁶⁵ Palavra que significa *deidade* ou aquela que tem a forma de uma *deusa*.

viajavam muitas partes do globo, mas suas profecias registradas em livros que ela mesma teria vendido a um rei de Roma pertenciam ao império romano e eram consultados pelo senado em situações de emergência. Neles continham informações futuras sobre toda Roma Antiga. O conteúdo se dizia recheado de profecias catastróficas, embora hoje muitos considerem a maior parte da história como lenda. Os venerados livros eram interpretados por sacerdotes que logo encontravam a solução para quaisquer problemas que apareciam. A enigmática coleção foi destruída quando o templo de Júpiter (dizia-se que os livros da sibila estariam depositados ali) pegou fogo, e de seu raro conteúdo restaram apenas alguns versos.

Ao longo do tempo, dizia-se que a maior de todas as previsões estava relacionada ao verso que falava da destruição do mundo, da construção de uma nova era após momentos catastróficos que toda a humanidade sofreria, mas tais versos nunca teriam sido realmente encontrados em seu formato original, apenas escritos inspirados na profecia. Almeida (2013) afirma que os versos oraculares que sobreviveram anunciavam o nascimento de um homem que salvaria a humanidade e um possível apocalipse. Segue abaixo o trecho de uma das profecias sobreviventes da Sibila de Cumas, que se tem registro:

Agora vem o cantado novo tempo,
Começará agora uma nova organização no mundo. Virá o reino de Saturno.

Você seja amável com a criança que nascerá através da qual o tempo férreo terminará,
E uma nova era em todo o mundo se iniciará.

Logo serás, Sardenha, em cinzas transformada. Não mais serás ilha quando chega a décima contagem do tempo, e velejando nas águas te procurarão, quando tu,
Já não existes mais.

Ai de ti, infeliz, maldosa enchente,
Consumida pelo fogo, através de enchentes um povo destruirás. Com forças violentas na terra e fogo furioso, como água se derrama, e toda Terra destrói, montanhas queimadas, rios incendiados, desertas as nascentes.

Não só se torna a crosta terrestre flutuante como também combustível como a água. As águas incendiadas, em ondas tremendas não só transformarão os rios e nascentes em chamas, mas queimará também as montanhas.

O mundo não será mais mundo,
Quando os seres morrerão, arrependidos do mal, o céu os infelizes olharão

Quando as estrelas não mais iluminam e sim o reflexo do fogo, mas não desaparecerão de repente, deixarão de existir na carne, mas continuará o espírito por todos os tempos⁶⁶.

Shelley, então, brinca com a possibilidade de haver conseguido sob o animador direcionamento do destino, encontrar as folhas originais perdidas, transformar em seu *Último Homem*, a tempo de alertar ou informar a profecia mais importante para a humanidade.

A lenda sobre a morte da Sibila de Cumas diz que em contato com o próprio Deus Apolo⁶⁷, que teria se apaixonado pela Sibila, este havia lhe ofertado a realização de um desejo em troca de sua virgindade e que, assim, lhe daria qualquer coisa para que ela se tornasse uma de suas fiéis amantes. A Sibila então teria colocado um punhado de areia em sua mão e pedido para viver tantos anos quantos fossem os grãos de terra que tinham ali, imaginando que quanto mais vivesse, mais sábia ela se tornaria. No entanto, ao fazer tal pedido, ela não se lembrou de pedir também a eterna juventude, então, a cada século ela se tornava cada vez mais velha, e com o passar dos anos, tornou-se tão consumida pela idade que murchou e teve seus restos engarrafados no antigo templo de Apolo em Cumas. Os habitantes de Cumas diziam que, quando as crianças iam até ela e perguntavam o que queria, ela apenas respondia “quero morrer”.

Tendo conhecido um pouco sobre a figura da Sibila e a importância creditada aos seus escritos, não é de admirar ou sequer duvidar que a estratégia fora bem pensada pela escritora de *O Último Homem*. Na Introdução Mary Shelley registra que, ao ser informada a respeito da lenda, ficara fascinada e durante o tempo que ficara em Nápoles, ela e o companheiro teriam voltado várias vezes à caverna e Shelley mergulhado nos poemas que formavam o que ela chamou, posteriormente, de “tesouro milenar”:

Desde aquele período, sempre que as circunstâncias mundanas não me furtavam o tempo ou que a atmosfera de minha mente não impedisse tais estudos, eu me dedicava a decifrar aquelas reminiscências sagradas. Seu significado, maravilhoso e eloquente, costumava compensar minhas dificuldades, aliviar minhas mágoas e excitar minha imaginação com voos audaciosos por entre a imensidão da natureza e a vastidão da mente humana. [...] (SHELLEY, 2007, p. 10).

⁶⁶ Disponível no livro “Sibila de Cumas” do escritor Alessandro de Almeida.

⁶⁷ Apolo era o Deus que inspirava as profecias das mulheres chamadas de Sibilas.

Curioso notar que, após conhecer um pouco sobre a história do mito e tomarmos conhecimento de que, em sua maior parte, as mulheres foram aquelas que obtiveram a dádiva da visão sobre o futuro dos deuses, Shelley, enquanto mulher se coloca também como alguém apta a forjar a continuidade ou a junção do que seriam previsões divinas, reafirmando o fato de que apenas uma mulher poderia escrever uma história contundente e carregada de credibilidade diante de tal assunto, quando equipara seu poder de criação e inspiração ao da própria Sibila. Seria ela, então, a sacerdotisa moderna que teria sido incumbida de espalhar ao mundo o alerta sobre uma catástrofe que poderia tomar tamanha proporção. E como um alerta distópico, seu texto se faria como o oráculo para o novo tempo, apenas para mostrar o quanto a humanidade se destrói, mas não por falta de aviso, por iminente fuga de humanidade.

Para que uma profecia ou alerta seja eficiente é preciso que pelo menos uma pessoa esteja presente para obter a informação e passá-la adiante. No entanto, ao final do romance de Shelley todos estão mortos e a importância do alerta parece falhar, uma vez que não há como organizar de outra maneira uma sociedade que não tenha agentes, sujeitos que possam promover a mudança. Lionel, o último sobrevivente escreve a sua história em forma de diário para que um dia, caso a humanidade seja reconstruída, alguém leia os seus registros e assim possa evitar que os mesmos erros sejam cometidos, e em seguida ele mesmo some na imensidão do mundo, apesar de não ficar claro sobre o seu destino, deduzimos que ele não consiga sobreviver tempo suficiente para ver essa nova era surgir.

A mensagem utópica da profecia ou alerta que a história comporta não se realiza porque todo e qualquer agente de mudança está morto e o último está sozinho como que em um mundo de cegos sendo o único a ver. Ele é o oráculo da imperfeição. A mensagem não é a resposta sobre como evitar o fim, mas o alerta sobre como o fim pode ocorrer e cabe ao leitor idealizado pelo personagem de Lionel, interpretar os erros cometidos que acabaram levando àquele fim, como uma moldura profética. Em tom de desespero ele diz: “Eu também escreverei um livro, exclamei – para quem ler? – a quem dedicar? E então com tolo floreio [...] escrevi, dedicado aos ilustres mortos. Sombras, ergam-se e leiam sua queda! Observem a história do último homem” (SHELLEY, 2007, p. 490).

A Introdução de Shelley parece enviar uma mensagem além de apenas explicar a origem da história que ela segue. Ela sinaliza uma metáfora maior escondida nas entrelinhas

de uma mistura de ficção e realidade, não apenas para tornar a história verossímil, mas para celebrar, mesmo que sutilmente, os poderes femininos de criação artística, ainda que o relato não seja totalmente real e as folhas encontradas na caverna passassem apenas de folhas em um local miticamente sagrado. A criatividade da escritora concatena um universo fictício onde ela mesma consegue criar, juntar, decifrar e produzir uma história de especulação sobre o futuro de dentro de uma caverna, que, diga-se de passagem, sempre foi o ponto de maior conhecimento e reflexão da uma mulher de seu tempo, o espaço escondido e cheio de mistérios na sua esfera de confinamento e lá obtém consciência de sua genialidade e não pode deixar confinada apenas para si.

Shelley mostra assim, metaforicamente, “a história da artista que entra na caverna de sua própria mente e lá encontra as folhas espalhadas não apenas de seu próprio poder, mas da tradição que pode ter gerado aquele poder⁶⁸”, como já afirmaram as críticas literárias Gilbert e Gubar (1984) no texto *The Parables of the Cave* (As Parábolas da Caverna). A dupla de críticas analisam os vários significados que a caverna simboliza pensando em suas associações literárias, especialmente considerando o espaço feminino em relação a esse lugar obscuro e questionam: “Como, então, qualquer mulher - mas especialmente uma mulher literata, que pensa em imagens - concilia o potencial metafórico negativo da caverna com suas possibilidades míticas positivas?⁶⁹” (p.95).

Como parte da resposta elas comentam que a introdução ficcionalizada do romance de Shelley adiciona a essa discussão uma nova forma de pensar o significado da caverna como obscura, para a possibilidade de espaço por onde a luz pode ser nascida, como um útero e as folhas que Shelley supostamente encontra seriam não só a sua revisita ao passado ancestral, como também, o fruto de sua criação, uma vez que é ela enquanto mulher escritora, que dá vida às inscrições desordenadas contidas nas folhas da Sibila. O fato de Shelley ter usado o mito do poder profético da Sibila é ponto a considerar principalmente porque exalta os poderes femininos, mesmo que Shelley afirme que as rimas de Cumas “devam sua forma presente a mim, sua decifradora, já que eram caóticas e obscuras” (SHELLEY, 2007, p. 11).

⁶⁸ The story of the woman artist who enters the cavern of her own mind and finds there the scattered leaves not only of her own power but of the tradition which might have generated that power.

⁶⁹ How, therefore, does any woman - but especially a literary woman, who thinks in images - reconcile the cave's negative metaphoric potential with its positive mythic possibilities?

A esse respeito Gilbert e Gubar (2017), em outro texto intitulado “Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria⁷⁰”, fazem uma importante análise a respeito do lugar que envolve a mulher escritora na tessitura de sua própria criação, quando são poucos ou quase nulos os exemplos de precursoras que serviriam como fonte de inspiração. A mulher escritora, então, se via sempre no afã de construir a sua própria fonte, ser ela mesma a revisora ou criadora dos seus próprios mitos. Nas palavras de Gubar e Gilbert (2017):

Ademais, frequentemente ela só pode começar essa luta, se procurar ativamente por uma *precursora*, que longe de representar uma força ameaçadora a ser morta ou negada, prova, por seu exemplo, que uma revolta contra a autoridade literária patriarcal é possível. (p. 194)

Atribuir destaque a um mito que envolve o lugar de privilégio de uma mulher (Sibila) como detentora da palavra se faz como um rico recurso feminista por parte de Shelley, sendo ela mesma filha de uma precursora do feminismo, Mary Wollstonecraft, mas que não conseguiu aprender com a sua mãe mais do que ela mesma pode retirar de seus escritos, uma vez que a mãe falecera com o seu nascimento. A Sibila parece exercer, nesse ínterim, o papel de ancestralidade que a autora buscou para inspirar sua deusa interior e desenvolver seus próprios poderes através da palavra, recurso inclusive, utilizado em seu *Último Homem* como a ferramenta que pode ser capaz de mudar o curso de uma história, ou meio pelo qual o caos advindo dos erros de um passado possa ser corrigido ou evitado na construção individual dos sujeitos de uma sociedade do porvir. Confirmando um processo que Gubar e Gilbert (2017) concluem dizendo que:

Teremos que retrazar os caminhos árduos pelos quais as mulheres do século dezenove superaram sua “ansiedade de autoria”, repudiaram as debilitantes prescrições do patriarcado e recuperaram ou relembraram as precursoras perdidas que podiam ajudá-las a encontrar seu poder feminino único. (p. 207)

Revisitando o mito da Sibila estaria Shelley, possivelmente, recuperando ou revisitando a precursora que a ajudou encontrar seu poder, profético ou não, mas

⁷⁰ Este texto foi traduzido por Cíntia Schwantes e Eliane Campelo, publicado pela Editora da UFSC em 2017 no livro “Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)”, sob a organização de Izabel Brandão, Ildney Cavalcanti, Claudia de Lima Costa e Ana Cecília Acioli Lima.

seguramente feminino e particular de criação artística em uma época de desolação e solidão, quando havia perdido grande parte dos que amava aos vinte e seis anos.

O texto introdutório de *O Último Homem* traz finalmente outra face, pela primeira vez ela se coloca como a tecelã de uma ideia que estava antes apenas no nível da especulação e cheia de brechas obscurecidas pelo tempo, aparentemente distorcidas ou repetidas, assim como pareciam os textos de seus antecessores, nessa tradição de obra sobre “o último homem”, todos de autoria masculina, acrescente-se. Diferente do conhecido Campbell, Mary Shelley não tenta entrar na disputa de ser a primeira a tratar sobre o tema, mostrando que o seu texto seria o mais contundente ou verossímil, ela afirma que fora uma reconstrução, mas que o seu olhar e instinto artístico o tornava único apenas pelo fato de ter sido ela, com suas próprias capacidades criadoras, moldado e finalizado a história para a apreciação do público que se dispusesse a ler o seu conteúdo, conforme afirma nesta outra passagem:

Eu apresento ao público minhas últimas descobertas das finas páginas sibilinas. Aleatórias e desconexas como estavam, fui obrigada a acrescentar junções e modelar o trabalho de maneira consistente. Mas a essência permanece nas verdades contidas nestas rapsódias poéticas, assim como a intuição divina de que a donzela de Cumas obteve do Paraíso. (SHELLEY, 2007, p. 11)

O texto mostra sinal de empoderamento e segurança sobre as suas próprias capacidades enquanto escritora publicando um tema que, em forma de romance, havia aparecido apenas companheiros masculinos. Foi um trabalho que lhe acalentou, apesar de pesado e de conteúdo tão avassalador, como uma espécie de libertação. A esse respeito ela diz já ao final da Introdução:

Meus trabalhos acalentaram longas horas de solidão e me isolaram de um mundo que transformou sua então benigna face para uma outra, fulgurante de imaginação e poder. Perguntarão meus leitores: como poderia eu encontrar conforto em uma narrativa de mudanças tristes e de lamentações? Esse é um dos mistérios de nossa natureza, que se apoderou por completo de mim e de cuja influência não posso escapar. Confesso que me emocionei com o desenrolar da trama; e que me deprimi, não, agonizei em algumas partes do recital, que eu transcrevi literalmente dos meus materiais. Porém, assim é a natureza humana, pois a agitação mental me era querida e a imaginação, pintora de tempestades e terremotos, ou ainda pior, de paixões humanas tempestuosas e carregadas de ruína, aliviou

minhas tristezas reais e infinitos arrependimentos ao revestir as fictícias de idealização, que sofre a ferroada mortal da dor. (SHELLEY, 2007, p. 11-12).

Sua coragem e impulso libertador em se colocar como criadora avançou a partir de então, e essa moldura estaria encaixada ainda cinco anos após a publicação de seu *Último Homem*, quando ela decide assumir a autoria de *Frankenstein*, até então seu romance mais famoso, na Introdução à terceira edição da obra em 1831. Em tom seguro e agora ainda mais consciente de seu papel enquanto criadora, decifradora de ideias, Shelley afirma:

A invenção, devemos admitir humildemente, não consiste em criar do nada, mas do caos; os materiais devem, em primeiro lugar, ser concedidos; ela pode dar forma a substâncias disformes, negras, mas não pode trazer à existência a própria substância. Em todas as questões de descoberta e invenção, mesmo as que pertençam à imaginação, somos continuamente lembrados da história do ovo de Colombo⁷¹. A invenção consiste na capacidade de aprender as possibilidades de um objeto e no poder de moldar e adaptar as ideias que lhe são sugeridas. (SHELLEY, 2017, p. 27)

Shelley então parece nos impulsionar a ver a beleza do caos, para que dele possamos reconhecer as amenidades da calma de uma estrutura que não nos leve ao fim, mas que tenhamos conhecimento de sua possibilidade, como um pesadelo consciente.

3.3 O protagonismo das personagens e figuras femininas em *O Último Homem*

Apesar do protagonismo masculino com o personagem principal e único sobrevivente incorporado por Lionel Verney, no romance *O Último Homem* as personagens femininas tem destaque, de maneira sutil, mas que transbordam força e lucidez, o que poderíamos chamar de feminismo possível. Considerando a época de produção e publicação do romance, Shelley desenvolve o destaque feminino da forma que parecia possível, desenvolvendo personagens que tem voz, personalidade forte, e em situações que normalmente não estariam presentes

⁷¹ Dizia-se que Colombo, diante dos espanhóis, após colocar um ovo em pé achatando uma das extremidades, fora interpelado pelo grupo que afirmava que qualquer um poderia fazer aquilo. O navegador respondeu: “Convenhamos, entretanto, que, apesar da simplicidade e facilidade, você não descobriu a solução, e que apenas eu removi a dificuldade. O mesmo ocorreu com a descoberta do Novo Mundo. Tudo que é natural parece fácil após conhecido ou encontrado. A dificuldade está em ser o inventor, o primeiro a conhecer ou demonstrar”.

em uma obra de arte, mas que fazem parte da realidade, às vezes cruel, que muitos escolhiam não ver ou apenas deixar de lado, no oblívio. Assim como também, ao longo de toda a narrativa são feitas menções e citações a figuras femininas que representam força, poder e autoridade dentro do universo lendário ao qual pertenceram, e que se tornaram imagens de resistência sobre as adversidades impostas ao feminino.

Perdita é a primeira a quem somos apresentados. Irmã de Lionel Verney, ela é quase o oposto do irmão. Cuidando dos afazeres da casa na medida em que julgava necessário colocar energia, Perdita cresceu com os pés no chão e a mente aberta para aprender o máximo com o que via, ouvia e lia. É a primeira a enxergar a bondade no coração de Adrian quando ele chega à Cúmbria, onde ela e o irmão moravam no início, antes de se mudarem para os arredores de Windsor. O percurso de Perdita é tenso e é uma das personagens femininas de maior espaço durante a narrativa. De gênio forte e bastante sofrimento sua evolução passa desde os miseráveis dias que moldaram a sua infância pobre, crescendo com o irmão e sem pais, - faleceram quando ela era criança - no entanto, carregava ainda que instintivamente, o peso das características daqueles que nunca tivera tido oportunidade de conhecer profundamente, adicionado ao temperamento que desenvolveu diante das circunstâncias nas quais estava inserida. Sobre os contrastes do seu modo de ser Lionel Verney comenta:

Eu sempre necessitava dos estímulos proporcionados pelo companheirismo e pelo aplauso. Perdita era completamente autossuficiente. Apesar dos meus hábitos reprováveis, meu temperamento era sociável, o dela, recluso. Minha vida se passou entre realidades tangíveis, a dela era um sonho. Perdita praticamente odiava suas amigas, por interferirem em seus modos visionários. Todos os meus sentimentos, mesmo os de exultação e triunfo, tornavam-se amargos, se não compartilhados; Perdita, mesmo contente, fugia para a solidão e poderia seguir, dia após dia, sem demonstrar suas emoções ou procurar sentimentos iguais em outra mente. (SHELLEY, 2007, p. 23)

Quando o convívio no castelo em Windsor passa a acontecer com maior frequência, Perdita se aproxima de Idris, irmã de Adrian, mas mantendo o calor da amizade possível para sua personalidade acostumada ao isolamento. Perdita é reservada não por acaso, ela sempre teve um modo diferente de ver o mundo, desde que percebeu que as outras pessoas não compactuavam com seus devaneios progressistas e visionários, desenvolveu o senso de respeito dedicando-os apenas seu silêncio ou afastamento. Ela era ao mesmo tempo tenra e

dedicada, característica que, muitas vezes, podia torná-la subserviente aos que amava profundamente. Viveu por um breve período de tempo com Evadne, a princesa grega que passa a frequentar o castelo de Windsor, e assim, pode ver todo o processo do surgimento do amor de Adrian por Evadne, e o seu sofrimento por ele não ter sido correspondido.

Perdita soube com maior rapidez que Evadne era uma mulher de pretensões altas e estrategista, sentia pena da consternação de Adrian, pois o amava como se ele fosse seu parente de sangue, mas sem as obrigações familiares e sofria por não poder ajudá-lo. Ao mesmo tempo padecia também com a consciência da situação que envolvia o seu amor por Raymond, quando nota o forte interesse de Evadne por ele. Quais seriam as suas chances em um círculo amoroso que envolvia duas princesas e ela, uma simples camponesa que nada possuía, exceto seu amor mais puro.

Raymond desiste inicialmente da candidatura a Lorde Protetor para casar com Perdita, pois o contato faz com que se apaixone por ela, e assim, a jovem inicia uma longa vida de dedicação direcionada à família que eles formam juntamente com o nascimento da filha, Clara. Este amor entre uma jovem simples do campo e um nobre rompe com expectativas de classe, existentes tradicionalmente na sociedade inglesa do início do século XIX e *O Último Homem* ousa ultrapassar essas barreiras, uma desconstrução pontual.

Clara carrega muito da personalidade da mãe e, consegue desenvolver um senso crítico de percepção, principalmente em momentos de tensão e angústia por que passa sua família e parentes ao longo da narrativa. Clara amadurece muito rápido para a sua idade e a infância que poderia ter sido regada a brincadeiras e ludicidade apenas, acaba ganhando como cenário vários percalços e viagens com fins dolorosos. Ela é uma das últimas sobreviventes que segue com Lionel Verney e o tio Adrian até Roma, distraindo os adultos com sua sutileza infantil, mas acalentando seus pesares com palavras certas nos momentos precisos, mostra uma lucidez despretensiosa.

Perdita acalentou por toda a vida o desejo de ter uma rotina simples ao lado do marido e filha os quais amava profundamente, mais até do que a ela mesma. Deveras o início de seu casamento longe da Inglaterra e de todas as tentações ao espírito ambicioso de Raymond, foi para ela como que um sonho concretizado na realidade. Tudo muda quando eles precisam voltar a Londres e seu amado se torna Lorde Protetor. Perdita não suportava ter de dividir atenção com as obrigações que o alto cargo exigia de Raymond, não suportava o luxo no qual viviam, porque a fazia lembrar que era fruto do mal que aos poucos a

separava do amor e vida simples que sempre quis ter ao lado dele. Perdita nunca almejou desenvolver suas capacidades criativas ou abranger os humildes estudos que conseguira fazer quando adolescente, seu desejo de vida era ser esposa e mãe, mas não apenas no papel, queria viver cada segundo de tudo o que envolvia uma vida em família.

Todos os dias em seu casamento ela tentava mostrar a Raymond que ele havia tomado a melhor decisão quando escolhera o casamento com ela ao invés da união arranjada com Idris, que facilitaria o caminho à coroa em uma espécie de pacto para tomar de volta a monarquia, desejo que, no entanto, evanesceu com o tempo. Quando Perdita descobre a traição de Raymond, o seu mundo cai de forma abjeta, como se nada mais fizesse sentido:

Eu sou um vaso, ela pensou, um vaso cheio da essência mais urgente do desespero. Adeus Perdita! Adeus pobre garota, nunca mais você verá a si dessa forma. Vivo em um estéril pesadelo que, amplo e interminável, não traz frutos, nem flores; no meio há uma pedra solitária à qual, Perdita, estás acorrentada, e verás o horizonte estender-se abominavelmente distante. (SHELLEY, 2007, p. 148)

Todo o seu caráter amável e gentil sofre uma mudança diante da descoberta e a partir desse ponto, ela retorna ao temperamento duro, orgulhoso e isolado. Raymond sente medo de sua personalidade, não consegue dominá-la, moldá-la, então age de modo defensivo e cínico mesmo diante de sua falha. Envolvido na atenção e devoção que Evadne lhe devotava, em várias passagens ele compara o tratamento de ambas e fala sobre o peso de voltar para casa e para a sua esposa *exigente*. Em momentos de discussões com Lionel sobre sua vida com Perdita, ele chega a inflamar-se com um traço de sua personalidade controladora, acostumado a ter seus desejos sempre acobertados em relação às mulheres, a vida toda ele as tivera sob seu enalço, quando expõe o incomodo do fato de Perdita ser tão diferente das mulheres que conheceu e admite seu desgosto:

Seu amor originou a simpatia; sua inteligência permiti-a compreendê-lo com apenas uma palavra; os poderes de seu intelecto capacitavam-na a ajudá-lo e guiá-lo. Ele sentia o valor dela. Durante os primeiros anos de sua união, o desequilíbrio do temperamento dela e sua ainda livre vontade própria, que descoloria seu caráter, eram pequenos obstáculos à totalidade de seu sentimento. (SHELLEY, 2007, p. 133)

O casal que até então vivia o grande amor de suas vidas, se afasta completamente como se um desastre invisível estivesse sendo despejado em sua história. Raymond amava Perdita, mas desejava que ela fosse mais flexível, que o seu amor fosse forte o suficiente para perdoar o seu desvio despretenso em relação à Evadne, que afirmava ter sido apenas pelo espírito de liberdade que costumava sentir do que por amor, exaltava o fato de ter proporcionado a ela e à filha um padrão de vida que a muitas mulheres causava cobiça e que ela não considerava importante. Um discurso que não convencia a mente madura de Perdita, que apesar de amá-lo irreversivelmente e a ele desejar dedicar todo o seu ser enquanto viver, o seu posicionamento estava calcado na honra e coerência do amor verdadeiro, não aceitava qualquer espécie de amor, pois acreditava que era uma mulher merecedora do amor honesto:

Ele devia-me somente uma coisa em troca, a fidelidade. Eu conquistara-a; eu merecia-a. Como eu nascera nas montanhas, desacostumada com os nobres e os ricos, deve ele pensar em retribuir-me um nome e uma posição vazios? Deixe-o tomá-los de volta; sem seu amor não são nada pra mim. Seu único mérito, aos meus olhos, é que são dele. (SHELLEY, 2007, p. 158)

Perdita então coloca em prática sua decisão e se afasta de Raymond como esposa, oferecendo apenas a atenção e carinho que a amizade pode proporcionar. Com o seu afastamento, ficando cada vez mais ausente das reuniões familiares que sabia da presença do ex-marido, Raymond decide abandonar o Protetorado e Londres para se juntar aos combatentes gregos que se mantinham em guerra territorial com os turcos. Perdita se torna oprimida pela tristeza de ver sua vida completamente arrasada e modificada pela mentira e covarde dissimulação.

Perdita tinha um profundo senso de responsabilidade relacionado aos seus ideais e sentimentos, não alimentava ações que fossem desprovidas da mais pura verdade, a reserva caracterizava a sua personalidade que desde cedo estava calcada na bagagem de conhecimento que carregava sobre a vida. Em várias passagens do romance é exaltado o quanto Perdita se diferenciava do irmão por possuir a maturidade que vem do exercício intelectual:

A atividade intelectual, embora não direcionada aos livros, sempre fora característica de minha irmã. Aparecera logo em sua vida, conduzindo-a para longe de sua solitária introspecção entre as montanhas nativas, fazendo com que ela formasse inúmeras combinações com objetos comuns, fortalecendo suas percepções e imprimindo velocidade aos seus arranjos. (SHELLEY, 2007, p. 172)

Perdita não se limitava a aceitar o que estava em sua frente, conjecturava as possibilidades de tudo o que lhe impunham, apesar de não expor seu pensamento na maior parte das vezes, apenas agia de acordo com ele. A atividade intelectual a qual Lionel se refere, ajudou sua irmã a ter consciência do seu próprio valor, apesar de manter suas ambições limitadas à simplicidade da casa, marido e filha, mas estas foram uma escolha, não imposição. Neste ponto há um destaque sutil a respeito da visão progressista que Mary Shelley cultivou a vida toda incentivada pelo pai em vida, e pelos trabalhos da mãe que lia.

Mary Wolstonecraft, mãe de Mary Shelley, advogava arduamente em seu mais famoso texto *A Vindication of the rights of woman* (1792) (Uma reivindicação dos Direitos da Mulher), a respeito da importância da educação das mulheres da mesma maneira que os homens recebiam, desde os detalhes a respeito da vida aprendidos em casa até aqueles que poderiam ser adquiridos de forma sistemática em escolas e faculdades. Ela se referia não apenas ao conhecimento como ferramenta de acúmulo de informações, mas à possibilidade libertadora advinda da tomada de consciência que a prática do pensamento crítico poderia proporcionar a um indivíduo, poderíamos afirmar que a atitude de Perdita representa e exemplifica essa postura. Ainda a esse respeito Seymour (2000) comenta:

Educação feminina tinha sido um assunto de importância fundamental para Mary muito antes de ela dar à luz uma filha. Muito de *A Vindication* foi escrito como um ataque a *Emile* de Rousseau, um livro que ela desaprovou na mesma medida que admirou *La Nouvelle Heloise*. Irritada com a ênfase de Rousseau nas mulheres como pupilas fracas e dependentes de seus maridos, formadas para bajular, cativar e seduzir, mas nunca para pensar por si mesmas, Mary enfatizou a importância da igualdade de oportunidade. As meninas, em sua opinião, se beneficiariam em participar do exercício vigoroso permitido aos irmãos⁷². (p. 25)

⁷² Female education had been a subject of primary importance to Mary long before she gave birth to a daughter. Much of *A Vindication* had been written as an attack on Rousseau's *Emile*, a book which she disliked as strongly as she admired *La Nouvelle Heloise*. Angered by Rousseau's emphasis on women as the weak, dependent pupils of their husbands, formed to flatter, captivate and allure but never to think for themselves. Mary stressed the importance of equal opportunity. Girls, in her view, would benefit from sharing in the

Juntamente com Verney e Clara, Perdita ajuda a sepultar o corpo de Raymond no local onde ele sempre desejou descansar, a cidade de Atenas. Fazem suas últimas homenagens e Perdita exprime a sua resolução em permanecer naquela cidade, lugar que Raymond amou mais do que qualquer outra, e agora com seu corpo depositado para sempre lá, ela não enxergava a possibilidade de voltar a viver em Londres e não poder visitar sua sepultura todos os dias. No entanto, Verney não concorda com a sua resolução, colocando como justificativa o fato de que aquela era uma cidade em ruínas, onde a peste já havia tomado para si, acabada, assim como a vida que acabavam de enterrar. Percebendo a insistência de Perdita que exige ficar em Atenas, pedindo que levasse Clara consigo de volta à Inglaterra, Verney arma um esquema e dopa a irmã para levá-la a bordo. O plano de salvação, porém, transforma-se no estopim que daria a coragem que Perdita não sabia ter; ela acorda já em alto mar, descobre o que havia acontecido e na insuportável dor que a atitude impiedosa do irmão lhe proporcionara, calculadamente escolhe ser a dona do seu destino:

Súbito ouvi um mergulho no mar. Os marinheiros de guarda correram para o lado do navio, com o brado – alguém pulara pela borda fora. “Não é da cobertura”, disse o homem ao leme, “algo foi atirado perto da cabina”. Um grito para o bote ser baixado ecoou da cobertura. Corri para a cabina de minha irmã; estava vazia. (SHELLEY, 2007, p. 231)

O fim de Perdita se destaca pelo fato de que ela não pensa na filha quando se joga ao mar, no entanto, podemos exultar a força da narrativa em trazer a tona uma personalidade tão crua e visceral de ser humano que entendeu uma forma intimamente única de amor, numa época em que a mulher tinha de ser a responsável por manter tudo em ordem, mas esquecer de si. Perdita vive por suas convicções e morre por ter visto morrer aquele que sustentava a energia do seu amor, sua essência. Sua filha estaria segura e continuaria sendo amada pelo irmão e a família que eles haviam conquistado, na Inglaterra que uma vez os fizera miseráveis, mas ela não poderia seguir uma vida de aparente felicidade quando já estava morta por dentro. E este é o seu fim.

Outra personagem forte, mas com suas próprias motivações e ideologias, é Evadne Zaimi, a figura que destrói as esperanças de viver um grande amor de Adrian, e confunde o bom senso de Raymond. Filha do Príncipe Zaimi, embaixador na Inglaterra dos estados livres da Grécia. Uma jovem cheia de vida e sensibilidade. Suas altas ambições a conduzem por caminhos que destroem não apenas as expectativas alheias, mas as suas próprias e acaba por morrer pobre e sozinha.

Como quase todos os personagens na trama, Evadne carrega a dualidade do bem e do mal, sua prudência feminina, como é mostrada no romance a faz perceber a inutilidade em longo prazo de situações tão logo são apresentadas. Mesmo que inconscientemente, ela desencoraja as investidas da ex-rainha sobre a alegria do seu casamento com Adrian, ao sentir que existiria um leve desgosto de se juntar para sempre a alguém que ela não amava, preferia seguir a intuição de que o entusiasmo apaixonado que via Adrian demonstrar a seu respeito, ela poderia sentir por outro algum dia. Segue sua intuição e parte em exílio para a Cúmbria, se afastando do destino que não desejava.

Quando Adrian esclarece suas teorias relacionadas ao novo cenário político e planos direcionados ao aprimoramento da humanidade, negando prontamente os esquemas da mãe para uma volta da monarquia, declarando que desejava usar de sua influência para diminuir o poder da aristocracia e obter igualdade na distribuição de riquezas e privilégios na Inglaterra, sua mãe não consegue dissuadi-lo e passa a odiá-lo pelo o que chamou de “selvagens excitações da inexperiência”, e Evadne expõe seu lado ambicioso alimentado pelo conforto da classe que fica no lado positivo do poder:

Evadne não se entusiasmou com seus sistemas. Ela achou que ele acertava ao expor sua própria vontade, mas desejou que sua vontade fosse mais inteligível às massas. Seu espírito não era o de uma mártir e não se inclinava a acompanhar a derrota e a vergonha de um patriota fracassado. (SHELLEY, 2007, p. 53)

Ela desaparece do ciclo de Adrian, Verney, Idris e Raymond por um bom tempo e não se sabe o que acontece em sua vida ou por onde ela tenha estado até o momento em que reaparece. Nesse ínterim, Raymond casa com Perdita e é eleito Lorde Protetor, começa a por em prática seus planos, agora completamente modificados pela influência do convívio com Adrian, e faz mudanças que julga serem significativas em direção à melhoria de vida da população. Canais, aquedutos, pontes, prédios oficiais e vários edifícios para repartições

públicas estavam dentre as suas atribuições diárias que o mantinha ocupado. Entre algumas obras de arte nas quais ele estava empenhado em ajudar, erigiu uma galeria nacional para estátuas e pinturas.

Passou a receber diariamente propostas de profissionais interessados em vender seu projeto para servir de base à construção, mas nenhum parecia agradar o bom gosto de Raymond, até que chega a suas mãos o trabalho de um 'grego' que entrega pessoalmente o que poderia, depois de alguns ajustes, ser o design ideal que ele tanto esperava. Após idas e vindas com o projeto, Raymond descobre que na realidade o senhor que levava os desenhos estava apenas sendo portador e então exige falar com o verdadeiro dono do projeto. Uma vez que o velho grego recusava lhe dar tal informação, Raymond decide segui-lo.

A descoberta do verdadeiro arquiteto mudaria consideravelmente a vida de ambos, pois quem ele encontra na casa é a jovem Evadne. Raymond não conseguia compreender o que estava diante de seus olhos, pois aquela princesa grega de quem lembrava vivamente de um passado não tão distante, estava agora em uma condição um pouco abaixo da pobreza, e tentando dar sentido ao que presenciava, escuta a triste história da moça. Evadne fica devastada quando vê o único homem a quem amou na vida, agora Protetor da Inglaterra, em sua habitação deplorável nos subúrbios de Londres e, depois de muito hesitar, conta os infortúnios que a trouxeram até ali:

Seu pai, embora de alto posto, havia, no final, dissipado sua fortuna e mesmo destruído sua reputação e influência por meio do transcurso de dissoluta indulgência. Sua saúde havia se deteriorado para além da esperança de cura. Ele, portanto, aceitara por ela, e persuadiu-a a também concordar, uma proposta de casamento de um rico mercador grego baseado em Constantinopla. Ela deixou sua nativa Grécia; seu pai falecera; aos poucos ela foi privada de todas as suas companhias e laços de sua juventude. [...] Seu marido faliu e então, em um tumulto e uma ameaça de massacre dos turcos, foram obrigados a fugir no meio da noite e de um bote foram resgatados por um navio inglês que os trouxe diretamente para esta ilha. (SHELLEY, 2007, p. 123)

Cinco meses após chegarem à Inglaterra, seu marido se suicidara, as poucas joias que haviam salvado e que era seu sustento acabando, a falta de emprego, a situação de pobreza o levaram à insanidade, não concebia a possibilidade de viver miseravelmente. Por orgulho, Evadne não quis procurar os gregos ou compatriotas ricos que viviam na Inglaterra e se

humilhar em benefício de uma vida de eternos favores e dívidas a serem pagas, dizia que “a pobreza pode ser feia, mas é honesta”.

Evadne observava Raymond a distância e caso o destino não o tivesse levado até aquele momento, ele jamais voltaria a ouvir falar sobre seu paradeiro, e pede para que ele não conte a nenhum dos antigos amigos sobre sua situação, principalmente Adrian, o que Raymond consente. A antiga altivez e ambição de Evadne haviam sido desfeitas junto com a perda de seu lugar de nobre, a sutileza e mudança de temperamento a tornaram a mulher que ela sempre tivera sido, mas que não poderia ser exibido, do contrário o mundo atribulado e mesquinho a teria destruído muito cedo.

Evadne e Raymond passam a se ver com frequência e em um desses encontros ela confessa que nunca deixara de amá-lo, mas que não esperava que tal sentimento fosse recíproco, como ela acompanhava o percurso do amado, sabia de sua união com Perdita. E neste momento Raymond despeja toda a sensação de desolação pela qual estava passando com o casamento e com as obrigações do protetorado, assim como o seu diário desejo por aventuras. A compreensão e apoio de Evadne diante de seu relato leva o casal que, no passado jamais teve tamanho engajamento, a construir instantaneamente a intimidade advinda do sentimento mútuo de tristeza diante da vida, e assim, eles se mesclavam como um só corpo toda vez que Raymond fazia uma visita, o que passou a ser frequente.

Evadne sabia que as reiteradas visitas de Raymond os tornaria cada vez mais próximos e apesar de seu orgulho, ela alimentava as necessidades que via faltar na vida de Raymond e na sua própria. Por um bom tempo escondera os verdadeiros motivos que tinham levado a estar naquelas condições em Londres, assumindo a verdade somente quando teve certeza de haver conquistado a estima de seu amado:

Ela casou-se; e, carregando sua incansável energia de caráter com ela por novos cenários, voltou seus pensamentos para a ambição e buscou o título e o poder da Princesa de Wallachia; enquanto seus sentimentos patrióticos eram aliviados com a ideia do bem que poderia fazer pelo seu país quando seu marido fosse o chefe de seu principado. Ela viveu para descobrir que a ambição é tão irreal quanto a ilusão do amor. Suas intrigas com a Rússia para obter seu objetivo, excitou o ciúme de Porte e a animosidade do governo grego. Ela foi considerada uma traidora por ambos, a ruína de seu marido seguiu-se; evitaram a morte por uma fuga oportuna e ela caiu da altura de seus desejos para a penúria na Inglaterra. (SHELLEY, 2007, p. 126)

O aprendizado de Evadne vai além de sua frustração por saber que aquele que não possui os contatos certos, certamente não chega a lugar algum, mas em saber que o espaço da mulher diante do poder só poderia ser atingido através do alto título de seu companheiro, o que a fez desejar construir esse espaço sozinha, apesar de não conseguir levar adiante união qualquer sem amor. Havia evitado tal situação quando rejeitara Adrian, mas a sabedoria da juventude tinha de algum modo, se perdido diante do desespero iminente da ruína de seu pai e família.

A pobreza era agora a sua enfermeira e conselheira, seu único desejo era conseguir viver o quanto pudesse apenas para o bem e na simplicidade possível, buscar os altos escalões através de outrem não mais tomaria lugar em suas intenções. A luta interior de Evadne reflete muito das frustrações da mulher do século XIX (ZOLCIAK, 2017), tentando encontrar a sua identidade e construir o seu próprio caminho, para além das circunstâncias e dependências de seus relacionamentos com os outros, sempre ligadas seja ao pai ou ao marido.

A rotina aventureira que vivia com Raymond sempre na azáfama de serem descobertos a qualquer momento, apesar de satisfatório para Evadne por finalmente possuir o objeto de seu maior desejo, paulatinamente foi se tornando um fardo para a sua mente, percebia também que Raymond geralmente chegava aturdido por algum motivo que nunca deixava claro, se tornava esparso e confuso em algumas ocasiões até que ele desaparece por muitos dias. As dúvidas e incertezas diante do quadro que havia se formado na vida perturbavam Evadne e logo a sua consciência fez-se senhora do todo que formava aquela situação.

Evadne não fazia ideia que o abismo entre Raymond e Perdita estava já irreparável, mas tinha certeza da conseqüente desgraça na vida do amado e que a continuidade daquele quadro convulsãoaria o remorso em seu coração. Então a clareza de consciência a fez decidir deixar Raymond para sempre. Deixa uma carta na qual relata o motivo de sua partida e se despede não deixando claro quais seriam seus planos, apenas diz que não submeteria seus sentimentos, que eram verdadeiros e puros, a uma relação adúltera que ocasionaria apenas mais sofrimento. Seu paradeiro fica desconhecido até o dia em que Lionel a reconhece furtivamente em meio à confusão ocasionada pela guerra na Grécia, para onde ele fora em busca de Raymond:

De súbito ouvi um grito perfurante; uma forma parecia erguer-se da terra; lançou-se agilmente em minha direção, jogando-me ao chão novamente ao se aproximar. A roupa daquela pessoa de soldado, mas o pescoço e os braços nus, além dos contínuos gritos revelaram uma mulher assim disfarçada. Apeei para ajudá-la, enquanto ela, com pesados suspiros e com a mão posta a meu lado, resistia às minhas tentativas de suspendê-la. Na pressa do momento eu esquecera-me de que estava Grécia e meu sotaque nativo ajudou a tranquilizar a sofredora. Com rústicas e terríveis reclamações a perda e moribunda Evadne (pois era ela) reconheceu o idioma de seu amante; a dor e a febre de sua ferida comprometeram seu entendimento, enquanto seus comoventes bramidos e seus fracos esforços para escapar penetraram-me de pena. (SHELLEY, 2007, p. 197)

Evadne morre em luta nos braços de Lionel Verney. A surpresa de Lionel não estava apenas no fato de ter encontrado a antiga amiga grega e paixão de Adrian e Raymond, mas também pelo fato de ter reconhecido uma mulher em meio aos soldados na *guerra*, o espaço do masculino. Tudo acontece muito rápido, mas a coragem de Evadne ressoa fortemente; ela desconstrói muitos ideais sobre a fraqueza das mulheres e seu desenvolvimento com quedas e edificações ao longo da história é digna. Primeiro se recusa a aceitar união que não envolva amor, depois tenta encontrar uma maneira estrategista para conseguir um lugar de poder e assim ter a possibilidade de ajudar o seu povo (gregos), tem os seus desejos destruídos pela ambição desmedida que se perde no percurso para alcançar esse lugar de prestígio.

Evadne perde tudo, mas o aprendizado a reestabelece, seu orgulho e reconhecimento de valores a impedem de viver o amor dos sonhos, vive por seus princípios e apesar da peste ela é um dos personagens que morrem de outras causas, seu aprendizado foi sua redenção. Antes de sucumbir, no entanto, Evadne ainda demonstra mais um momento de clareza e profetiza para Lionel o futuro de Raymond atrelado à tríade fogo, guerra e peste, afirmando que seus destinos estão ligados de maneira inexplicável e a certeza de rever o seu amado estaria mais próximo do que o fim que a peste traria para os demais, conforme o trecho a seguir:

Com uma voz sepulcral ela murmurou: “Este é o fim do amor! – Mas ainda não o fim!” – “Eis o fim! Encontraremos-nos novamente. Muitos mortos vivos eu gerei para ti, Oh Raymond, e agora eu pereço, tua vítima! – Com a minha morte adquiro a tua – Ah! Os instrumentos da guerra, do fogo e da peste são meus serviçais. Eu ousei e conquistei-os, ate agora! Vendi-me à morte, com a única condição de que a tua seguir-me-ia – Fogo, guerra e

peste, unam-se para a tua destruição – Oh meu Raymond, não há salvação para ti!” (SHELLEY, 2007, p. 198).

O poder das palavras de Evadne se constitui quando, um pouco mais adiante na história, somos apresentados ao destino de Raymond que morre em meio a um grande incêndio dentro dos muros da Constantinopla conquistada, e assim como a Sibila que escrevera a história de Lionel que o leitor tem em mãos, Evadne se torna a profeta do destino do seu amado, a autoridade sob a égide feminina. Ela é sepultada envolta em sua mortalha de guerrilheira abaixo de uma árvore, velada por Lionel e seu servo em meio aos augúrios da guerra que continuava.

Idris é a última personagem pertencente ao grupo principal da história de Lionel Verney. Irmã de Adrian e esposa de Lionel, ela é uma mulher amorosa, maternal e abnegada, faz tudo para o bem de seu casamento, sofre muito ao longo da vida, tanto no ambiente familiar e as pressões de sua mãe, quanto com o seu casamento e maternidade. Quando Lionel é apresentado a ela através da irmã Perdita, o leitor já conhece o seu espírito de bondade e compaixão como cartão de visitas. O cuidado e atenção que recebe da dupla de irmãos alimentam o mais forte sentimento de amizade e amor no coração de Idris em relação a ambos, e o amor em direção a Lionel surge.

Idris invejava, até certo ponto, a forma nostálgica e carinhosa pela qual Lionel e também Perdita, mas esta com menos ênfase devido ao seu natural espírito recluso, falavam sobre seus pais. Especialmente sobre a mãe, de quem ambos pareciam ter mais saudade e boas lembranças. Idris nunca teve um bom relacionamento com a ex-rainha, sua mãe. Não lembra nenhum momento em que sua existência tivesse sido motivo de alegria e amor nos lábios maternos. Como mulher, Idris não seria destinada ao trono, lugar certo de seu irmão, caso o sistema monárquico não tivesse caído, então as preocupações da mãe, ambiciosa, sempre se voltaram aos cuidados com Adrian, sua conduta e educação.

Idris era tratada com total indiferença e formalidade, esse inclusive, poderia ter sido o ponto que justificaria uma personalidade reclusa, insegura ou amarga, no entanto, o tratamento da mãe com o tempo se tornou, do mesmo modo, indiferente aos sentimentos de Idris na construção de sua personalidade enquanto crescia ao lado do irmão, único a quem amava fraternalmente. Apesar de, mesmo adulta, ainda ressentir o distanciamento

imposto pela mãe, mas havia se tornado objetivo de vida tanto dela quanto do irmão, criar estratégias para seguir uma vida normal e saudável apesar da mãe que tinham.

Como Idris parecia invisível para a Condessa, quando Raymond passa a frequentar o castelo e a expor suas intenções de restauração da monarquia nas eleições, o espírito estrategista da mãe acende a luz diante da existência de Idris e rapidamente inicia seu plano de auxiliar na candidatura de Raymond, considerando suas antigas influências com a condição de entregar a filha em casamento, o que realizaria o seu sonho de voltar a fazer parte da realeza, depois que Adrian declara abertamente ser contra tal restauração e ainda apoiar o estabelecimento da república na Inglaterra.

Enquanto Raymond constrói sua estratégia como candidato e decide se aceita oficialmente a proposta da ex-rainha, por outro lado, em nenhum momento Idris é consultada pela mãe a respeito dos planos diabólicos que esquematiza às suas costas, como se ela não tivesse direito sobre as escolhas da própria vida; quem interfere e tenta persuadir a Condessa do plano sem escrúpulos é Adrian. A falta de empatia da mãe em relação à Idris constrói a aversão da moça sobre qualquer pensamento a seu respeito e decide seguir sempre seu coração, instinto e bom senso.

Enquanto seu destino era especulado pela mãe, Idris se apaixona por Lionel e eles começam um relacionamento sigiloso. Quando ela decide assumir o seu romance, após várias acusações da mãe, a Condessa não apenas se opõe como tenta humilhar a descendência pobre de Lionel. Adrian apeia em sua defesa, deseja que a mãe entenda que a verdadeira fortuna de alguém não é algo que seja possível quantificar ou ver. Do seu lado, Idris se recusa a parar de ver Lionel – que é uma exigência da mãe - e reforça as palavras de Adrian, mas de modo mais impetuoso: “Eu ousa não obedecer, que fique claro” (SHELLEY, 2007, p. 93). Ela é mais direta, a estrutura das frases pronunciadas por Idris são enfáticas, imperativas.

Lionel abre espaço para as palavras da ex-rainha e sua insensibilidade durante discussão com os filhos a respeito do posicionamento de Idris:

[...] Fosse a sua irmã a pessoa insignificante que ela merece ser e eu a deixaria, de bom grado, livre para cumprir seu destino, de ser a esposa de um homem cuja própria pessoa, semelhante a seu arruinado pai, faz lembrar a imprudência e o vício que ele tipifica – mas lembre-se, Lady Idris, não é apenas o sangue real da Inglaterra que corre pelas suas veias, você é a Princesa da Áustria e cada instante de sua vida é igual ao dos imperadores

e de reis. Portanto, você é a melhor escolha para um jovem pastor analfabeto, cuja única herança é o nome apagado de seu pai? (SHELLEY, 2007, p. 93)

As palavras da ex-rainha não afetam verdadeiramente o pensamento de Idris, ela sai da conversa com a afirmação de que não faria o desejo da mãe, porque acredita ser equivocado e egoísta. Sua personalidade forte e firmeza de caráter parecem impulsioná-la ser a única pessoa que consegue enfrentar a figura sinistra e ameaçadora que é a Condessa. Sabendo que a filha jamais aceitaria seguir os seus planos amigavelmente, em uma noite combina com uma das criadas de administrar uma poção que faria a filha dormir por horas, tempo suficiente para conseguir colocá-la em uma embarcação para a Áustria “onde a obediência pode ser imposta e não resta escolha, a não ser entre uma honrosa prisão e um casamento perfeito” (SHELLEY, 2007, p. 98) no intuito de afastar a filha de Lionel. O desejo utópico da mãe que vê no casamento da filha a oportunidade de voltar a ter uma vida luxuosa da realeza é, para Idris, a distopia de uma vida que poderia ter sido arrancada de si.

O que a ex-rainha não contava era com a sagacidade da filha, que suspeitou desde o início de todos os passos maquiados pela mãe e a criada. Então, Idris decide fingir que toma o líquido que contém a poção, mas espera todos dormirem e, pela janela do seu quarto, foge em direção a cabana de Lionel que fica nos arredores do castelo, aonde chega apavorada, não pelo medo do caminho tortuoso na neve e escuridão, mas pelo receio de não conseguir concluir com sucesso a fuga mesclada à última frustração com a falta de humanidade e amor da própria mãe.

O casal então foge imediatamente para Londres e logo se casam. Eles vivem o que é chamado de casamento feliz, após todos os problemas porque passam até conseguirem sua independência e autonomia. Chegam a ter três filhos, mas um deles morre ainda bebê e isso causa um desequilíbrio nas emoções maternas de Idris, e qualquer febre ou espirro lhe causava espasmos de terror. Os outros dois Alfred e Evelyn são muito amados e motivo de esperança no futuro por parte tanto de Idris quanto de Lionel, que sonham com as infinitas possibilidades que a juventude pode proporcionar para aqueles que estão apenas começando a vida calcada pelo respeito, educação, liberdade e responsabilidade.

Muito do que Idris deseja aos filhos está relacionado ao que ela gostaria de ter recebido durante o processo de sua própria criação, a despeito do privilégio de ter nascido em uma família com recursos, Idris lamenta o fato de nunca ter sido motivada pelos

princípios da bondade e clareza de julgamento, por parte dos pais, mas a ser o peão que poderia proporcionar a perpetuação das riquezas e poderes de sua classe.

Seus filhos seriam então, criados sob a égide de outros valores e assim, poderiam inspirar outros a percorrem caminhos parecidos, tornando a sociedade na qual estiver um lugar com pessoas melhores. Os impulsos utópicos das perspectivas que envolvem os personagens, cada um a seu modo, forma uma cadeia de desejos e tentativas de mudanças. A morte de Alfred, o filho mais velho do casal retira muito da vivacidade e alegria de Idris, mas não toma a sua força alicerçada pelo amor que nutria ao marido e ao outro filho.

Após receber a carta de Juliet contendo o emocionado pedido de ajuda, Idris que já estava devastada pela perda do filho, viu naquela situação a motivação para suprir a sua tristeza, a certeza de que seus esforços poderiam reverberar positivamente no universo como um sinal de que a solidariedade precisa ser propagada apesar das mazelas que a vida oferece, sempre há motivo para fazer as escolhas certas, e naquele momento era proporcionar a possibilidade de sobrevivência a duas pessoas que não tinham mais ninguém a quem recorrer.

Apesar das dificuldades o casal estava focado apenas em conseguir chegar o mais rápido possível para fazer o resgate, o que não perceberam foi que as inclemências do tempo ruim poderiam acarretar sérios problemas em ambos. Idris começa a sentir dores no corpo e febre. Lionel também havia passado pela apreensão dos sintomas da peste, mas havia conseguido retomar a sua saúde em poucos dias antes da empreitada com Idris. Quando chegaram próximo aos arredores do que havia sido a morada de ambos em Windsor, Lionel percebe que a sua amada não está bem tanto quanto afirmava durante toda a jornada:

Eu vi Idris, que caíra do assento para o fundo da carruagem; sua cabeça, seu longo cabelo pendendo, com um braço suspenso ao seu lado. – Atingido por um espasmo de horror, eu ergui-a; seu coração já não batia, seus lábios esvaídos sem bafejar a menor respiração. Eu carreguei-a para dentro da cabana; coloquei-a na cama. Acendendo o fogo, friccionei seus membros enrijecidos; por duas longas horas tentei restaurar a vida perdida; e, quando a esperança estava tão morta quanto minha amada, eu fechei com mãos trêmulas seus olhos embaciados. (SHELLEY, 2007, p. 378-379)

Lionel a sepulta na cripta pertencente à família da esposa, que havia sido aberta pela última vez em razão do sepultamento de Alfred, feito pela ex-rainha, que inclusive ainda se

encontrava pelos arredores. Acendendo as velas enquanto se quedava prostrado pelo mais forte sentimento de desolação frente ao túmulo daquela que tanto amou, Lionel recebe a visita da Condessa, pensa em retirar-se, mas neste momento ele se torna testemunha do arrependimento e remorso daquela mulher. A ex-rainha reconhece que a sua conduta severa e ambiciosa tinha rendido apenas negatividade e afastamento dos que amou na vida, clama pelo perdão de Lionel, lamenta a morte da filha por ser tarde demais para modificar a sua conduta em benefício do que ela merecia.

Idris inicia na história com uma ação de bondade e morre quando estava a caminho de uma ação de solidariedade, no meio tempo viveu o quanto pode a felicidade de amar e ser amada pelo irmão, marido e filhos. A lição advinda da história triste percorrida pela mãe mostra novamente o caráter de advertência do romance em relação à forma como as escolhas que são feitas no presente podem influenciar positiva ou negativamente a vida das pessoas ao redor, assim como a de cada um que as empreende, no futuro próximo.

Ponto onde reside o caráter distópico do romance, que parece urgir a percepção do leitor nessa direção quando expõe e destaca tantos exemplos relacionados à força e importância das ações, intenções, mudanças, atitudes que envolvem a vida dos personagens secundários de várias maneiras e de situações concomitantes às dos principais, o que mostra que não se trata do impacto das histórias grandes e de pessoas com destaque, mas de um todo.

Escolhas difíceis em meio ao caos: a história da jovem Juliet, Lucy Martin e da velha Martha

Duas personagens que tem aparições rápidas, mas que ali abrolham por um motivo aparente: fazer-nos conhecer a força de suas ações e a resistência de suas intenções em meio ao caos. Juliet é uma jovem nobre que tem sua vida totalmente moldada pelas conveniências diante do título e posição social, e que se junta ao povo do profeta-impostor para salvar seu bebê. Ela havia se apaixonado por um rapaz de posição inferior, um jovem que era amigo de escola e companheiro de seu irmão, e que geralmente passava as férias na mansão do duque, pai de Juliet. Passavam horas em conversas sobre os mais variados assuntos, se ajudavam e se consolavam nas dificuldades e tristezas, o amor foi surgindo entre os dois de maneira sorrateira e natural, não sabiam como esconder o sentimento que lhes era tão imbricado quanto as suas personalidades juvenis e aventureiras.

O pai de Juliet, percebendo o que estava acontecendo e condenando uma aproximação que nada renderia para a família, separou-os severamente. A opressão de seu pai, no entanto, não impediu que ela e o amado fizessem votos de dedicação na esperança de poderem ter a autonomia suficiente e encontrarem-se novamente.

A chegada da peste diluiu toda e qualquer expectativa de ambição empregada por seu pai ou qualquer outro em seu abastado círculo de convivência. Quase como uma penitência divina pelo ‘crime’ que a sua família lhe acusava, a pobre moça viu, um por um, pai, mãe, irmãs e irmãos, adoecer e morrer com a peste. Juliet se viu completamente sozinha, alguns servos haviam fugido diante das primeiras mortes e os que ficaram foram todos levados pela peste, e, por uma estranha fatalidade apenas Juliet escapara, não havia ninguém para consolá-la ou para aliviar a sua dor, ela era a mais jovem sobrevivente de sua raça, sentou-se só entre os mortos em prantos por longas noites.

Até que no calor delirante de uma das noites daqueles seus dias sem fim, seguiu-se uma forte tempestade com trovões em fúria, uma chuva que entoava o sóido fúnebre da morte em seus ouvidos, quando ela escuta alguém chamar o seu nome; em meio a espasmos de descrença ela reconhece o rosto daquele para quem ela entregara o seu coração. Juliet sentia o peso da fatalidade que se incorporava a sua frente tão viva quanto o ser humano que ali estava, entendeu a ação do destino para que a sua felicidade fosse possível: a decadência de todos aqueles que costumava chamar família. E sentiu remorso por estar tão feliz com a presença de seu amado, mas ela cedeu ao encanto de poder seguir a vida ao lado dele, casaram-se e nenhum outro casal poderia ser mais feliz do que os dois.

Juliet não tem escolha, seu pai toma a sua felicidade no momento que ela a encontra em favor de um nome e nobreza que não faziam sentido para a moça. A ambição mais uma vez é derrotada de forma fatal, mas desta vez não há redenção ou aprendizado, apenas consciência da falha de caráter do personagem que representa seu pai. Para que a pureza do amor da jovem se realize, a ambição, a opressão e a mesquinhez tiveram de ser exterminadas, poderíamos dizer que se constrói quase como uma micro metáfora da mensagem distópica do romance: uma vez que não há escapatória que leve à aprendizagem ou redenção, é preciso exterminar o mal para que o bem possa voltar a ser possível.

As circunstâncias que a peste estabelecia causavam não só a mudança de comportamento de uma parte da população, como também a mudança de lugar, as pessoas sumiam por terem sido afetadas pela doença ou por saírem em retirada para lugares que

julgavam menos afetados, na esperança de ver modificação. Juliet e seu então marido desaparecem sob essas circunstâncias.

Dentre os dias que se seguiram em Paris, Adrian e Lionel conhecem a situação que havia se instaurado na cidade com aparecimento do grupo fanático do Profeta-impostor. A novidade agora foi descobrir que uma das pessoas que fazia parte do grupo insano era exatamente Juliet, a moça de nobre coração, e finalmente entendemos os rumos de sua história. Apesar de carregar o pesar da morte dos pais, irmãos, irmãs e companheiros de juventude que a havia lacerado de uma só vez, Juliet se considerava feliz por desfrutar do apoio e companhia de seu amado, da união conseguira sentir as benesses da maternidade, o que tinha renovado a sua alegria de viver, apenas para ser lacerada novamente; seu marido falece com a peste e Juliet vive, por um tempo, abalada pela insanidade. Quando o nascimento de sua filha acontece, ela sofre uma restauração de positividade e novamente tem motivo para manter a vida e a razão. Quando os planos de imigração correm pelas ruas da cidade, ela decide juntar-se à primeira divisão que rumava para Paris.

Com a sensibilidade e medo aflorados, Juliet se torna presa fácil do metodista impostor, o amor por sua filha a tornara ansiosa para agarrar qualquer oportunidade que possibilitasse a sua segurança. Sua amabilidade e mente desafinada, fora moldada facilmente e se tornara uma convertida auxiliar do líder dos fanáticos. Lionel a reconhece por entre a multidão e passa a traçar planos de penetrar o local do grupo e poder resgatar a jovem moça que um dia salvara a vida de sua esposa. Lionel é preso pelo líder do grupo, mas Juliet o concede a liberdade, às escondidas, na noite anterior ao que seria a sua execução. Durante a fuga, Lionel tenta convencê-la a juntar-se a ele e deixar o grupo que é claramente um amálgama para a sanidade. Neste momento, descobrimos o verdadeiro motivo que a faz permanecer nele, o líder mantém a sua filha como refém para obter o auxílio sagaz de Juliet a seu favor. Lionel vai embora desolado.

O destino de Juliet se completa quando as mortes pela peste começam a penetrar o pretenso grupo dos “eleitos” do Profeta-impostor. Para não destruir a confiança dos seguidores o líder faz de tudo para ocultar as mortes daqueles afetados dentro do grupo, com a ajuda de seus fiéis mais próximos, os retiravam para serem depositados em um único túmulo, no silêncio da noite. O plano seguia conforme planejado até o dia em que a filha de Juliet adoece, durante a noite o seu quadro se torna severo, conhecendo já os estágios para a iminente morte que a peste causava, os seguidores tentam dopar Juliet para que os

desígnios montados para a criança pudessem ser executados. O que eles não esperavam era que a força de Juliet para velar a doença da filha sem cessar, fosse maior do que a dose de tranquilizantes que a administraram, e assim, ela toma conhecimento dos planos monstruosos do líder. A mulher é dotada de ira e a coragem vinda do seu senso de justiça impulsiona o desmascaramento do impostor, mesmo significando o seu próprio fim:

Louca de terror, ela desabafara com seus iludidos companheiros de sina e, gritando ensandecida, despertou o entorpecido ouvido da noite com a história do demoníaco crime; quando o Impostor, em seu último ato de fúria e desespero, enterrou um punhal em seu peito. Assim, ferida até a morte, suas roupas respingando seu próprio sangue, carregando sua filha estrangulada em seus braços, bela e jovem como era, Juliet denunciou o anfitrião dos enganados crentes, a perversão do seu líder. (SHELLEY, 2007, p. 431)

A força e coragem de Juliet estão na denúncia que a levava a seu fim trágico, mas também no fato de que apesar da opressão que uma vez sofrera por parte do pai, nunca desistiu de buscar a realização de seus desejos, conseguiu viver o amor que preencheria sua alma desde muito nova, recusando-se a unir-se a qualquer outro homem que se apresentava como admirador, em favor do laço que a ligava ao homem que tinha sido afastado de si por não fazer parte da mesma linhagem que a sua. Foi mãe e fez o possível para proteger aquele novo sabor de amor que o destino havia proporcionado. Diante do caos instaurado, Juliet se torna o antídoto da clareza e apesar de entrar cegamente em seu túmulo, ela é a luz que penetra na escuridão inerte dos enganados. Ela, feminina como o próprio substantivo, se torna a consciência sobre o horror da monstruosidade das intenções egoístas humanas.

A próxima personagem que vê a vida modificada pela dificuldade diante de situações extremas é Lucy Martin. Lucy é uma jovem mulher que escolheu casar com um pretendente repulsivo ao invés de esperar por seu amor verdadeiro, para agradar e proteger sua mãe anciã. Aos treze anos ela precisou amadurecer rapidamente para enfrentar as adversidades impostas em sua vida. Sua pobre família vivia nos arredores de Windsor; dos cinco filhos Lucy era a mais velha, e após vários reveses seu pai morre falido e a mãe então leva os filhos para viver em uma cabana entre Eton e Salt Hill, arredores de Londres.

Lucy era muito bonita, comunicativa e devotada aos cuidados à mãe, que se tornara bastante debilitada e aos irmãos. Quando chega à idade de dezesseis anos, não é novidade que ela desperte a atenção e assim surgem dois admiradores: um deles era o filho de um

pároco, um jovem generoso e de coração franco, com ele Lucy caminhava todos os domingos na companhia das irmãs e apesar de não ter coragem de declarar, já o amava perdidamente. O outro era um dos maîtres do hotel em Salt Hill, ele alimentava pretensões ligadas à superioridade, motivado pelo contato com os criados dos cavalheiros e das damas de companhia, que fazia do seu temperamento arrogante “dez vezes mais intrusivo”.

Lucy não repudiava o maître, mas resistia e tentava desencorajar as investidas dele em estabelecer qualquer tipo de intimidade. Fato que o impulsionou a procurar os motivos e logo percebe que o seu rival era o preferido das atenções de Lucy, o seu objetivo de vida passa então de admiração oportuna a uma paixão cuja fonte centrava apenas na inveja e o incontrolável desejo de privar o seu competidor de vantagem.

O destino parece não funcionar a favor de Lucy e seu enamorado; o pai dele falece o deixando destituído, então ele aceita a oferta de um cavalheiro para servi-lo na Índia, mas parte na expectativa de adquirir autonomia suficiente para voltar e casar-se com Lucy. Muito tempo passa sem que notícias a seu respeito sejam enviadas à sua terra natal, tendo se envolvido em guerras, mantido prisioneiro e incomunicável. Nesse ínterim, Lucy e sua família passam por uma pobreza desastrosa com um incêndio que queima a cabana onde morava e assim, destruindo tudo o que possuíam, com a mãe quase sem poder andar e a angústia da falta de assistência quando olhava para os seus irmãos, Lucy decide aceitar a oferta de casamento do maître, que nessa época estava prestes a abrir o próprio hotel. Lionel os conhece já após alguns anos depois que o casamento é estabelecido: “A irrupção de uma tempestade fez com que nos hospedássemos no hotel, onde testemunhamos o brutal e irascível comportamento de seu marido e sua resistente paciência”. (SHELLEY, 2007, p. 371)

Seu marido era cruel e seu temperamento brutal agravava-se com a piora de seus negócios e descontava tudo em Lucy e despejava epítetos a sua velha mãe. A avareza com que tratava os integrantes da família de Lucy fez com que os irmãos e irmãs se espalhassem pelo país, procurando as mais diversas formas de vida. A mãe ainda permanecia por impulso da própria Lucy que se mostrava fera para proteger a inválida e amada mãe de qualquer forma, principalmente da tenacidade do marido:

Ele até mesmo mostrou uma inclinação para se ver livre da mãe dela – mas Lucy foi firme – ela havia se sacrificado por ela; vivia por ela – não a deixaria

nunca – se a sua mãe se fosse, ela também mendigaria o pão por ela, morreria por ela, mas nunca a abandonaria. (SHELLEY, 2007, p. 372)

O maior motivo que faz com que o marido ceda à exigência de Lucy é o fato de que ela é essencial para que a ordem seja mantida na casa e para evitar que todo o estabelecimento se arruinasse. Ela mantém tudo funcionando para que o marido ganhe o crédito de empreendedor e chefe de família para a sociedade. Porém, os negócios passam a ficar cada vez mais complicados, ficam atordoados com a ruína prestes a se estabelecer quando a peste aparece e muda todo o aspecto do mundo. O marido de Lucy, representação da miséria que apodrece o ser humano, logo abandonou seu lar para se ocupar com os luxos que sabia haver em Londres e lá encontra o seu túmulo; também alocado em Londres o seu antigo enamorado fora um dos primeiros a ser devorado pela peste. Lucy e sua mãe continuam vivendo uma para a outra.

Quando os planos de fuga para Paris estão prestes a serem colocados em prática, uma carta de Lucy chega às mãos de Idris em Londres, com a sua súplica para que pudesse ser concedida a ela e sua mãe a honra de serem salvas da destruição por aqueles nobres que tanto admirava. Lucy se vê sozinha com a mãe e acredita que não conseguiria sair sozinha carregando-a para qualquer que fosse o lugar, perto ou distante. A carta de Lucy toca profundamente o coração bondoso de Idris que logo propõe um o plano de resgate. No entanto, Lionel e Idris nunca conseguem chegar até elas, a doença de Lionel e Idris faz com que Lucy e a mãe sejam quase completamente removidas de suas lembranças.

Quando tudo passa e Lionel volta a lembrar da pobre moça, se dirige à sua cabana na esperança de não ser ainda muito tarde para salvá-las. O que Lionel encontra é um cenário de desolação, pois a mãe de Lucy jazia morta em seu catre, enquanto Lucy a velava, costurando o manto funerário que iria envolvê-la. Lionel convence Lucy a segui-lo para Londres, e assim, seguir com a comitiva na esperança de dias melhores, o que Lucy consente não antes de fazer o que julga necessário para prestar sua última ajuda à mãe. Aqui Lionel enfatiza a sua admiração diante da coragem e resistência de Lucy que até aquele momento vivera intensamente para servir aquela que lhe deu a vida e que teve de ver a vida tirá-la dela:

Assim Lucy, na deserta Inglaterra, em um mundo morto, desejava cumprir com as habituais cerimônias dos mortos. [...] Meu coração desolou-se com

tal detalhe de pesar a que uma mulher submete-se, que é mais doloroso ao espírito masculino do que a luta mais renhida ou os espasmos da agonia indizível, porém transitória. (SHELLEY, 2007, p. 389)

Lucy representa uma espécie de arquétipo feminino que ilustra o sofrimento, a aparente eterna luta para superar adversidades, é a mulher que abre mão de seus sonhos em nome do bem-estar dos outros. O paraíso dos outros era construído em detrimento da sua felicidade enquanto indivíduo. O lado sombrio, em muitas distopias escritas já no século XX, é frequentemente reservado ao lugar das mulheres naquela sociedade. Lembremos os exemplos *Kindred* de Octavia Butler e *O conto da Aia* de Atwood. O trajeto de Lucy em *O Último Homem* aparece como uma crítica às exigências demandadas às mulheres e neste caso, mostradas dentro do contexto obscuro do século XIX.

Seguindo com a comitiva de Adrian e Lionel para a França, Lucy se dedica a cuidar dos doentes, ajuda os novos amigos em tudo o quanto é possível durante a jornada, acalentando e alimentando os desamparados e aliviando as dores dos inválidos que tanto a lembravam de sua querida mãe. Os esforços excessivos sempre em contato com os doentes dos mais diversos níveis e que agia praticamente sozinha, para evitar ao máximo o contágio dos demais, acarretaram uma lenta febre que culminou na terrível doença cujo domínio, finalmente obrigou o seu corpo a descansar para sempre. Próximo ao final da história de Verney, ele a sepulta e segue com o amigo e a filha de Perdita de Dijon para outro país, a despedida de sua presença singular é velada com profundo pesar:

Quando entregamo-la ao túmulo, parecíamos ao mesmo tempo despedirmos de todas as virtudes peculiares às mulheres, notáveis nela; inculta e modesta como era, ela distinguia-se pela paciência, indulgência e doçura. Estas, com todas as suas conseqüentes qualidades peculiares aos ingleses, nunca mais reviveriam em nós. Este tipo de tudo o que era mais passível de admiração em sua classe, entre minhas compatriotas, foi colocado sob a grama da abandonada França; e nunca mais vê-la era como uma segunda separação de nosso país. (SHELLEY, 2007, p. 438)

Outra personagem que merece ser mencionada, apesar de sua passagem breve é a velha Martha. Não sabemos seu sobrenome, apenas os seus feitos e benevolência são trazidos à tona. Martha é um símbolo de humanidade em meio ao egoísmo que assolava o seu povo. Mais uma vez os atos de coragem e atitude para ajudar em meio ao desastre invisível partem de uma mulher, quando muitos dos homens, alguns inclusive em posição

mais privilegiada (a fuga de Ryland, por exemplo) preferem fugir ou salvar apenas a sua própria vida e interesses.

Em uma vila pela qual a comitiva de Lionel passa chamada Little Marlow, esta velha mulher liderava a pequena comunidade para que os sobreviventes, sem recursos para buscarem alternativas pudessem ter uma centelha de esperança. Martha tinha sido esposa de um soldado e tinha tido oportunidade de ver o mundo, a fraqueza advinda de febres sofridas em quartéis insalubres dominavam o seu corpo antes do que ela gostaria que tivesse ocorrido e a obrigara a se manter em sua pequena cabana de onde pouco saía.

A vida de Martha era preenchida com as visitas que fazia às choupanas dos doentes da vila, aliviava suas necessidades com as próprias mãos e não demonstrava o menor medo, desejava inspirar a todos com uma parcela de sua coragem. Dirigia-se aos mercados para convencer os donos a fazerem doações para ajudar os mais necessitados, inspirando as pessoas que possuíam algo a ajudar os mais pobres e que não tinham condições de comprar o próprio alimento. Para ela, o que alimentava a sua alma era poder alertar as pessoas de que apenas com espírito de comunhão e solidariedade seria possível uma comunidade passar por adversidades, de qualquer natureza: “Ela demonstrava-lhes quanto o bem-estar de cada incluía a prosperidade de todos. [...] A esperança, ela disse, era melhor do que a prescrição médica e tudo o que pudesse manter e avivar os espíritos, de mais valia do que remédios e fórmulas” (SHELLEY, 2007, p. 290).

A aparição de Martha, que ocorre ainda no primeiro volume da história de Lionel, quando ele nos apresenta os motivos que iriam fazer das mortes mais adiante dolosas, nos apresenta uma das virtudes que iriam fazer falta no mundo que ele conhecia, quando a morte da solidariedade afundava o espírito de comunidade. Lionel descortina o quanto a sua antiga sociedade construía, de alguma maneira, a necessidade de satisfação do indivíduo em detrimento do espírito de coletividade, o que faria com que a benesse de um se tornasse o caos de outros tantos. O que Claeys (2017) afirma mais claramente quando fala que na construção do impulso egoísta de pretensa positividade, a utopia de uns pode ser a distopia de outros. O fato é que observar a atitude corajosa de Martha inspira Lionel a estabelecer o plano de percorrer todos os cantos por onde se dispor a passar à procura de sobreviventes que, por algum motivo, não tenham tido condições de sair e assim, dar-lhes esperança formando a comunidade da sobrevivência clandestina em meio ao domínio da peste.

Vozes da autoridade feminina: mulheres de destaque mitológico

Ao longo dos três volumes que formam a história contada por Lionel, muitas referências são citadas passando por Shakespeare, Ovídio, Pedro Calderón de la Barca, Thomas Heywood, Lorde Byron, Alexander Pope, Pierre Simon, John Ford, Sófocles, Hesíodo, dentre tantos outros. No entanto, qualquer referência de poder e/ou potencial profético está relacionada a figuras femininas no romance: Sibília de Cumas, Galatéia, Cleópatra, Fúrias, Náíades, Epícaris e Pítia. Entendamos quem são essas figuras e por que elas são importantes na narrativa de Mary Shelley.

Logo na Introdução da obra é apresentada uma explicação a respeito da origem da história que o leitor está prestes a embarcar. Sabemos, então, que a história faz parte de fragmentos que são encontrados em folhas de plantas espalhadas pelo chão da gruta da Sibila e que por conter uma história impressionante, a autora decidiu que seria importante transformá-la em livro. Como mais detalhes foram discutidos a respeito dessa sacerdotisa no primeiro tópico deste capítulo, lembremos apenas que a associação da figura desta Sibila com a história é um dos pontos mais importantes acerca da qualidade especulativa do romance.

Shelley, além de falar sobre a Sibila na Introdução, faz também menção rápida a duas outras figuras femininas importantes: Galatéia e Cleópatra. Galatéia era uma das cinquenta Nereidas (as filhas de Nereu e Dóris), que foi amada pelo Ciclope Polifemo, de corpo monstruoso. Segundo Bulfinch (2002) “Nereu distinguia-se por sua sabedoria e por seu amor pela verdade e pela justiça, pelo que era chamado sábio. Também possuía o dom da profecia” (p.213), ele também era um deus das águas mais antigo do que Poseidon e era descrito como sendo um velho pacato, benévolo e sábio que representava a calma e serenidade do mar. Dóris também era uma divindade marítima que desempenha um papel nas lendas populares da Sicília. Galatéia não corresponde a Polifemo, se enamorando de Ácis, filho do deus Pã e uma ninfa. Um dia, enquanto Galatéia estava nos braços de Ácis, repousando junto ao mar, Polifemo, com ciúme lança sobre Ácis uma grande rocha que o esmaga. Galatéia, desolada, consegue converter Ácis em um rio de águas límpidas.

Grimal (2005) cita outra lenda com o nome Galateia, nesta ela seria filha de Eurítio e casada com Lampro, homem de boa família, mas pobre e que vivia na cidade de Festo. Ao

saber da gravidez o marido diz que só aceitaria se o filho fosse homem, se fosse mulher eles teriam de se desfazer. Em um dia em que Lampro estava fora, cuidando do trabalho, Galateia acaba dando à luz sozinha, quando vê que foi uma menina, fica preocupada porque não tem coragem de se desfazer. Aconselhada pelos sábios locais, ela então, veste a menina com roupas de menino, a nomeia Leucipo e não expõe o fato ao marido. Com o passar do tempo, no entanto, Leucipo se torna muito bela e a ficção de Galateia não poderia mais ser levada adiante. Com receio de represálias por parte do marido, Galateia vai até o santuário de Leto (amante de Júpiter, era uma deusa da maternidade, protetora das crianças) e pede à deusa que transforme o sexo da filha, atendendo ao desejo árduo de Galateia, Leto transforma Leucipo em um rapaz.

Esta versão do mito de Galateia, inclusive, levanta pontos curiosos a respeito do lugar da mulher no imaginário greco-romano, considerando as descrições das lendas. Apesar da existência de várias figuras que tem lugares de poder como as divindades, outras estão no julgo do que a vontade dos homens permite que sejam. Ao invés de ser orientada a lutar e convencer o marido pela aceitação da menina, ela é levada a modificar o sexo da filha para que ela seja aceita no que o marido considera melhor. Contudo a coragem ainda é ponto que se sobressai, uma vez que Galateia, nesta versão, procura meios de salvar a sua cria, deixando prevalecer a sua bondade e espírito de justiça e amor.

Para a figura de Cleópatra existem algumas lendas conhecidas. Grimal (2005) cita três, no entanto, não há muitos detalhes disponíveis além das relações com os homens a quem elas estavam associadas, então, é feita mais uma descrição dos pais e maridos, do que propriamente sobre essas diferentes Cleópatras nas lendas citadas pelo historiador. Em “O grande Dicionário Etimológico da Mitologia Grega Multilíngue Online (DEMGOL)” temos o significado do seu nome Cleópatra: “filha de um pai glorioso”. A versão mais famosa de uma mulher chamada Cleópatra, na verdade, é daquela que foi rainha do Egito. A escritora Stacy Schiff em seu livro “Cleópatra: uma biografia” (2006), que inclusive ganhou o Prêmio Pulitzer no ano de sua publicação, relata que Cleópatra VII governou o Egito durante 22 anos. Apesar de viver no Egito, sua ascendência era grega. A linhagem dos Ptolomeus, seu sangue, frutificou gerações de faraós. Aos dezoito anos, Cleópatra e o irmão, assumiram o controle do país com um passado de peso e um futuro vacilante.

O relato de Schiff nos faz reconhecer a história de Cleópatra, no sentido de conhecer mais uma vez, mas com um olhar diferente. Revisitando o caminho encontrável da vida da

ex-rainha do Egito, a escritora faz, assim como o fez Cixous com o mito da Medusa publicado em meados de 1976, uma revisão dos significados impostos à figura de Cleópatra, ressignificando suas motivações e acentuando o protagonismo dela como mulher, em uma época onde não era comum a ascensão, ainda mais durante tanto tempo, de uma mulher rica e poderosa. Ela foi a única mulher do mundo antigo a governar sozinha e a desempenhar papel preponderante nos negócios ocidentais. Cleópatra soube construir uma frota, eliminar uma insurreição, controlar uma economia decadente, eliminar a fome; generais romanos confiavam em sua visão para assunto militares, tinha mais prestígio do que qualquer outra pessoa no mundo mediterrâneo; vinha de uma longa linhagem de assassinos e manteve a tradição familiar, quando a necessidade exigia, mas era em seu tempo e espaço notavelmente bem-comportada e educada.

Apesar de tantos feitos, ela até hoje é lembrada apenas por ser uma tentadora ardilosa, e não seria a primeira vez que a história, notadamente escrita por homens que invejavam o lugar de prestígio e feitos - considerando Cleópatra – de uma mulher poderosa é relatada nos registros oficiais como mulher desavergonhada e sedutora. Schiff (2006) complementa dizendo:

Com a morte de Cleópatra, o Egito se transformou numa província romana. Não conseguiu recuperar sua autonomia até o século XX. Pode-se dizer algo de bom sobre uma mulher que foi pra cama com dois dos homens mais poderosos de seu tempo? Possivelmente sim, mas não numa época em que Roma controlava a narrativa. Cleópatra se viu em um dos cruzamentos mais perigosos da história: o cruzamento entre mulheres e poder. Centenas de anos antes, Eurípides alertara que mulheres inteligentes eram perigosas. [...] Ela perturba até a biografia que Plutarco escreveu de Marco Antônio. E exerce o mesmo efeito num historiador do século XIX que a descreve, ao encontrar César, como “uma garota muito solta de dezesseis anos” (na verdade, ela era uma mulher de 21 anos, intensamente focada). (p. 10-11)

A figura que Cleópatra representou foi significativa para ser exaltada, por diversas razões, mas principalmente pelo seu ímpeto de liderança, coragem e justiça. Se ela amou ou não Marco Antônio e César, imperadores romanos com os quais teve relações e filhos como frutos, além de concessões estratégicas para o benefício de seu povo, no entanto, poderíamos afirmar que ela conseguiu que os dois fizessem o que ela queria. Do ponto de vista Romano, ela “escravizou” psicologicamente ambos (SCHIFF, 2006). E até os seus

últimos dias, certamente colocou em prática os ideais que acreditava, ousando pensar e agir de acordo com a sua própria vontade.

As Fúrias, outras figuras femininas, são citadas em *O Último Homem* por Perdita em uma ocasião quando está lutando contra ideias fortes e temíveis que a consumiam, no momento em que é informada do motivo que fizera Raymond não aparecer ao baile que ela organizara em sua homenagem. O que havia ocorrido foi que ele estava em algum ponto humilde da cidade cuidando de uma pessoa desconhecida, pessoa essa que viria a ser Evadne, sua amante.

Na mitologia romana, as Fúrias eram gênias do mundo infernal, advindas das crenças populares (GRIMAL, 2005), elas eram originadas do sangue de Urano quando ele fora castrado por Cronos, tinham as cabeças cobertas de serpentes e o aspecto terrível e amedrontador (BULFINCH, 2002). Essas divindades eram encarregadas de executar as sentenças direcionadas àqueles que haviam sido considerados culpados de algum mau comportamento e enviados para a penitência pelos deuses; também puniam com tormentos secretos os crimes daqueles que escapavam, ou zombavam da justiça pública (BULFINCH, 2002). Cruéis e pavorosas as Fúrias eram encarregadas de criar o remorso e a necessidade de perdão nas almas pecadoras, bastante simbólico quando pensamos no caráter moralizante distópico da narrativa de Lionel.

As mais conhecidas eram Tisífone, Megera e Alecto. Tisífone – o castigo – era a vingadora dos assassinatos e homicídios, especialmente os que eram feitos contra parentes, pais, filhos e irmãos, açoitava os culpados enlouquecendo-os até a morte. Megera – o rancor – era das irmãs a responsável pelos delitos contra o matrimônio, em especial a infidelidade, ela é a voz que grita o tempo todo no ouvido do criminoso lembrando-o de suas faltas cometidas; também é sua missão semear a discórdia e as disputas entre os homens. A terceira irmã Alecto – a implacável – estava encarregada dos crimes morais como a ira, a cólera e a soberba, ela é a personificação da vingança. Para punir os mortais, era ela, segundo o mito, quem espalhava a peste e os flagelos contagiosos sob a Terra.

As Fúrias tinham por missão manter a ordem e a harmonia na família, na sociedade e nas concepções de moral. Inspiravam o medo dos remorsos, dos castigos inevitáveis, e assim faziam os homens compreenderem as doçuras de uma consciência honesta e as vantagens da virtude. Não parece ser por acaso, então, que o misto de sentimentos sentidos por Perdita em relação à desconfiança do marido que começava, por instinto de percepção a

julgar que estaria traindo o seu amor e confiança, seja associado nesse momento às Fúrias, seres que carregam a ira, a vingança e o rancor como meios para alertar as incongruências e falhas de caráter.

A seguir, as Náíades eram ninfas que governavam os regatos e as fontes. Como ninfas, são seres femininos dotados de uma grande longevidade, mas mortais. A sua genealogia é variável, segundo Grimal (2005) Homero chamava-lhes filhas de Zeus, em outros autores são filhas do Oceano. Considerava-se que as Náíades estavam relacionadas à fertilidade e tinham o poder de curar: os doentes bebiam a água das nascentes que lhes estavam consagradas, ou então se banhavam nelas. Elas eram belas e formosas, semelhantes às sereias e até às Huldras; algumas possuíam tom de pele esverdeado ou azulado e seu nome significa água corrente. As Náíades também tinham o dom da profecia, e Shelley resgata outra referência feminina, além da Sibila de Cumas, de divindade profética. Essas ninfas também poderiam ser perigosas, eram extremamente ciumentas e protetoras da água, poderiam punir quem não obedecesse as suas ordens com a cegueira, doenças de toda espécie e até com a morte, normalmente afogamento.

No romance de Shelley elas aparecem em um momento pastoril, quando Adrian faz uma visita ao casal de amigos, logo após o casamento de Idris e Lionel. Em passeio, eles pararam para apreciar a companhia um do outro em um local próximo onde moravam que tinha uma “abertura gramada na floresta” e o rio Tâmisia banhava por um dos lados. Enquanto descreve a sensação de pura satisfação advinda da paz e alegria que se transformara a sua vida, Lionel pinta a imagem que está formada em sua frente com a sua amada Idris a seu lado e Adrian em um barco admirando a calmaria do rio, e o encontro hipnótico das folhas de uma árvore nas margens do rio ele diz “e um salgueiro inclinava-se, mergulhando seus cabelos de Náíades nas águas, descabelada pela invisível mão do vento” (SHELLEY, 2007, p. 91).

Epícaris é citada já no volume três da história de Verney. Após a morte de Alfred, filho mais velho de Idris e Verney, o casal passa por período de frustração e amargura profundas, suas conversas divagam constantemente para a sensação de impotência em relação à dor que é a morte definitiva de pessoas amadas. Lionel lamenta a Idris que a peste, sinônimo de morte, será o muro que irá separá-los na eternidade e sente que a esperança que uma vez alimentava os seus dias para continuarem estava esvaindo. Idris mulher

sensível que amava acima de qualquer coisa a família que havia formado com Verney, também se mostrava firme e realista diante do que se lhe era imposto.

Assim como teve de encontrar estratégias para seguir uma vida pautada na clareza de mente e humildade, apesar do tratamento que recebia da mãe, nesse momento também, Idris se mostra racional o bastante para não deixar que a amargura do que não pode mudar afete a continuidade da vida junto aos que ainda poderiam desfrutar de companhia e amor. Com palavras certas ela alivia as queixas de Lionel, assegurando-o de que enquanto houvesse vida haveria esperança, principalmente considerando o fato de que a esta altura Lionel se encontrava fraco por haver contraído leves sinais da peste. A serenidade com a qual Idris abre seus olhos para as certezas do mundo e sua obstinação para continuar olhando adiante, comovem Lionel e é neste instante que ele a compara com a heroína romana:

Enquanto houve esperança, a agonia havia sido suportável; - tudo estava concluído; seus sentimentos tornaram-se solenes e calmos. Assim como Epícaris, tranquila e firme, submeteu-se aos instrumentos de tortura, fez Idris contendo qualquer suspiro ou sinal de tristeza, ao tornar-se resistente às tormentas, das quais o cavalete e a roda são apenas símbolos tímidos e metafísicos. (SHELLEY, 2007, p. 363)

Idris não se resigna aos tormentos apenas para fortalecer a positividade do marido, ela sente honestamente os impactos de maneira mais racional. Seu espírito a permite sofrer e deixar-se despedaçar quando a situação se apresenta em sua frente, mas logo passa a colocar sentido e enxergar o lado positivo do que está ainda presente ou que ela possa ainda usufruir de bom. Como uma espécie de poder divino que lhe fora atribuído pelos deuses. Não é sem razão que referencie a sua coragem com a da heroína Epícaris.

Epícaris foi uma figura chave quando o senador Caio Calpúrnio Pisão articulou o plano que ficaria conhecido como a Conspiração de Pisão, que consistia na tentativa de assassinato do Imperador Nero. Os aliados de Pisão em seu plano incluíam senadores, soldados e até mesmo um famoso poeta de nome Lucan, pois a extravagância e crueldade de Nero haviam construído inimigos nos mais diversos campos.

Enquanto Pisão e seus companheiros discutiam o momento ideal para atacar, utilizando de estratégia demorada e fraca, uma escrava liberta, Epícaris, na esperança de ver a barbárie de Nero ser extinta, fica frustrada com os equívocos dos líderes do motim e

decide tentar encontrar um fim eficaz com as próprias mãos. Assim, ela tenta recrutar um oficial romano para matar Nero, mas ele revela a conspiração e, assim, a traição de Epícaris ao imperador e ela é presa. Torturada repetidas vezes e de diversas maneiras, ela continuamente se recusa a revelar quem seriam os outros conspiradores. Resiste com persistência, inclusive ao cavalete, e é solta, mas dentro de três dias ordens são dadas para que a tragam de volta e, prevendo o objetivo de sua volta, assim como temendo presentear o imperador com prazer de sua execução, ela encontra uma maneira de se enforcar no caminho.

Quando Nero é informado de que a mulher estava já morta, a notícia o enfurece por ter sido contrariado e superado por uma escrava liberta. A integridade de Epícaris foi exaltada pelo historiador Tácito, que contou a sua história no livro intitulado *Anais*. Tácito ficou maravilhado com a sua integridade, em *Anais* afirma que ela foi um exemplo do mais alto nível de nobreza por ter sido fiel a estranhos, enquanto que homens nascidos livres, até mesmo cavaleiros romanos e senadores, figuras que apesar de ilesos da tortura traíam a todos os seus parentes mais queridos.

A última figura feminina é Pítia. A Pítia era uma sacerdotisa do Templo de Apolo em Delfos na Grécia Antiga. Dizia-se que suas profecias atraíam viajantes de todas as partes para consultar os poderes da sacerdotisa que atendia em um espaço onde podia se beneficiar dos vapores advindos da fonte de Castália e em seguida era coroada com folhas de louro e com ele também fazia uma ablução. Então, sentava-se em uma trípode igualmente adornada sobre a fenda por onde saíam os vapores da fonte, e desse modo inspirada, a Pítia de Delfos era provocada a ter sonhos e visões que lhe permitiam predizer o futuro. As profecias da Pítia, chamada também de Oráculo de Delfos, eram muito importantes na época, somando registros sobre previsões de guerras e estratégias de defesa a favor da sobrevivência a calamidades.

Na história de Lionel Verney ela aparece quando já depois de sete anos de domínio da peste no mundo, e a morte de quase todos aqueles que ele conhecia. Lionel ponderando sobre a causa da extinção da humanidade clama aos céus por uma explicação para toda aquela tragédia e sente que deve existir alguma espécie de justificativa para tanta dor e sofrimento, algo precisaria ser esclarecido, pois que estava quase nas bordas da loucura. O que Lionel ainda não havia percebido era que se tratava de algo a ser aprendido e não somente ensinado; percepção que ele terá dali pouco tempo. Mas enquanto a lucidez ainda

não o dominava, Verney apenas ansiava por alguma visão que tornasse os seus dias mais compreensíveis e diz:

O que seria de nós? Oh, que algum oráculo de Delfos ou alguma virgem de Pítia, revele os segredos do futuro! Oh, que algum Édipo resolva o enigma da cruel Esfinge! Tal Édipo eu estava prestes a me tornar – não adivinhando uma palavra do artifício, mas cujas agonizantes pontadas e a vida manchada pela mágoa, deviam ser os motores com os quais desvendaríamos o significado do desafio, cuja explicação encerraria a história da raça humana. (SHELLEY, 2007, p. 451)

Consciente de seu lugar enquanto ser humano falho Lionel não se compara à sacerdotisa exaltando algum poder que adquiriria por ainda estar vivo, e percebendo que seria ele quem deveria passar adiante o significado do desafio mortal pelo qual a humanidade passou, mas que através da experiência e observação poderia desvendar a verdadeira mensagem de tudo aquilo. A referência à Pítia é então inserida antes das demais evocações que faz para figuras míticas ligadas a previsões sobre o futuro, mas que agora dependia do ser humano comum.

Em *The laugh of the Medusa* (1976) (O Riso da Medusa), Hélène Cixous, ensaísta e crítica literária francesa, faz uma revisão do mito da deusa com um olhar que a coloca não como monstro, mas como vítima do discurso utilizado pela tradição patriarcal diante de figuras femininas que estariam em lugares de poder, fosse a narrativa contada de outra maneira, assim como o fez Schiff (2006) em relação à Cleópatra. Cixous analisa, metaforicamente, as ideias que foram sempre desenvolvidas em relação ao lugar da mulher escritora, assim como a necessidade de retomar essas figuras míticas para inscrever a própria história, dando voz às deusas interiores como uma espécie de mãe ancestral inspiradora, e afirma:

A mulher nunca teve *seu* discurso. Isto é tão grave e imperdoável que justamente a escritura é *a própria possibilidade de mudança*, o espaço de onde pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação de estruturas sociais e culturais. (CIXOUS, 2017, p. 134)

O Último Homem evoca o espaço por onde a mulher (Shelley) pode mostrar seu potencial e força de mudança. Corroborando a ideia de que seu romance, inspirado no

poder de uma profetisa da mitologia, poderia ser esse oráculo do novo tempo, o meio através do qual a escritora pode construir o seu espaço de mudança, e a criação de sua própria quebra de expectativa – considerando o pensamento corrente de sua época em relação ao potencial criativo das mulheres - sobre suas potencialidades enquanto escritora.

Outra pontuação importante a respeito da produção do conhecimento como resultado de um processo interpretativo e criativo por parte da mulher escritora, assim como a importância em dar destaque a figuras femininas mitológicas, e assim, revisitando-as, permitindo-lhes outro foco, está presente nos trabalhos desenvolvidos por Rita Terezinha Schmidt, crítica literária, especialmente em seu ensaio “O fim da inocência: das medusas de ontem e de hoje” (2006), no qual afirma:

Com tudo o que hoje se sabe sobre a produção de autoria de mulheres, pode-se afirmar que como sujeitos do discurso, elas estão escrevendo, nas mais diversas línguas e linguagens, suas próprias mitologias: Medusa reconquista a sua visão (e a sua cabeça) depois de séculos de privilégio masculino. Ela agora olha para si e para suas irmãs e sorri como se fosse uma mulher recém nascida. É certo que ela perdeu definitivamente a inocência ao renascer. E essa é a perda mais feliz da nossa história. (p. 110)

A perda de inocência de que trata Schmidt está relacionada à problemática enfrentada por boa parte das mulheres escritoras e sua ansiedade de encontrar um lugar de identidade que as libertasse das amarras sociais que as prendiam em uma interpretação feita pelo olhar da sociedade patriarcal que sempre as diziam quem ‘elas eram’, e os limites nos quais elas ‘deveriam estar’, uma vez que o lugar da ‘razão’, produção de conhecimento, esteve associado, mais efetivamente, aos homens escritores, e à mulher o lugar de musa, objeto inocente a ser apreciado. Nas palavras de Schmidt (2006):

O fim da inocência, para as mulheres escritoras, tem significado libertar-se, muitas vezes e a duras penas, do julgo de uma tradição patriarcal milenar que sempre se colocou na posição de definir, normativamente, sua natureza, sua identidade, seu papel social e seus desejos. (p. 105)

Quando Mary Shelley coloca em evidência não apenas uma, mas várias figuras mitológicas e profetizas em lugar de destaque e poder, ela subverte essa prerrogativa de que conhecimento é produzido apenas por um dos sexos, apresentando ao leitor a possibilidade de libertar a ideia de inabilidade intelectual e marginal das mulheres.

Mostrando seu conhecimento não apenas a respeito das lendas de deidades, mas também como revisora dos papéis empregados, construindo associações dessas figuras femininas com as personagens de seu romance em momentos diversos, exaltando a importância da força ancestral refletida na coragem, força e resistência das mulheres em *O Último Homem*, que apesar de viverem sob a égide dos homens ao seu redor, quase todas conseguem encontrar uma forma de sobressaírem e fazer o que desejam independente das consequências.

No capítulo a seguir discutiremos sobre os eventos do real que possivelmente influenciaram a escrita do romance distópico de Mary Shelley. Faremos uma análise centrada no personagem Lionel Verney e a narrativa de seu diário, a importância da linguagem e as prospecções sobre esperança diante do futuro, dentre outros pontos que constroem a qualidade distópica do romance.

Capítulo IV

4. O ÚLTIMO HOMEM: DISTOPISMO E ESPERANÇA NO ROMANCE DE MARY SHELLEY

A invenção, devemos admitir humildemente, não consiste em criar
do nada, mas do caos.

(Mary Shelley-Introdução de *Frankenstein*)

No capítulo anterior tratamos sobre as ligações do romance com a escrita de autoria feminina e as reverberações do feminismo possível presente em *O Último Homem*. Neste capítulo trataremos inicialmente sobre os acontecimentos do real, - as três calamidades que abateram a população inglesa, a Grande Peste, o Grande Incêndio e as reverberações da erupção do Vulcão Tambora –, que segundo Schor (2003), influenciaram de alguma forma a ambientação sombria, o medo do porvir e as prospecções de futuro indesejadas, presentes na produção de Mary Shelley. Ademais há referência direta a elas, especialmente sobre a peste medieval, em *O Último Homem*.

Em seguida, através do diário do personagem principal Lionel Verney, analisaremos a importância do registro da memória, e da prospecção sobre a esperança diante do futuro, assim como as insatisfações com o presente e como essa discussão reflete os ideias e pontos de vista presentes no romance sobre o momento de sua publicação. Discutiremos também a importância da obra como pioneira em sua época de publicação, sob a escrita de autoria feminina, dentro do que tradicionalmente é reconhecido como distópico, inserindo o romance de Shelley nesse espaço pontuando sua qualidade distópica, e assim justificando a nossa proposta de análise.

O Último Homem, embora publicado no século XIX, se faz hoje muito atual, ao tratar de um prospecto que ocorreria no século XXI. O romance traz à tona a especulação de algo tão terrível que, considerando o contexto pandêmico de nosso ano 2020, parece tratar verdadeiramente de um oráculo sibilino sobre nós mesmos e nosso futuro no presente.

Para apoiar as análises e discussões, utilizaremos dentre outros, o texto intitulado “*The Other Mary Shelley: Beyond Frankenstein*”, organizado por Anne K. Mellor, importante pesquisadora da vida e escrita de Mary Shelley. A obra consta de uma coleção de ensaios

escritos por diversos estudiosos do período romântico no contexto inglês, os textos esboçam um perfil da autora evidenciando não só a sua obra mais famosa, mas todas as seguintes a ela, e mostram Shelley como escritora e intelectual que reconheceu a interação turbulenta entre questões de família, gênero e sociedade, cujos escritos ressoam fortemente no cenário da política contemporânea, cultura e feminismo ainda em nossos dias.

Outro estudo que irá fundamentar as análises do capítulo é a biografia intitulada *Mary Shelley*, escrita pela romancista, biógrafa, professora de *English Studies* Miranda Seymour da Universidade de Nottingham Trent. A biografia de Seymour nos presenteia com fatos detalhados a respeito da vida de Mary Shelley sob uma perspectiva documental minuciosa, principalmente a respeito de suas leituras, inclinações, motivações para construir os seus textos que pareciam ser parte indissociável com o momento no qual a escritora vivia e com as ideias que explodiam em sua mente.

Também nos basearemos no livro intitulado *Quem tem medo de Frankenstein: uma viagem ao mundo de Mary Shelley*, escrita pela professora investigadora do Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, Clara Queiroz. O estudo crítico expõe interpretações importantes considerando diários e vivência de Mary Shelley, que reafirmam o objetivo desta tese, que é mostrar o caráter inovador presente no romance da escritora inglesa, quando usa uma praga exterminadora como metáfora sobre a aniquilação da raça humana, corrompida pela ânsia de poder, tema de que trata o *Último Homem*.

O Fim é o Começo

Quando tratamos a respeito do tema do fim, poderíamos refletir sobre: por onde deveríamos começar? Que começo seria esse por onde deveríamos assegurar nossas esperanças e certezas de um momento onde tudo realmente começou? E mesmo que dessa consciência a nossa alma fizesse morada, ainda outro questionamento se nos apareceria, se a questão for sobre começos, que começo seria esse? Alguns nobres corações responderiam “o começo da vida”. Mas da vida de quem? A partir de qual ponto na história um sujeito racional compreende o início da vida, à parte do momento de seu próprio nascimento? A literatura parece nos oferecer uma possível resposta: vivemos a partir do momento em que podemos agir. Todo romance se inicia com a ação de algum sujeito que, então, reverbera em

outro que causa uma situação e dela, em seguida, acompanhamos o desenrolar positivo ou suas consequências negativas.

Aprendemos com as sequências ficcionais tanto quanto com o mundo ao nosso redor. E se do mesmo modo, somos por ventura, tecelões de uma história, então somos também duplamente aprendizes dos aspectos que moldam a vida. As histórias sobre o fim nos ensinam a observar os nossos inícios. Como as nossas ações estão afetando quem somos em relação aos outros, assim como o impacto delas diante da sociedade que ajudamos a formar como indivíduos. E este é o convite de *O Último Homem*. Observar os impactos causados na sociedade, diante de fatos que se tornaram verdadeiros terrores é importante para compreendermos um pouco melhor a respeito do mundo, dos seres humanos e sobre a nossa forma de viver em sociedade.

4.1 Os terrores do real e o romance de Shelley

Nenhuma calamidade atingiu mais fortemente a Inglaterra do que a propagação do vírus *Yersinia Pestis*, período que ficou conhecido como A Grande Praga (*The Great Plague*) em Londres. Mas a devastação que a peste ocasionou não ocorreu apenas na capital, houve um percurso denso até a chegada do vírus mais mortal da história na cidade mais populosa da Inglaterra. Desde o período medieval, mulheres, homens e animais sofreram com as incidências desse vírus que ainda em nossos dias causa dúvidas sobre a fonte de seu contágio e sobre as devidas formas de cura ou prevenção, mas o que nos parece é que suas aparições e consequências não foram destinadas à compreensão racional, sua passagem sempre compete com o sentimento de vazio e podridão dos sujeitos em tempos passados ou modernos.

Antes de falarmos sobre como a peste atingiu Londres em 1665, voltaremos um pouco no tempo para mostrar as primeiras aparições do vírus e suas modificações até chegar à Inglaterra, para compreendermos não somente um pouco mais sobre as problemáticas de planejamento em relação às estruturas sanitárias e médicas, como também, observar se houve alguma mudança no comportamento dos seres humanos que viveram e sobreviveram a ela para passar a experiência adiante. Uma vez que *O Último Homem* não só aborda a destruição da humanidade através de um vírus da peste, como

também o utiliza para lançar uma mensagem aos povos que se formarão em seguida àquela calamidade.

O ano foi 1348, no então século XIV, para nós que não vivemos esse período e nos apegamos às escrituras apenas, essa primeira aparição de uma doença que não tinha ainda nome e a qual ninguém ainda sabia como era transmitida e tratada - conhecemos como Peste Negra. Para quem a vivenciou a denominação era apenas ligada a algo como Grande Mortandade, devido ao caráter mortal da doença. No trecho a seguir o historiador americano John Kelly (2011), comenta sobre a propagação mortal do vírus:

De dimensões apocalípticas, a Peste Negra afetou todas as partes da Eurásia, dos fervilhantes portos ao longo do mar da China até os apáticos vilarejos pesqueiros da costa de Portugal, e produziu sofrimento e morte em uma escala que, mesmo depois de duas guerras mundiais e vinte e sete milhões de mortes por causa da AIDS no mundo todo, continua impressionante. (p. 12)

Os números sobre os atingidos pela peste em todo o mundo são sempre exaltados como fonte de horror para a compreensão da dimensão e alcance, mas o que chama a atenção verdadeiramente é observar que os textos que tratam sobre a Peste, na verdade, sobre calamidades, falam mais profunda e atentamente dos humanos do que sobre a doença em si. Kelly (2011), por exemplo, diz que seu livro aborda também e, talvez, mais acuradamente, sobre um tempo, além de apenas um acontecimento ocorrido nesse tempo: “enquanto a história jamais deva se repetir o homem, como certa vez observou Voltaire, ‘sempre se repete’” (KELLY, p. 12). Os grandes acontecimentos sempre modificam algo no íntimo dos sujeitos de uma sociedade, mesmo que não tenham efetivamente os vivido, mas aprender de fato com eles é algo que ocorre, apesar de sempre lentamente, como observa o historiador Bell (2002) sobre o *Great Fire* (Grande Incêndio), assunto que abordaremos mais adiante.

O texto de Kelly (2011) tenta reviver o mundo descrito nas cartas, crônicas e reminiscências dos contemporâneos da peste do período de 1340, na tentativa de falar mais humanamente sobre o quanto a pandemia aterrorizou a vida daquelas pessoas. Poucos foram os acontecimentos da História que evocaram tantos extremos do comportamento humano quanto a peste medieval:

Muita coisa mudou desde os anos de 1340 – a década em que a peste Negra chegou à Europa, mas não a natureza humana. A geração da peste escreveu sobre suas experiências de uma maneira direta e urgente que, setecentos anos depois da ocorrência do fato, não perde o poder de comover, espantar e assombrar. (KELLY, 2011, p. 13)

Importante observar a relevância das memórias dos contemporâneos ao ocorrido, como o fez Kelly, para destacar como as pessoas sentiam tudo o que foi acontecendo e, apesar disso, pouco realmente foi feito, aliás, muitos historiadores e profissionais da área de saúde ainda ponderam nos dias de hoje, se algo a mais do que fora feito, poderia ter sido executado pelas equipes que ousaram permanecer na cidade para prestar socorro aos cidadãos afetados pelo vírus. Principalmente os mais pobres, que, na impossibilidade financeira de sair para outras cidades e tentarem sobreviver à infestação, tiveram de permanecer na cidade e sofrerem as consequências do vírus, em qualquer grau que tenha sido a manifestação da contaminação.

Se em 1665 a sensação de desolação e medo que causavam a ansiedade sobre o augúrio do fim ainda ecoava, nos anos de 1340 com menos informação e recursos, a população estava entregue ao desalento. Os contemporâneos da grande mortandade interpretaram os tempos sombrios como um augúrio da chegada do apocalipse e de algum modo tinham razão. As condições socioeconômicas do começo do século XIV e a instabilidade ambiental do período faziam da Europa um lugar deletério para se viver⁷³.

A Peste Negra⁷⁴ teve dimensões quase apocalípticas, afetando todas as partes da Eurásia, os portos ao longo do mar da China até os vilarejos pesqueiros da costa de Portugal.

⁷³ O saneamento básico como conhecemos hoje, não existia, tornando a cidade um local propício à propagação de epidemias e assim, toda a população estava à mercê de problemas ligados à saúde, de todos os tipos possíveis, com opções de sobrevivência e reestabelecimento quase nulas, especialmente para os pobres. Mesmo para os padrões medievais, as condições sanitárias da cidade em 1348 eram aterradoras. À parte dos problemas de higiene que essas condições emanavam, inclusive com as grandes quantidades de despejos de lixo feitos no Rio Fleet, por exemplo, o principal perigo dos dejetos de Londres não era o fato de que cheiravam mal, mas porque atraíam ratos portadores de doenças.

⁷⁴ Sobre o surgimento da peste, Kelly (2011) aponta que muitos historiadores modernos acreditam que o que chamamos de Peste Negra surgiu em algum lugar da Ásia Central e depois se espalhou para o oeste, em direção ao Oriente Médio e à Europa. Quando a epidemia alcança a Inglaterra em 1665, já não era uma doença totalmente nova, e apesar de sua aparição em outras épocas, nunca houve ações preventivas ou grandes preocupações a esse respeito até a alta destruição que causou o surto de 1665. Moote (2004), outro historiador que estudou as origens e os efeitos da Peste Negra em Londres, afirma que os antigos gregos chamavam praga (em inglês plague) qualquer flagelo recaído sobre humanos, palavra derivada de ‘plaga’, que significa desgraça. Os romanos adicionaram a esse significado a palavra ‘pestis – pestilência’; em pouco tempo praga e pestilência se tornaram intercambiáveis. Quando uma doença causava catástrofe, o surto era chamado de ‘epidemia’, palavra derivada do grego epi (entre) e demos (pessoas).

E variadas foram as maneiras como os sujeitos se comportaram diante da mortandade. Kelly ainda diz que:

A Grande Mortandade produziu muitos exemplos de grande astúcia e compaixão, caridade e ganância, e, em um testemunho de teimosia (da irredimível maldade, diriam alguns) do caráter dos homens, ela também propiciou o pano de fundo tanto para o mais famoso julgamento por assassinato de um nobre quanto para a maior ópera cômica da Idade Média. [...] durante os piores meses da peste, em algum ponto da Europa, houve sempre homens em guerra uns com os outros (KELLY, 2011, p. 16).

A peste de 1348 durou dois anos na Inglaterra, até o surto dar uma trégua, mas é possível afirmar, segundo as pesquisas de historiadores como Kelly (2011) e Moote (2004) que mais de 50% da população tenha sido consumida pela mortandade. Quando em 1665⁷⁵ o vírus toma mais uma vez o nível pandêmico e chega à Inglaterra, já não era uma surpresa, no entanto, o pouco conhecimento histórico da contaminação e transmissão do *Yersinia Pestis* não impediu que ela se espalhasse, principalmente pelo fato de que nada efetivo fora feito para que as condições de vida bloqueassem a infestação, agora de maneira ainda mais avassaladora, e sendo nomeada, oficialmente Peste Negra⁷⁶.

Moote (2004) conta ainda o relato do médico Thomas Brock, que leu todos os relatórios de mortes pela praga de 1665 em Londres:

[...] ele não podia evitar o pensamento sobre o que poderia acontecer novamente: “em 1665 e 1666 morreram cerca de duzentos mil homens, mulheres e crianças da pestilência, que foi uma incisão além de qualquer outra anterior nesta Nação; e eu espero e rezo para que Deus nunca envie algo semelhante novamente, e que nós ou nossa posteridade depois de nós não sinta tamanho julgamento outra vez⁷⁷” (p. 261) - tradução nossa.

⁷⁵ Em Londres a peste de 1348 matou aproximadamente 30 mil pessoas, o que equivalia a 50% da população. Em 1665 a peste, em sua forma bubônica, matou cerca de 100 mil pessoas, eliminando um quarto da população da cidade, e foi o último grande surto da doença na Inglaterra.

⁷⁶ A peste medieval fora chamada de Peste Negra durante um bom tempo por um equívoco histórico. Segundo Kelly (2011) teria havido declarações de que a péssima deformação provocada pela peste septicêmica, que se caracteriza pela aparição de pés e mãos tornando-se negros e duros como carvão, tenha inspirado a expressão Peste Negra; anos seguintes, a expressão passou a ser utilizada por figuras de poder como padres, médicos e historiadores. No entanto, a versão da peste no período medieval, se fazia por tosse seguida de catarro, sangue e febre, apenas.

⁷⁷ [...] he could not free his mind from the thought of what might happen again: “In 1665 and 1666 there died about two hundred thousand men, women and children of the pestilence, which was a visitation beyond any formerly in this Nation; and I hope and pray that God will never send the like, and that we nor our Posterity after us may never feel such judgment.

Curioso notar que a fala do médico Thomas Brock sintetiza as impressões sobre essa época sombria e aponta para as prospecções do futuro alertando sobre o medo do porvir, mostrando que o fato ocorrido como o foi, procedeu em uma espécie de julgamento sobre os homens. As atitudes do homem sendo punidas, queimadas, mortas, dissipadas para o surgimento de outras possivelmente melhores e com os olhos dos que viveram o tempo de infortúnio mostrando o aprendizado e levando-o adiante para que não fossem repetidas. As desventuras com a peste e mais adiante, com o incêndio e as consequências da erupção vulcânica, serviram como alertas até mesmo para inspirar mudanças no *modus operandi* da cidade que fora reestruturada na metrópole londrina que conhecemos hoje.

Cada época sofrerá com suas próprias pandemias, o que se pode aprender com o passado é tentar enfrentar os problemas com as ferramentas disponíveis, mas sabendo que existem responsabilidades a serem cumpridas e não abandonar o problema em seu nascimento⁷⁸. Considerando as descrições e análises dos fatos levantados pelos historiadores sobre o momento pandêmico que quase dissipou toda a população europeia, percebemos que o comportamento dos sujeitos pouco mudou quando pensamos na forma como a nossa sociedade do momento pandêmico de 2020 tem reagido aos cuidados e medidas necessárias para conter o surto do vírus COVID-19.

A peste representada na literatura e na pintura: algumas representações

De um modo geral, a literatura trouxe vários exemplos de como o comportamento das pessoas em tempos de peste era absurdamente adverso, ou apenas menções do impacto da doença nas vidas dos habitantes das cidades atingidas. Talvez uma das mais lamentáveis posturas em relação aos comportamentos durante o período de caos na Inglaterra tenha sido o fato de que, o homem inglês que se encontrava em lugar de poder parecia carregar uma arrogância sem limite (MOOTE, 2004). Durante a infestação da peste

⁷⁸ Nunca mais tinha ocorrido um surto pandêmico de peste em Londres como o último em 1665, ou em qualquer outra parte do mundo, até que em março de 2020 a OMS (Organização Mundial de Saúde) decreta contaminação a nível pandêmico de um novo vírus, o SARS-CoV-2, popularmente conhecido como COVID-19 e até a data deste trabalho, mais de 100 mil mortes foram registradas no Brasil com a doença. Foi registrado em maio de 2019, também, um novo caso de morte de um casal por peste bubônica, o primeiro após séculos: o avião no qual eles viajavam foi colocado em quarentena na Mongólia; reportaram que o casal havia contraído a doença após comer uma marmota contaminada. Mais detalhes disponíveis em: <https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2019/05/04/peste-bubonica-deixa-aviao-em-quarentena-apos-duas-mortes-na-siberia.ghtml>

medieval em Londres, por exemplo, o rei Eduardo III, toda a coroa e, por influência, os londrinos subestimavam o poder de mortandade da peste e poucas medidas foram efetivamente tomadas em relação a cuidados e prevenções (ZIEGLER, 2009).

As obras que tratam sobre uma doença que chega a nível pandêmico, de um modo geral, mostram com maior ou menor ênfase como o ser humano atua em momentos de caos, refletem as falhas dos sujeitos em sociedade. Podemos afirmar que o enfoque parece estar direcionado também, à sociologia e psicologia. Como algo que afeta o humano, a literatura que aborda pandemias, reflete o comportamento, as intenções, a índole dos homens/mulheres sob a influência desse grande mal que os acomete, durante a ação da doença. Conforme a escritora e crítica de arte Susan Sontag, afirma em seu trabalho *Illness as Metaphor* (1978), “sentimentos sobre o mal são projetados em uma doença. E a doença (tão enriquecida de significados) é projetada para o mundo” (p. 58), assim, o mal projetado na literatura sobre peste ou pandemias de modo geral, a respeito da ação dos sujeitos, reflete apenas o que há de mais profundo e sujo em suas intenções.

Muitos artistas se inspiraram e registraram os efeitos da devastação mortal e fizeram seus registros. Dentre a vasta referência que hoje podemos encontrar na literatura, pintura e teatro, a seguir, citamos alguns exemplos para percebermos a importância do impacto e do medo causado pela peste no imaginário inglês.



Figura 2 - Martin, John -The Seventh Plague – 1823

Quando John Martin, renomado pintor romântico inglês do século dezanove, pinta o quadro intitulado “A sétima praga” (figura 2) que seria uma das suas representações mais

famosas, ele não só coloca em evidência um dos grandes medos sociais preanunciados pelas escrituras religiosas, mas também torna visível o que só existia no plano das ideias dos sujeitos a ele contemporâneos há muito tempo. Nos registros dos diários de Mary Shelley ela fala sobre o impacto da obra de Martin, e o quanto os assuntos do momento (por volta dos anos de 1820) a afetavam assim como às pessoas ao seu redor. O tema sobre o fim da humanidade como o mundo conhecia parecia ser assunto diário, e para o círculo de Shelley esse fator ocorria de maneira assombrosa, e ela foi, paulatinamente perdendo muitos dos seus queridos, se tornando a última de sua própria história, por exemplo.

Aqueles que tinham um pouco mais de oportunidade para receber atendimento médico durante o surto da peste, jamais imaginariam que mesmo com os melhores médicos a seu dispor, estavam tão expostos quanto os outros. Um bom exemplo metafórico desse pensamento encontra-se no conto sombrio do escritor Edgar Allan Poe chamado *The Mask of the Red Death* (1842).

No conto de Poe, somos apresentados à doença conhecida como “morte vermelha” que atormenta o país fictício em que o conto se passa e faz com que suas vítimas morram de forma rápida e terrível. Embora essa doença esteja se espalhando, o príncipe, chamado Próspero, se sente feliz e esperançoso. Ele decide trancar os portões do palácio para se defender da praga, ignorando o alcance da doença. Depois de vários meses, ele oferece um baile de máscaras. Para esta celebração, ele decora os quartos de sua casa em cores diferentes. O quarto mais ao leste está decorado em azul, com vitrais azuis. O quarto ao lado deste, roxo com o mesmo padrão de vitral. Os quartos continuam para o oeste de acordo com essa projeção, e com o seguinte arranjo de cores: verde, laranja, branco e violeta. O sétimo quarto é preto, com janelas vermelhas. Também nesta sala está um relógio de ébano. Quando o relógio toca a cada hora, seu som é tão alto e perturbador que todo mundo para de falar e a orquestra para de tocar.

À meia-noite, um novo hóspede aparece vestido de maneira mais macabra que os demais. Sua máscara se parece com o rosto de um cadáver, suas roupas se assemelham a uma mortalha, e seu rosto revela manchas de sangue, sugerindo que ele é vítima da “morte vermelha”. Próspero fica zangado que alguém com tão pouco humor e leviandade se junte a sua festa. Os outros convidados, no entanto, têm tanto medo desse homem mascarado que não conseguem impedi-lo de atravessar cada quarto. Próspero finalmente alcança o novo hóspede na sala em preto e vermelho. Assim que ele confronta a figura, Próspero morre.

Quando outros entram na sala para atacar o homem encapuzado, eles descobrem que não há ninguém embaixo da roupa. Todos então morrem, pois a Morte Vermelha se infiltrou no castelo e finalmente triunfou em seu objetivo.

O conto de Poe nos apresenta um panorama bastante acurado sobre o clima que envolvia o comportamento da população inglesa e o consciente coletivo que cercava os cidadãos em meio à pandemia que ninguém conhecia, tampouco sabia como reverter, e muitos dos que tinham melhores condições financeiras, acreditavam que podiam usar o seu dinheiro para se esconderem da calamidade. Não sabiam eles que o vírus não escolhia classe ou posição social, ele percorria toda parte e acometia todos. O medo e a angústia encontrados no conto de Poe eram reais em vários pontos, pensava-se que o vírus não cercaria as paragens vizinhas, as propriedades mais bem cuidadas, e quem tinha condições saiu em retirada.

Em “Um diário do ano da peste”⁷⁹ (2014), Defoe relata o mesmo comportamento, como descrito a seguir: “[...] as pessoas mais ricas, principalmente a nobreza e o senhorio do oeste da *city*⁸⁰ corriam para fora da cidade com suas famílias e criados de maneira incomum” (p. 23-24). Kelly (2011) também destaca alguns dados reais que convergem na história construída por Poe a respeito da grande peste em Londres:

Na Inglaterra, como em outros países, uma das poucas coisas que proporcionavam uma medida de proteção contra a pestilência eram os privilégios. As casas de pedra dos ricos eram menos vulneráveis à infestação por ratos, e a aristocracia e a pequena nobreza tinham geralmente melhor saúde. [...] Entretanto, como notava um poema da época, ninguém – nem mesmo os bem-nascidos – estava imune à pestilência universal (p. 230).

Kelly (2011) também comenta a respeito de outro exemplo no tocante à soberba dos homens no tempo da peste:

⁷⁹ Publicado em 1722, como relato de testemunha ocular, o texto de Defoe é uma narrativa semi-histórica que mescla fatos, possivelmente advindos das memórias do seu tio Henry de Foe – que realmente permaneceu em Londres e sobreviveu à epidemia de 1665. Mesclada com criação inspirada em diversas fontes como diários, relato dos historiadores da época, folhetins e outras publicações, uma vez que o próprio Defoe era apenas uma criança quando tudo ocorreu e não poderia ser protagonista dos relatos que ele levanta.

⁸⁰ A capital inglesa é formada por 32 distritos. Na *City of London*, se encontra o coração dos altos negócios e riqueza da cidade; onde se encontram as famílias mais abastadas.

Em um belo anoitecer de primavera, em 1340, pode-se imaginar o procônsul genovês em sua sacada, vistoriando os navios de mastros altos que balançavam na maré do crepúsculo no porto, e pensando que Caffa cresceria para sempre, que nada mudaria, a não ser o fato de que a cidade ficaria cada vez maior e mais rica. Aquele sonho, é claro, era um fantástico conto de fadas, tanto no século XIV quanto hoje. *O crescimento explosivo – e a soberba do homem sempre paga o seu preço* (p. 21) - destaque nosso.

Os números que a peste acumulou sempre impressionaram. Todos os dias pessoas morriam devido a ela com a maior e mais incompreensível velocidade nunca antes vista. Ninguém sabe, nem mesmo em nossa era moderna, o número real de mortes. Em um poema de Petrarca⁸¹, encontrado no livro editado e traduzido pela historiadora inglesa Rosemary Horrox, intitulado *The Black Death* (1994), Petrarca exalta bem essa sensação: “onde estão agora os nossos caros amigos, que relâmpagos pagos os devorou? /Que terremoto os derrubou? /Que tempestade os afogou? [...] / éramos uma multidão, e agora estamos quase sós” .



Figura 3 - "A Dança da Morte" (gravura de Hans Holbein)⁸²

Como na imagem de Holbein acima (figura 3), a morte passou a fazer parte da vida dos europeus de maneira que eles não podiam mais revogar. Segundo Kelly (2011) a dança da morte representava a morte como nivelador social, aparecendo como uma figura democrática, alegre, fantasmagórica e saltitante que dança com todos os convidados da sua festa, não impondo distinção entre ricos, pobres, nobres ou de origem humilde. Dorothy Moote e Lloyd Moote (2004) escrevem que, apesar de os números sobre as mortes serem

⁸¹ Francesco Petrarca foi um poeta italiano, humanista. Um dos precursores do Renascimento italiano foi o criador do soneto, poema com 14 versos, considerado também pai do Humanismo italiano.

⁸² Desde as primeiras aparições da peste na Europa foi nascendo a cultura da obsessão pela morte, historiadores registram muitas incursões de imagens como essa de Hans Holbein, como um dos temas favoritos de pintores, poetas e dramaturgos.

geralmente o que mais chama a atenção quando se fala da Peste Negra, o que mais os incomoda, na realidade é como o surto influenciou a vida das pessoas. Que se tornaram paulatinamente mais sombrias e desesperançadas em relação ao futuro.

Em *Decameron* (1353) Boccaccio apresenta uma história que contém 100 contos narrados por um grupo de sete moças e três rapazes que se abrigam em uma vila isolada de Florença para fugir da peste negra, que afligia a cidade. Segundo Kelly (2011) o texto de Boccaccio pode ser citado como um dos melhores exemplos de registro sobre a vida numa cidade pestilenta:

Sobre os muitos efeitos desagregadores da peste, Boccaccio escreve: “Não era apenas uma questão de um cidadão evitar o outro; [...] este flagelo havia implantado tamanho pavor no coração dos homens e das mulheres, que irmãos abandonam irmãos; tios, seus sobrinhos; irmãs, seus irmãos, e, em muitos casos, esposas seus maridos. Mas, pior ainda, e quase inacreditável, era o fato de que pais e mães se recusavam a socorrer e cuidar de seus próprios filhos, como se não fossem seus”. (KELLY, 2011, p. 132)

Kelly (2011) destaca ainda o relato de um monge irlandês chamado John Clynn que, acreditando estar vivenciando o Apocalipse – em 1348 – resolveu escrever suas memórias para alimentar a esperança de que no futuro algum sobrevivente ou descendente, poderia aprender sobre aquela calamidade através do que ele viu e ouviu. Curioso notar que essa é a exata justificativa de Lionel Verney quando decide escrever a história de seu relato. Inspirado no desespero do real, o romance de Shelley está impregnado de pequenos detalhes que se configuram como alertas sobre os problemas e medos do presente da escritora.

Representação da peste no romance de Mary Shelley

A história de Lionel Verney, seus parentes e amigos, é um aviso proeminente sobre as incompetências do presente que ameaçam o porvir, aspecto recorrente em textos distópicos, segundo Clayes (2017). Ademais, membros da família e muitos dos amigos de Shelley viveram o período de calamidade da peste e a experiência diante das atitudes controversas dos indivíduos em meio a esse período, fora passado para a escritora através de leituras e discussões acaloradas sobre o tema.

No romance de Mary Shelley a representação da falta de humanidade em tempos de pandemia aparece de forma quase sutil, mas que é empregado causando um efeito de escárnio atrelado à falta de sucesso e, pior, à infelicidade de quem escolheu esse caminho. É o caso do personagem Ryland – então Lorde Protetor da Londres ficcional, que no momento de maior complicação com o caos quase instalado devido às mortes recorrentes e crescentes na cidade, decide sair em retirada, e se refugia da peste em um casebre, cheio de mantimentos que seriam suficientes para abastecer várias famílias. Dias após sua fuga, ele é encontrado dentro de seu casebre, cercado de comida e morto pela peste. Vejamos duas passagens que exemplificam esses momentos sobre o comportamento do personagem:

Estas palavras foram pronunciadas com tremor pelo homem de ferro. Adrian replicou, “Com efeito, para onde você fugiria? Devemos todos permanecer; e fazer o nosso melhor para ajudar nossos semelhantes que sofrem”.

“Ajuda!”, disse Ryland, “não há ajuda! – grande Deus, quem fala de ajuda! O mundo inteiro está contagiado” (SHELLEY, 2007, p. 261).

[...] Por conta dos criados de Ryland, a história de que ele saíra de Londres para fugir da peste logo se espalhou [...]. “Quais são seus planos, meu Lorde Protetor, para o benefício do país?”, pergunta Adrian. “Pelo amor do céu, Windsor”, exclamou Ryland, “não zombe de mim com tal título. A morte e a doença nivelam todos os homens. Nem pretendo proteger nem governar um hospital – pois é o que a Inglaterra tornar-se-á em breve” (SHELLEY, 2007, p. 262-263).

Ryland também representa o grupo de ingleses em lugares de poder que tripudiaram sobre o alcance da peste, exaltando a Inglaterra como lugar onde o domínio do homem não tinha brechas para falhas e assim, não seria possível uma calamidade como a peste os atingisse: “Estamos todos sonhando nesta manhã”, disse Ryland, “é tão sábio discutir a probabilidade da aflição da peste em nossa metrópole bem governada, quanto calcular os séculos que devem transcorrer antes de cultivarmos abacaxis aqui, ao léu” (SHELLEY, 2007, p. 238). Atitudes que refletem aquelas relatadas por Defoe (2014), Kelly (2011) e Moote (2004) sobre algumas pessoas de poder que resolveram se esquivar de seus deveres durante o surto da peste.

Gottfried (1985) relata que as pessoas que vivenciaram os primeiros surtos ficaram espantadas com a escala das mortes. Nos amplos condados da Inglaterra, nas pequenas vilas às margens do Sena e nas estradas italianas margeadas de ciprestes, um em cada dois rostos

pode ter desaparecido, sem registro. Em *O Último Homem* há uma passagem semelhante ao poema de Petrarca citado no livro de Horrox do qual extraímos uma passagem acima, e que mostra a sensação de incompreensão das pessoas que viveram a grande mortandade.

Entre o caos e pico de mortes na Londres de *O Último Homem* por causa do surto da peste, o narrador, Lionel Verney, se pergunta onde estariam todos, perturbado com as massivas perdas diárias que somente ele parecia ser poupado:

A solidão tornou-se intolerável [...] então um delicado horror percorreu meu corpo. Bom Deus! Todos extintos, exceto eu, devo eu a partir desse dia caminhar na terra sozinho? Eram estas vozes de aviso, cujo sentido inarticulado e profético impingiam a crença sobre mim? (SHELLEY, 2007, p. 284).

O medo advindo da notícia em relação à escala das mortes também é refletido em *O Último Homem*, quando em Londres os personagens tomam conhecimento que um surto viral que está matando rapidamente, assolando cidades inteiras em muitas partes do mundo, os questionamentos começam a surgir e o temor os faz lembrar os tempos sombrios de 1348, registrados pela história, e Shelley cita diretamente a mortandade:

As várias cidades da América, as férteis planícies do Hindustão e as habitações repletas de chineses estavam ameaçadas com a ruína absoluta. Onde há pouco as multidões ocupadas reuniam-se para o prazer e o lucro, agora somente o som de lamento e miséria é ouvido. O ar está envenenado e cada ser humano inala morte, mesmo na juventude e saúde, suas esperanças estão na flor. Trazemos à memória a peste de 1348, quando foi calculado que um terço da humanidade havia sido destruída. Até agora, a Europa ocidental não estava infectada; seria sempre assim? (SHELLEY, 2007, p. 252).

A forma mais incompreensível da peste certamente foi a pneumônica, pelo fato de sua transmissão ser invisível - através do ar - e não ter sinais aparentes nos corpos das vítimas, exceto pela frequência de tosses e cuspes com sangue. Influenciada pelo traço do real, o romance de Mary Shelley expõe o surto pandêmico de peste em sua segunda forma, transmitida por um meio que não se conhece e nenhum médico conseguia rastrear, o desespero se torna ainda maior ao passo que os habitantes da Londres ficcional passam a tossir e cuspir sangue com uma frequência fora do normal para um simples resfriado:

Que a peste não era o que é chamado comumente de contagioso, como a febre escarlatina ou a extinta varíola, estava provado. Era chamada de epidemia. Mas a grande pergunta ainda estava em aberto de como essa epidemia era gerada e proliferava-se. Se a infecção dependia do ar, o ar estava sujeito a ela. Como, por exemplo, uma febre tifóide havia sido levada pelos navios a uma cidade portuária; [...] as pessoas podem escapar noventa e nove vezes e receber o sopro da morte na centésima; porque os corpos estão às vezes em um estado de rejeitar a infecção da doença e, em outros, sedentos por embebê-la. [...] O mal era tão açambarcador, tão violento e instantâneo, que nenhum cuidado, nenhuma prevenção poderiam ser considerados supérfluos [...]. (SHELLEY, 2007, p. 250)

A peste do romance de Shelley é um enigma, ressoa como uma crítica ácida aos sistemas de organização social de uma Inglaterra com líderes despreocupados. No romance, Lionel se refere à epidemia como um "monstro invencível". Ao ver a morte se espalhar pelo planeta, o narrador observa sua marcha incansável, mas não consegue discernir seu método de transmissão. Esses símbolos, pestes e epidemias têm uma longa história como substituto literário de sentimentos rebeldes, fervor religioso e convulsões revolucionárias. Diz-se que o espírito de rebelião, como segue a lógica do símbolo, se espalha como uma febre. E assim como no relato do médico Thomas Brock, está contido nesse sentimento simbólico o medo e, ao mesmo tempo, o desejo de que nada daquilo volte a acontecer. Soa como um casamento entre marcas do real e criação ficcional em nome do bem estar da comunidade.

O Grande Incêndio na Londres de 1666

No ano que fecharia o número folclórico 666, comumente associado à Besta/Demônio, segundo o “Dicionário de Símbolos” (2003) de Jean Chevalier e Alan Gheerbrant, muita dúvida e aflição eram alimentados pelos sujeitos que tinham acabado de vivenciar uma das maiores calamidades que afetaram Londres em toda a sua história com a proliferação da Peste Bubônica de 1665.

Durante muito tempo, visionários, incitadores do caos e fanáticos anunciaram que o ano de 1666 seria o ano que ocorreria a punição de Deus para os mais longínquos pecados da sociedade londrina (HANSON, 2002). Panfletos eram distribuídos na cidade com a previsão de uma grande catástrofe vinda do céu e que cobriria a cidade com a escuridão. O escritor Daniel Baker foi um dos que ‘alertaram’ sobre onde “as maneiras demoníacas” de Londres iriam conduzir a cidade, em seu *A Certaine warning for a naked heart before the*

Lord de 1659. Os ânimos não poderiam estar mais alarmados e a esperança de um porvir positivo não encontrava espaço nesta sociedade. O escritor Neil Hanson (2002) afirma que:

O fechamento de 1665 marcou o fim de um quarto de século de constantes turbulências e convulsão social. Em uma época quando a expectativa de vida era apenas de trinta para trinta e cinco entre os ricos, e de vinte para vinte e cinco entre os pobres, poucos poderiam lembrar-se de um período quando uma luta mortal não tivesse envenenado o ar⁸³. (HANSON, 2002, p. 27) - tradução nossa.

Hanson ainda aponta para a sequência de problemas e infortúnios que acometeram Londres/Inglaterra e que, em sua visão, contribuíram para o constante estado de alerta e medo da população, inspirando, também, as especulações negativas sobre o futuro do país:

A sangrenta e amarga Guerra Civil, o assassinato do rei Charles I; o Protetorado e a Nação sob a mão de ferro de Oliver Cromwell, a intranquilidade sob o fraco e indeciso domínio do seu filho Richard, a supressão do Catolicismo e – desde a Restauração – o não conformismo, tudo isso deixou cicatrizes que não seriam prontamente curadas⁸⁴. (HANSON, 2002, p. 27) - tradução nossa.

Hanson (2002) destaca um ponto que nos interessa especialmente por falar sobre a administração desastrosa do Lorde Protetor⁸⁵ de Londres, Cromwell, entre o período dos desastres. As calamidades constroem um instinto de precaução nos corações daqueles que conseguem passar por elas, ao contarem a experiência relatam o que aprenderam com elas. O fato é que nunca são totalmente esquecidas e encontramos vestígios de suas passagens ainda durante um bom espaço de tempo, principalmente quando as lideranças que governam nesses momentos, pobremente ajudam a amenizar o caos causado, ou preveni-lo.

Em Londres os cidadãos que sobreviveram à peste de 1665 se preparavam para receber o novo ano. Alguns esperavam 1666 com esperança, outros com alívio, mas também maus pressentimentos. Havia aqueles que agora se sentiam acostumados a quase todo

⁸³ The close of 1666 had marked the end of a quarter century of constant turmoil and upheaval. In an age when life expectancy was only thirty to thirty-five for the rich and twenty to twenty-five for the poor, few could recall a time when internecine conflict had not poisoned the air.

⁸⁴ The blood and bitter Civil War, the regicide of Charles I, the Commonwealth and the Protectorate under the iron hand of Oliver Cromwell, the unrest under the weak and indecisive rule of his son Richard, the suppression of Catholicism and – since the Restoration – nonconformism all had left scars that would not readily be healed.

⁸⁵ Título que substituíra o lugar de poder do rei, no sistema republicano. O Lorde Protetor seria, então, uma espécie de Presidente do país.

problema ou perigo, procurando diversões onde eles estivessem e com a imprudência daqueles que vivem em um tempo emprestado.

No período do grande incêndio o sentimento de horror se apoderou de tal maneira que a única ação possível era tentar fugir e levar na bagagem o máximo de itens de valor possível, guardar preciosidades em algum lugar remotamente seguro e vingar-se com as próprias mãos daqueles que julgavam serem os culpados, geralmente os estrangeiros. Muitos recuaram mais profundamente no pessimismo do projeto infernal, mortificando e flagelando a si mesmos, esfolando seus irmãos mais fracos com suas especulações do fundo do poço, onde achavam que se encontravam.

As visões apocalípticas do fogo do inferno caindo do céu foram largamente ignoradas nos anos de muita humidade e chuvas de 1660 a 1664, mas a maior seca já vista veio com o ano da Peste em 1665. Um inverno frio e seco, uma primavera seca foi seguida por um verão muito quente e prolongado. Hanson (2002) ainda afirma que:

Incêndios urbanos estavam intimamente ligados à seca. Havia grupos de incêndios coincidindo com períodos prolongados de seca de 1611 a 1616, 1630 a 1635 e 1653 a 1657. O padrão se repetiu em 1665 a 1666; durante o curso deste último ano uma igreja de Sussex realizou sozinha, nove coletas de mortes por fogo em partes diferentes do país⁸⁶. (p. 29) - tradução nossa.

Segundo o historiador e pesquisador inglês Walter Bell (2016), muitos historiadores relatam que avisos sobre uma grande destruição em Londres eram panfletados largamente na cidade durante os anos antes de 1666. Previsões eram distribuídas das mais diversas maneiras por videntes, Quakers e até religiosos, que, de algum ponto de vista especulavam sobre um fogo vindo como vingança divina ou punição no ano de 1666 em Londres.

O próprio Rei Charles expressou seus medos sobre possíveis destruições na cidade. Um ano antes do Grande Incêndio ele escreveu uma carta para o Lorde Prefeito, advertindo-o sobre o perigo de fogo considerando a estreiteza das ruas e vielas, e o fato de as casas serem feitas de madeira, o que em sua visão, poderiam oferecer algum risco, mas nada fora efetivamente feito a esse respeito.

⁸⁶ Urban fires were closely linked with droughts. There were groups of fires coinciding with the prolonged periods of drought from 1611 to 1616, 1630 to 1635, and 1653 to 1657. The pattern was repeated in 1665 to 1666; during the course of the latter year one Sussex church alone held nine collections for fire losses in different parts of the country.

Na parte central da cidade, com tamanhos problemas estruturais e superlotação, o Grande Incêndio de Londres teve seu início e lugar, na Rua Pudding Lane. Thomas Farriner, padeiro que fornecia pão e derivados para o Rei, acordou em meio à madrugada com barulhos estalando ao redor da casa. Farriner desceu de seu quarto e viu que a casa estava envolta em fumaça. A padaria de Farriner ficava na parte inferior de sua casa, onde também ficavam os fornos que torravam os pães, certamente por esquecimento ou descuido, um dos serventes havia esquecido uma das bocas ligadas e as fagulhas desprenderam do seu espaço e correram não só pela cozinha do estabelecimento, mas por todo o edifício onde se encontrava, iniciando o incêndio⁸⁷. O fogo destruiu 13.200 casas e deixou cerca de 100.000 pessoas desabrigadas e 80% da população sem teto (HANSON, 2002). Não seria assombroso pensar que diante desta sequência de calamidades, as prospecções sobre o porvir fossem aterradoras.

O vulcão Tambora e suas ressonâncias na obra de Mary Shelley

O evento que afetou a vida de milhares de pessoas em toda a Europa e, possivelmente, afetou as percepções de Shelley e seus amigos a respeito da vida e da morte, a erupção do vulcão Tambora causou estragos físicos, geográficos e psicológicos. Localizado em uma ilha de Sumbawa em Nusa Tenggara, Indonésia, o Tambora é conhecido como um vulcão ativo com 2.850 metros de altitude. Após quase mil anos de dormência, a evacuação devastadora do Tambora em abril de 1815 tomou apenas algumas horas para que seu impacto atingisse as populações de quase toda parte na Europa, se tornando a erupção vulcânica mais aterradora e impactante da história, que hoje nos aparece como o estudo de caso mais rico para compreender como uma mudança abrupta no clima afeta sociedades humanas em escalas globais.

A erupção do vulcão Tambora jorrou cerca de quatrocentos milhões de toneladas de gases sulfúricos na atmosfera, varrendo toda a população da região em um intenso desespero e matando aproximadamente cem mil pessoas. As temperaturas em toda a Europa e Estados Unidos no ano de 1816 foram as mais baixas até então registradas, o que

⁸⁷ As casas eram feitas de madeira em sua maior parte, assim, com a forma de vida que levavam as pessoas, a seca e o vento juntos, contribuíram para que o fogo se alastrasse rapidamente pela cidade (HANSON, 2002).

causou muitos problemas relacionados à agricultura e comércio de alimentos de um modo geral, ficando conhecido na literatura climatológica como “o ano sem verão”.

Por três anos seguidos à explosão vulcânica do Tambora, quase em todo lugar no mundo ou pelo menos na Europa, a população estava destinada a passar fome. Hoje sabemos que a explosão do vulcão Tambora foi o maior evento vulcânico já ocorrido na história, no entanto, as investigações a seu respeito foram iniciadas muito tardiamente, uma vez que ela ocorrera em uma época em que a difusão de informações era ainda difícil e lenta, ainda adiciona-se o fato de que não havia muitos registros de sua ocorrência catalogados.

O frio e as más colheitas foram seguidos por fome e morte, no entanto, bem mais sentidas e reportadas por pessoas de classes menos abastadas, que sofreram veementemente com a escassez, já que, além de viverem em ambientes com péssima higiene, ainda tinham dificuldades de acesso alternativo para obtenção de alimentos, proteção contra o mal tempo e falta de dinheiro. Ainda a esse respeito Wood (2014) destaca que:

É importante lembrar que a miséria do período Tambora na Europa – anos de fome, doença, e falta de moradia – foi suportada predominantemente pelos pobres, os quais deixaram escassos registros de seus sofrimentos. Para as classes média e alta - incluindo os Shelleys e seu círculo – a agitação social e econômica daqueles anos apresentou apenas pequenos inconvenientes⁸⁸. (p. 171) - tradução nossa.

A erupção do vulcão Tambora causou mudanças climáticas trágicas em toda a Europa, dentre uma vasta gama de problemas (alguns que podemos encontrar ressonâncias ainda hoje) o impacto atmosférico da erupção causou três anos de frio e escuridão, fato que levou os londrinos a acreditarem que o Apocalipse estava seguramente acontecendo. Na ocasião, Shelley, seu marido e amigos estavam na mansão Villa Diodati, localizada na Itália. O mal tempo os deixou presos dentro da casa, ilhados por dias de chuvas incessantes.

Wood cita os ‘Shelleys’ fazendo referência à Mary e Percy, assim como a seu círculo de amigos principalmente pelo fato de que, como eles faziam parte da classe média londrina, Mary sendo ainda a mais humilde do grupo, a grande problemática sobre os

⁸⁸ It is important to remember that the misery of the Tambora period in Europe – years of famine, disease, and homelessness – was borne overwhelmingly by the poor, who left scant record of their sufferings. For the middle and upper classes – including the Shelleys and their circle – the social and economic upheaval of those years presented only minor inconveniences.

impactos de subsistência advindos da mudança climática drástica, eles sentiram de modo sutil e bem mais subjetivo do que aqueles que tinham menos ou quase nenhuma condição financeira. Em seus diários de viagem Mary faz uma rápida observação sobre o fato de que quando ela e Percy se aproximavam do lago Genebra para uma visita à mansão do amigo Lorde Byron, numa tentativa de fugir das intempéries da vida londrina que estava insuportável naquele período, ao longo do caminho o casal tinha sido frequentemente abordado por pedintes, pessoas que já sofriam com fome e escassez de alimentos, pobres que não tinham muitas opções.

O casal logo conseguiu se livrar dos pedintes e adentrar na mansão do amigo, apenas para ficarem atados às dependências da casa, uma vez que, de repente, o clima se tornou incrivelmente ruim, com bastantes tempestades, frio e umidade. Em uma das passagens de seu diário Mary Shelley comenta o quanto os habitantes da casa se sentiam oprimidos pela incessante onda de melancolia, sufocamento e medo que o mal tempo trazia para cada um, como bem descreve a escritora Clara Queiroz (2014):

Esse vulcão, ou as suas cinzas, teve, portanto, repercussões sentimentais e literárias nos Shelley e no seu círculo. Impedidos de dar passeios de barco ou a pé, foram impelidos às atividades dentro da casa. [...] no que toca à literatura, a energia desse grupo particularmente criativo produziu, com origem nessa época, *Frankenstein or the Modern Prometheus* de Mary Shelley, *Mont Blanc* e *Hymn of Intellectual Beauty* de Percy Shelley, o terceiro canto de *Childe Harold* e *The Prisoner of Chillon* de Byron e *The Vampyre* de Polidori. Provavelmente sugestionados pelo clima, tanto o terceiro canto de *Childe Harold* como *Frankenstein* incluem descrições de tremendas tempestades com estrondosos trovões e arrepiantes relâmpagos. Certamente necessárias à criação do ambiente da teia dramática, essas tempestades são fruto de vívidas recordações. (p. 101-102)

Em 1814, um ano antes de a catástrofe ocorrer, a sociedade inglesa tentava ainda combater os princípios de liberdade e igualdade sucumbidos na Revolução Francesa e sofria com o exílio de Napoleão e o terror causado por cossacos, bandidos e soldados em fuga, que estupravam mulheres e queimavam tudo o que não pudesse ser consumido por eles. Pontes foram explodidas, o fornecimento de provisões cortado, e esse ambiente social alimentou a fuga de Mary Shelley, seu marido e alguns amigos do continente.

Apesar de as mudanças provocadas nas vidas do grupo devido ao impacto desse evento do outro lado do mundo ter sido sentida bem mais no nível intelectual, não exclui o

fato de que ele os modificou de alguma maneira. Certamente o grupo não podia imaginar que a causa de sua insatisfação e contínuas reclamações contra o mal tempo tinha origem em um desastre ocorrido a milhares de quilômetros dali e morreram muito antes de surgir qualquer explicação sobre o que houve naquele fatídico ano de 1816. As datas são especialmente interessantes para nós por coincidir com os eventos que levaram Mary Shelley a escrever seus trabalhos mais controversos e famosos, inspirados por muitas ideias, conversas, estudos, especulações, mas também pelas influências do ambiente no qual a escritora esteve submersa durante a escrita tanto de *Frankenstein* (1818) quanto de *The Last Man* (1826).

Os vestígios desse impacto nas vidas de Mary Shelley e seus amigos estão impregnados em suas criações ficcionais e diários, não como anotações diante da escassez, mas sobre o impacto intelectual que o ambiente drástico lhes causava. As explicações científicas sobre os problemas que se seguiram na Europa foram apenas elucidadas no século XX quando cientistas e vulcanologistas conseguiram ter contato com as informações do evento cataclísmico unindo as devidas conclusões. É certo que os poetas tenham, por sua vez, na época, elaborado outras interpretações tão válidas quanto às dos cientistas que fundamentaram seus palpites nos paradigmas vigentes cem anos mais tarde.

Os historiadores Wood (2014) e Klingman (2013) ao relatarem acuradamente detalhes sobre o vulcão que escureceu o mundo e mudou a história europeia, concordam com o fato de que durante muito tempo as pesquisas ficaram paradas e complicadas até que a literatura, na forma de documentação em diários de viagem do grupo dos Shelleys, jorrou uma imensa luz sobre os possíveis fatos que levaram ao Tambora. Nas palavras de Wood (2014):

O romance de Mary Shelley castigado pela tempestade, *Frankenstein* carrega a marca Tambora do verão de 1816, e seu círculo literário – que incluía os poetas Percy Shelley e Lorde Byron – serviria como nossos guias turísticos ocasionais pela paisagem sofrida mundial de 1815 a 1818. Como observou um historiador literário, "nunca houve um grupo de pessoas mais documentado" do que o círculo de amigos e amante de Mary Shelley. A trilha de impressões que deixaram no final da década de 1810 nos levará de novo e de novo ao Tambora⁸⁹ (p. 10) - tradução nossa.

⁸⁹ Mary Shelley's storm-lashed novel *Frankenstein* bears the imprint of the Tambora summer of 1816, and her literary coterie—which included the poets Percy Shelley and Lord Byron—will serve as our occasional tour guides through the suffering worldscape of 1815–18. As one literary historian has observed, "there was never a

4.2 O diário de Lionel: o registro como ferramenta de mudança

Toda a história que envolve o texto de *O Último Homem* é pautada no registro, desde a forma como a história é encontrada na gruta da Sibila. A tomada de consciência de Lionel Verney sobre a importância dos estudos de personalidades da literatura e ciências para a transformação do pensamento, quando ele é impulsionado por Adrian a empreender a leitura e estudos em várias áreas do conhecimento, e assim debater as possibilidades de aplicação em suas próprias vidas; até o modo através do qual as lembranças do personagem principal são remontadas em seu diário e, deixado por ele nas ruínas da Roma, que segundo ele é “a coroa dos feitos humanos” (bastante simbólico também, uma vez Roma é o lugar apontado como berço do *homo humanus*⁹⁰), para ser encontrado pela próxima civilização na esperança de que a história dos últimos sobreviventes transmita algum aprendizado. Em todos esses momentos percebemos a recorrência da narrativa em apontar o aprendizado que é feito através da memória registrada, seja de ideias ou de eventos.

Lionel deixa três tipos de registros (duas mensagens e um diário da vida e da morte). As mensagens são deixadas em sua peregrinação pela Itália, já totalmente sozinho e, elas são uma espécie de chamado ou súplica aos possíveis seres sobreviventes: na primeira, em três línguas, ele escreve “Verney, o último da raça dos ingleses, estabeleceria morada em Roma” (p.481); a segunda, em italiano, “Venha, amigo! Espero por ti!” (p.481). Concordamos com Johnson (1993), sobre o fato de que a decisão em falar sobre si em terceira pessoa do tempo passado mostra uma resolução da parte do personagem em se ver como uma criatura histórica, ou um homem que já não vive. Por outro lado, fazer um convite na primeira pessoa do presente na língua do outro, denota esperança de que viverá para compartilhar o seu presente com alguém. Então, as mensagens são como chamadas que impulsionam vida, ou mesmo esperança de que haja vida.

São duas sensações que caminham continuamente com o personagem: a consciência sobre a morte iminente e a vontade de encontrar algum companheiro para fazer a vida ter

more documented group of people” than Mary Shelley’s circle of friends and lovers. The paper trail of impressions they left of the late 1810s will lead us back again and again to Tambora.

⁹⁰ Expressão originada na Roma antiga. Do latim *homo* (homem) e *humanus* (humano); foi na República romana onde primeiro se pensou a respeito do homem como Humano e na Humanidade do homem, o homem humano ou o ideal de homem seria aquele dotado da virtude romana, baseada na educação através da arte e da filosofia.

sentido, mas que não o impede de ter consciência sobre a importância em deixar algo para uma posteridade mais distante do que seus amanhãs.

Em várias passagens do romance, ele se dirige ao leitor para pedir sua atenção sobre algum fato em específico ou pede licença para divagar sobre o que está dizendo, nos mostrando que, às vezes, só percebemos a importância de um momento quando ele se torna uma lembrança, quando esse presente se torna passado, o que poderia ser feito já não incide em ação eficaz. Lionel lamenta não ter prestado atenção aos sinais diante das pequenas atitudes opressivas ou egoístas de algumas pessoas com as quais conviveu, e que se no momento tivesse notado, poderia ter agido para que não se tornasse um problema maior.

Lamenta não ter influenciado Raymond a enxergar a peste como perigosa e evitado a sua ida à região onde ela já se espalhara, até porque ele mesmo não acreditava que ela chegaria à tão pretensamente protegida Inglaterra. Escrevendo sobre as figuras que fizeram parte da sua vida, bem como sobre os acontecimentos que moldaram as suas mortes e as mortes de toda uma espécie, ele não só revive esses acontecimentos e se emociona com a lembrança dos dias bons, como lamenta também a irreversibilidade do fim que tudo levou. Abaixo trazemos dois desses momentos de ponderação de Lionel:

Nossas alegrias eram mais queridas porque víamos seu fim; eram mais vivas porque sentíamos, em toda sua extensão, seu valor; eram mais puras porque sua essência era a simpatia – como um meteoro é mais brilhante do que uma estrela, assim a felicidade deste inverno conteve em si as extraídas delícias de uma longa, longa vida (SHELLEY, 2007, p. 293).

A extrema inutilidade que havia tomado conta das minhas ações retirou-a de seus habituais efeitos de liberdade e o desespero tornava abortivo o bálsamo da auto-ovação – eu ansiava por voltar às minhas antigas ocupações, mas para quê? Ler era fútil – escrever, realmente vaidade. A terra, então amplo circo para a exibição de dignas façanhas, vasto teatro de um magnífico drama, agora se apresentava como um espaço vazio – para o ator ou o espectador, já não havia mais nada para dizer ou ouvir. (SHELLEY, 2007, p. 328)

O diário aspira conservar e transformar o relato do vivido em memória, esta é a sua função. Dentro da narrativa, há momentos em que ambos – diário e memórias – assim como os dois períodos temporais - presente e passado – se tocam e se confundem como em uma dança cíclica de causa e efeito ou mesmo continuidade das experiências e aprendizados. O

registro de Lionel tem o objetivo de informar a alguém que não se sabe quem, mais do que servir de consolo para a tragédia dele no presente. Sua intenção não é usar o registro para se livrar do passado no seu presente devastado, mas ao contrário, é a maneira que encontra de tornar o passado vivo.

O romance faz uma mistura temporal enigmática entre presente, passado e futuro. Faz enquadramentos moldurais com o que é dito no presente (memórias de Lionel) diante de um achado escrito no passado (as folhas da Sibila) sobre algo que deveria acontecer no futuro (como o fim da humanidade aconteceu). A noção de tempo na narrativa parece ser propositadamente imprecisa ou mesclada, para tirar a nossa atenção sobre eventos marcados por nomes e datas, em uma necessidade de perfeito encaixe estrutural formal, para que a atenção seja centrada na ocorrência dos fatos, nas intencionalidades das ações. A esse respeito Lionel ainda divaga:

Por que falar de dias – ou de semanas – ou de meses – eu deveria segurar os anos em minha imaginação, se eu verdadeiramente retrataria o futuro a mim mesmo – três, cinco, dez, vinte, cinquenta aniversários daquela época fatal poderiam se passar [...] Acostumáramos a ansiar pela morte, trêmulos – porque, então, seu lugar era obscuro? Porém, mais terrível e ainda mais obscuro, era o curso revelado de meu solitário futuro. Não precisava mais recordar da polegada e do crescimento como o grão de cevada da minha vida – e, ao olhar para trás para o tempo que se passou desde que eu estivera sozinho, desdenhei dar o nome dos dias e das horas aos espasmos de agonia que, com efeito, dividia-os. (SHELLEY, 2007, p. 482- 483)

Quando Lionel decide escrever o diário, terceiro registro, sua esperança de encontrar outro ser humano para poder compartilhar a vida naquele presente já se esvaiu completamente. A decisão é feita depois que encontra materiais escritos em uma mesa quando está vasculhando uma das suntuosas habitações à procura de vestígios de comida. Os materiais eram o trabalho de um escritor, várias partes do que parecia um vasto estudo sobre a língua italiana e nelas, havia uma página que era a dedicatória não acabada daquele estudo para a posteridade.

Naquele momento Lionel sente o peso que as palavras podem exercer, se sente inclinado a dar um sentido aos seus dias passados, se questiona se esse seria o seu destino ou propósito por ter sido o remanescente de uma era. Seria ele a possibilidade de que a história de um povo não tivesse sido em vão? Jamais saberia, mas faria com que ela fosse registrada. Diante da incerteza sobre a continuidade da sua existência, o personagem

lembra-se das modificações em sua forma de ver o mundo após a leitura e conhecimento adquirido na biblioteca de Adrian, como se ele saísse da obscuridade para a luz, o aprendizado a partir dos apontamentos de pessoas que não mais existiam, mas que influenciaram a sua vida e a de tantos outros antes de si e que continuariam essa mesma rota. Enquanto os livros fossem possíveis, haveria esperança no aprendizado e aperfeiçoamento do homem. Conforme afirma nesta passagem:

Senti-me convencido de que, embora fora assim nos primórdios, no presente estágio do mundo nenhuma faculdade do homem poderia ser desenvolvida, nenhum princípio moral poderia crescer e ser liberal sem um amplo relacionamento com os livros. [...] De repente, era como se eu tornara-me o pai de toda a humanidade. A posteridade tornou-se minha herdeira. Meus pensamentos eram gemas para enriquecer a caixa-forte das posses intelectuais dos homens; cada sentimento era uma prenda preciosa que investia sobre eles. Não deixe que estas aspirações sejam atribuídas à vaidade. Elas não eram expressas em palavras, nem mesmo reduzidas a alguma forma em minha própria mente; mas preenchiam minha alma, exaltavam meus pensamentos, levantando um brilho de entusiasmo, e conduziam-me para fora da obscura trilha que eu antes percorria, para dentro do caminho iluminado de sol da humanidade, fazendo-me cidadão. (SHELLEY, 2007, p. 170-171)

Lionel percebe que o único caminho disponível, considerando seu contexto, para transmitir adiante o que aprendeu seria através da linguagem e desejou que as futuras civilizações tivessem o conhecimento sobre a sua língua nativa, seria uma dupla maneira de aprendizado, a sua história e a sua cultura que seriam eternizadas. Curioso pensar nesse cenário refletido no contexto da própria Mary Shelley enquanto mulher escritora vivendo na Inglaterra dos 1800, quais possibilidades ela teria para se fazer ouvida, para ter seu pensamento e ideias como fruto de mudança, para fazer valer os dias que passava vendo todos do seu círculo indo embora deixando para trás tantos ensinamentos e discussões inacabadas, senão a escrita, que era também seu espaço de refúgio do mundo.

Lionel vê o futuro como horizonte de expectativas positivas em relação às falhas do presente registradas por ele, e isso é percebido ao longo de todo o seu relato em momentos que faz longas reflexões sobre a importância do alerta para o porvir em relação aos acontecimentos daquele presente que tinham potencial destrutivo para o coletivo, na mesma proporção que tinham de serem repetidos no futuro. Ele repete que a mensagem não estava completamente dada, pede atenção porque aqueles que por ventura

encontrassem seu diário precisariam interpretar bem, daí surge o empecilho, ou o que as divindades proféticas, como a Pítia faziam quando entregavam a leitura do oráculo: deixavam a mensagem nas mãos do pedinte, mas cabia sempre a ele interpretar e seguir o seu significado.

Ao invés de deixar um registro enigmático ou filosófico, Verney decide deixar apenas as suas memórias, na esperança de que sejam suficientes. Considerando que “o diarista se protege da morte através da ideia de continuação. A escrita de amanhã, por sua reduplicação indefinida, tem valor de eternidade” (LEJEUNE, 2008, p.270), a decisão de Verney pode ser vista como a sua forma também de aprendizado, deixando para o porvir o conhecimento sobre as situações de um momento do passado, onde algo deu muito errado, com o objetivo de evitar a repetição. O seu aprendizado, desse modo, jamais morreria, o conhecimento jamais morreria, e ainda seria fonte de inspiração para outros aprendizados, do mesmo modo que ocorrera com seus próprios impulsos sobre empreender o registro:

Era meu dever diário visitar as várias famílias reunidas em nossa cidade e, quando o clima permitia, eu comprazia-me em alongar minha jornada e meditar solitariamente sobre cada inconstância de nosso destino, tentando reunir lições para o futuro, frutos da experiência do passado. (SHELLEY, 2007, p. 330)

O caminho encontrado por Lionel foi, então, ensinar ao futuro a aprender com o passado e principalmente, a não repetir as falhas, e levar adiante as lições, atitudes positivas. Há outro momento em que o personagem interrompe a descrição dos fatos para chamar a atenção do leitor e clamar para que entenda a profundidade e importância do que está tendo em mãos. Lionel tem consciência de que escreve sem direcionamentos, apenas especula quem serão seus leitores, não tem certeza se eles existirão, mas deseja a todo o momento confirmar a imensidão da dor sofrida por ele e por aqueles cujas histórias, além da sua própria, ele descreve em seu diário:

Paciência, oh leitor! Seja quem fordes, onde mores, qual tua raça ou religião ou nascido de algum par sobrevivente, tua natureza será humana, tua habitação, a terra; lerás aqui sobre os atos da raça extinta e perguntar-se-á surpreso, se eles, que sofreram o que tu exatamente relatas, eram da frágil carne e de suave composição como ti mesmo. Com efeito, eles eram – lamente, portanto; pois seguramente, ser solitário, tu serás do mesmo temperamento cortês; derrame compadecidas lágrimas; mas para o

momento empreste tua atenção para o meu relato e conheças as proezas e os sofrimentos dos teus predecessores. É certo que eu deveria erigir para tua instrução este monumento da raça passada; imagens de destruição, quadros de desespero, a procissão do último triunfo da morte devem ser estendidos diante de ti. (SHELLEY, 2007, p. 424)

O relato de Lionel não se converte ou resume a confidências sobre seus devaneios e rotina, seu diário contém a história heroica de seus amados amigos e amores, as histórias de figuras que apenas passaram por sua vida, e sobre comunidades que estiveram de algum modo, ligadas ao seu percurso de vida. Nele existem dois momentos: um onde relata a vida e outro onde descreve lenta e pesarosamente a morte de pessoas, assim como do mundo como costumava conhecer.

Lamenta a todo o momento sobre a desgraça que os próprios seres humanos orquestraram em direção ao seu fim enquanto comunidade, raça, através de vários meios, tais como guerras (embates entre turcos e gregos; brigas entre facções na França em meio ao surto da peste); sistema político (representado pelo governante irresponsável e não o sistema de governo); falta de solidariedade, egoísmo (principalmente representado por Ryland e o Profeta-impostor); punição para os que não aceitam o ‘novo regime’ (a prisão de Lionel Verney por ter tentando resgatar Juliet do Impostor); opressão psicológica direcionada a pessoas inocentes (ex-rainha e filha; família de Martha); traição de confiança (Raymond em relação à Perdita) e fanatismo religioso (a facção do Profeta-impostor).

Tudo espalhado ao longo da narrativa como que em doses homeopáticas da autodestruição, da monstruosidade do ser humano. Claves (2017) afirma que as distopias são assustadoras porque reúnem em uma mesma realidade intrínseca situações ou cenários que, apesar de exagerados ao nível do caos, são terríveis por conterem em seu cerne a possibilidade de sua realização no mundo fora da narrativa, seja em um único local em doses extravagantes, seja ao redor do mundo acontecendo pontualmente e de maneira quase sorrateira. Como, por exemplo, a derrubada de pequenos direitos, geralmente relacionados às mulheres, para citar um sempre recorrente, a população aceita o impedimento e de repente, em um futuro não tão distante uma Gilead é implantada.

O diário de Lionel representa o poder da memória, o papel edificador do aprendizado diante da história de um povo, mostra vários reveses para notarmos como construímos e aceitamos o fim lentamente e/ ou inconscientemente. A memória através da linguagem registrada é a ferramenta usada para oferecer a possibilidade de mudança. Le Goff (1990)

em “História e Memória”, afirma que “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (p. 476). O autor argumenta que aquilo que é escolhido para ser registrado por um indivíduo a respeito de seu tempo, pode moldar a compreensão histórica e oferecer aprendizado ou não, para as gerações futuras que, porventura, se apoderarem de tal registro. Na literatura existem diversos exemplos sobre como o uso de aparatos que eternizam a história ou experiência servem como veículos de alerta ou aprendizagem futuras.

Lembremos o uso feito pela personagem Offred em *O Conto da Aia* (1985) da escritora canadense Margaret Atwood. Offred consegue gravar o seu relato em fitas cassete, agora raridades (importante lembrar que as mulheres não têm direito a leituras ou qualquer material de estudo ou escrita no romance) e nessa gravação ela relata tudo o que acontece desde o dia em que é separada da sua família e transformada em Aia. O seu diário gravado serve não apenas para que ela tenha um lugar para onde escapar do pesadelo que havia se transformado a sua vida, mas o faz na esperança de que um dia possa utilizá-lo para provar as atrocidades cometidas.

No final da história, apesar de a narrativa deixar um final aberto sobre o destino de Offred, o seu relato, escondido durante muito tempo, passando inclusive, pela queda do sistema opressivo que viveu, é encontrado por um pesquisador e assim, utilizado para informar ao público em palestras ao redor do mundo sobre as atrocidades e monstruosidades do sistema da antiga Gilead, apesar de o pesquisador tentar desqualificar a importância do relato por ter sido originário de uma Aia. O registro foi então caminho para que não somente a história de Offred fosse conhecida, mas uma das provas da existência na história daquele povo, de uma forma equivocada e cruel de sociedade. Ele repassa e eterniza o passado em palavras, transcritas pelo professor e transmitidas diversas vezes para que não seja esquecida, tampouco repetida.

Tom Moylan (2016) afirma que segundo os estudos de Baccolini, a língua é uma arma para a estrutura distópica com um poder reinante: “Através da história da ficção distópica, o conflito do texto tem sido frequentemente ligado ao controle da linguagem” (p. 81). Na narrativa de Verney já podemos perceber a exaltação desse fato quando ele frequentemente enaltece a capacidade de alcance do conhecimento por parte das gerações seguintes de aprenderem com os erros de sua geração, ao deixar a sua história escrita. O

personagem acredita que a leitura, o conhecimento e a perpetuação da experiência através da linguagem podem modificar realidades, observando a sua própria mudança de perspectiva diante do mundo através do conhecimento, da leitura. Conforme podemos observar nos dois excertos a seguir:

Sentamo-nos em sua biblioteca e ele falou de velhos filósofos gregos e do poder eles adquiriram sobre as mentes humanas apenas por força do amor e da sabedoria. [...] Enquanto ele falava, eu me senti sujeito a ele; e meu orgulho e força exacerbados foram subjugados pelo melífluo modo de falar daquele garoto de olhos azuis. O adequado e pálido comportamento civilizado, que antes eu considerava em minha selva como inacessível, tinha sua pequena entrada aberta por ele; eu adentrei e senti, enquanto progredia que deixava a minha terra nativa (SHELLEY, 2007, p. 34-35).

Mas fiquei definitivamente assustado e encantado com a súbita expansão da minha visão quando a cortina, estendida na frente do mundo intelectual, foi retirada e eu vi o universo, não apenas como se apresentava aos sentidos exteriores, mas como ele aparecia ao mais sábio dentre os homens. A poesia e suas criações, a filosofia e suas pesquisas e classificações, similarmente despertaram as ideias que adormeciam na minha mente e me deram outras novas (SHELLEY, 2007, p. 38).

Moylan (2016) ainda comenta que “[...] a memória tem um papel chave na oposição distópica e situa, pelo menos, um nó utópico, não no que poderia ser, mas no que uma vez foi” (p. 83). Em alguns momentos do romance, devido à visão devastadora do presente, o desejo é que o futuro, tendo aprendido com o passado, possa trazer alguma mudança. A questão da memória na narrativa de Verney é especialmente importante quando observamos que o relato, desde o seu início, está calcado na necessidade da possibilidade de aprendizado. As descrições remontadas da experiência de Lionel, são, como Moylan comenta “a demonstração do lugar e o poder da memória na narrativa e na contranarrativa distópicas” (p. 83). No caso, as descrições de Lionel sobre o fim da humanidade teriam uma qualidade distópica considerando a mensagem.

Outro exemplo da importância do registro e da linguagem como ferramenta de poder e mudança é a narrativa distópica surrealista da escritora sueca Karin Tidbeck, *Amatka* (2012). A história acontece em um mundo onde absolutamente cada função exercida, palavra pronunciada e atitude tomada compõem de forma literal a sociedade e o estado. É preciso marcar cuidadosamente cada objeto pertencente a seu dono para distingui-lo, seja cama, armário, colher, bolsa, anel, até xícara, prato, emprego. Todos os dias é preciso

etiquetar cada objeto que exista no real para que ele possa existir, o seu nome precisa ser pronunciado regularmente, assim como o que ele pode vir a ser, do contrário ele acabará por se desfazer numa espécie de lodo viscoso e parar de existir.

O bom comportamento e a rotina metódica são fundamentais, a desobediência pode levar ao fim. A personagem principal chamada Vanja é uma trabalhadora a serviço do estado que viaja de sua colônia até Amatka com o objetivo de fazer uma pesquisa sobre produtos de higiene para ajudar sua empresa na expansão de um mercado de comércio privado. Fazendo os seus registros todos os dias desde que chega à nova colônia, Vanja começa a acordar e perceber o que o mundo se tornou e entende o porquê de suas palavras serem capazes de tanto. Os detalhes da vida mundana, marcados com intenção como fazem os cidadãos das comunas, assumem um poder totêmico. Calçar os sapatos exige a nomeação dos sapatos, para que a realidade deles comece livremente.

Nesse contexto, a linguagem se torna a fonte literal e a sede do controle, da liberdade, do poder, e não apenas a fonte filosófica (MANDELO, 2017). Tudo fica claro quando Vanja chega à compreensão de que o mundo para o qual seus antecessores fugiram é inteiramente moldável através da intenção e da linguagem, e as restrições das comunidades foram criadas para impedir o colapso e a catástrofe social em sua adolescência. As comunas estão em suas próprias mentes, agindo para um bem maior. Não há chance de retornar ao mundo real ou original. A liberdade de expressão e de imprensa neste mundo permite coisas como o que ocorreu com a colônia cinco (onde as pessoas imaginaram tão poderosamente um sol que ele surgiu e queimou a colônia). Tidbeck nos mostra o quanto a linguagem e o significado das palavras passadas, registradas e repetidas podem moldar as nossas vidas.

Desde a descoberta da Pedra de Uruk, um dos primeiros registros históricos da cultura da mesopotâmia, aprendemos que a memória de um acontecimento pode se tornar o meio pelo qual a informação e o conhecimento se tornam fonte para o aprendizado. Assurbanipal (668-626 a.C.), o último grande rei do Império Assírio, foi um grande conquistador. Mas, além de saqueador do Egito e de Susa foi, também, o criador de uma biblioteca extraordinária, considerada a primeira da História (DOMINGUES, 2019). Essa biblioteca ficava localizada no palácio de Assurbanipal, em Nínive, e nela era possível encontrar uma coleção de milhares de placas de argila com textos escritos em cuneiforme e

nas línguas suméria e arcádica. Abaixo podemos ver uma dessas placas de argila encontradas por pesquisadores e arqueólogos, e assim pensar sobre a importância do registro:



Figura 4 - Tabuleta V da Epopeia de Gilgamesh, datada do antigo período babilônico, 2003-1595 a.C. Museu Sulaymaniyah, Iraque

O rei Assurbanipal tinha muito interesse em literatura e erudição, de modo geral, mandava escribas em expedição aos centros de saberes como Uruk, Nippur, Babilônia e Akad em missão para copiar, em tabuletas de argila, todos os assuntos que estivessem correntes em cada um desses lugares aumentando significativamente o acervo. No entanto, quando Nínive foi invadida por volta de 612 a. C, a biblioteca desapareceu em meio ao incêndio feito ao palácio. Dos escombros restaram apenas os registros que haviam sido feitos na argila, os demais escritos em placas de cera papiros e couro foram todos perdidos.

Passados quase dois mil e quatrocentos anos, o arqueólogo britânico Austen Henry Layard descobriu as ruínas soterradas da biblioteca de Nínive em meados do século XIX. Layard e sua equipe encontraram cerca de 30 mil plaquetas de argila com escrita cuneiforme, um conjunto que formava aproximadamente 1.200 textos distintos. Segundo Mandelo (2017), os milhares de placas encontradas nas escavações em Nínive, em 1849, foram levadas para o Museu Britânico, em Londres e ficaram sob a responsabilidade de Henry Rawlinson.

Mais tarde George Smith, perito na decifração do cuneiforme, que auxiliava Rawlinson no museu, fez uma descoberta valiosa para os estudos tanto da cultura mesopotâmica quanto dos estudos sobre a importância da escrita: em 1872, diante de uma plateia de especialistas, ele leu a 11ª placa que contava sobre um dilúvio devastador do qual

somente um homem sobreviveu. A história era o Épico de Gilgamesh. As descobertas do conteúdo das placas causou grande comoção e lançavam para tempos mais longínquos a história da humanidade.

Em seu texto “Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil” (2003), Roberto Causo aponta o Épico de Gilgamesh como uma das mais antigas narrativas de protoficção⁹¹ científica e que teria sido escrito no terceiro milênio a. C. Citado por Causo, Mike Ashley o define como “(...) Uma mitografia suméria primeiro escrita em cerca de 2100 a.C., mas de uma tradição verbal consideravelmente mais antiga” (p. 35, 1982). Gilgamesh foi o quinto rei da primeira dinastia de Uruk, tendo reinado por volta de 2650 a.C. Considerado o mais ilustre antecessor dos reis sumérios, Gilgamesh tornou-se objeto de lendas e poemas passando a ser venerado como um herói que, ao longo do tempo, foi sendo divinizado. Uruk, cidade suméria surgida por volta de 3.500 a.C., foi uma das primeiras cidades da História. Exerceu forte influência na cultura, urbanização e formação do Estado na região mesopotâmica. O poema menciona suas muralhas, templos e mercados – o que foi confirmado pela arqueologia.

A história do épico inicia com uma descrição de Gilgamesh destacando suas virtudes, sua constituição e seus feitos. A população, embora consciente de sua competência para governar, vive insatisfeita com a sua prepotência e luxúria. Gilgamesh é o soberano criado pelos deuses para governar Ukuk, e estar associado aos deuses cria uma forte ideia do rei como uma figura imbatível pela providência divina. Segundo Causo (2003):

Os sumérios criaram em Gilgamesh um herói mítico civilizador, que doma a natureza, matando criaturas que corporificam a qualidade selvagem que se interpunha entre os ideais de desenvolvimento de uma civilização então já baseada na agricultura intensiva e em uma ordem hierárquica bem definida. (p. 67)

Para o leitor moderno, e claro, para os interesses desta tese sobre o Épico, talvez o ponto alto da história de Gilgamesh, o rei que viu os mistérios do mundo, empreendeu vários feitos, viajou por países os mais distintos e enfrentou as mais diferentes provações em

⁹¹ Causo chama protoficção todo trabalho publicado dentro de um conceito, gênero ou tema, antes da existência oficial nos estudos literários, deste conceito, gênero ou tema. Neste caso em específico, o Édipo de Gilgamesh não poderia ser classificado plenamente como ficção científica, já que publicado centena de anos antes da criação do gênero, mas com base nas caracterizações do hoje, é possível afirmar que ela antecipa alguns aspectos.

nome da segurança e salvação de seu povo e de seus próprios ideais, seja o fato de que ele tenha buscado deixar todos esses feitos registrados. A segunda e maior aventura de Gilgamesh acontece quando a sua beleza e porte atraem a deusa Istar, que se apaixona por ele e o pede em casamento, quando Gilgamesh recusa o pedido, justificando sua decisão dizendo que Istar abandona os amantes depois de esgotá-los, a deusa se sente ofendida e envia um gigantesco touro celeste para vingar a sua frustração.

Gilgamesh derrota o touro. Então, Istar amaldiçoa com a morte o melhor amigo, para que ele sofra com a dor da perda. Desesperado com a perda do amigo e temendo também a possibilidade do dia de sua morte, Gilgamesh empreende uma viagem longa e cheia de desafios, à procura de Utnapishtim, o único homem poupado pelo dilúvio que havia matado toda uma população e que vivia sua imortalidade nos confins do mundo. O rei deseja descobrir o que fazer para se tornar, ele também, imortal.

Após muito insistir, ele descobre o que precisa fazer: pegar uma planta que se encontrava no fundo do mar que dava àquele que a comesse o dom da imortalidade. Gilgamesh pega a planta, mas não come de imediato, planeja levar e dividi-la com os anciãos de Uruk, aqueles que detêm o conhecimento. No entanto, percorrendo o caminho de volta, ele adormece e uma cobra come a planta e o rei empreende seu retorno sentindo-se derrotado. Porém, desgastado com todo o esforço de sua jornada, chegando a Uruk ele descansa, e grava em uma pedra a história toda.

A história de Gilgamesh é mesclada entre a ficção e a história registrada de uma memória que, verdadeira ou não, transmite a sua mensagem e até hoje é fonte de estudos e aprendizados. Faz-nos pensar que desde 2100 a.C., escrever significa estar apto a manejar uma ferramenta de poder transformador, possibilita fixar um acontecimento, assim como seus significados, e perpetuá-los através dos tempos.

A história registrada por Lionel Verney conta que o ano de 2100 seria o último da história da humanidade como ele a conheceu, já que a partir desse ano ele pararia de escrever e apenas vagaria continuamente até o ponto do seu possível fim. O fim do qual Lionel se refere, não parece ser o fim do mundo propriamente, apenas o fim do registro dele. O final aberto da história nos coloca no lugar de especuladores sobre esse fim. A era que Lionel viveu começou e acabou no seu relato, mas outras poderiam vir, e com elas, outros registros, outras possibilidades, outras memórias. Após terminar o seu diário, Lionel o

deposita em um lugar famoso e se despede da amada Roma para seguir o seu destino de andarilho:

Na era antiga, o Soberano Pontífice costumava ir, em solene pompa, marcar a renovação do ano colocando um cravo no portão do templo de Jano. Naquele dia, subi São Pedro e gravei em sua pedra mais saliente o ano 2100, o último ano do mundo! Um ser solitário é, por instinto, um andarilho e isso eu tornar-me-ia. Uma esperança de melhora sempre desempenha a mudança de lugar, o que aliviaria o peso da minha vida. (SHELLEY, 2007, p. 492)

A existência da vida para Lionel se consuma apenas pelo processo de escrita, uma maneira de continuar existindo. A escrita permite construir e perpetuar a sua história; é uma forma de não ser esquecido, assim como também, de não permitir que os feitos de pessoas dignas e falhas se percam como fumaça depois de apagado um incêndio. As distopias tradicionalmente estabelecem as suas histórias já imersas em um terrível mundo novo, após o colapso de uma era, abordam medos coletivos que são resultado do desenvolvimento de alguma falha humana, alertam sobre essa falha já dentro da impossibilidade de retorno ao estado anterior, como explica Baccolini apud Moylan (2016):

Na distopia, o texto normalmente começa diretamente no terrível mundo novo, e, ainda mesmo sem o movimento de deslocamento para um outro lugar, o elemento do estranhamento permanece em efeito, pois “o foco é frequentemente sobre a personagem que questiona a sociedade distópica⁹²”. (p. 81)

No entanto, ao longo do tempo foi sendo observada uma tendência a não resumir o desastre ao colapso sem volta. Clayes (2017), Moylan (2016), Causo (2003) falam das possibilidades de significados que são atribuídos quando o texto especulativo (porque imagina um lugar aquém do existente) finaliza a narrativa com um final aberto. Quando Lionel decide escrever o seu diário, ele o faz no mundo já destruído, somos apresentados à história da era de Lionel e seus conhecidos através da memória, o diferencial que o romance traz é que apesar da extinção do homem – de que trata também os demais textos escritos sob o tema do ‘último’ como mostrado no capítulo III desta tese –, neste caso o dos anos 2000, o próprio diário é um elemento que simboliza tanto um alerta quanto a esperança de

⁹² Referência ao texto *Breaking the boundaries: gender genre and utopia* (1992), de Raffaella Baccolini.

mudança. Diretamente do fim Lionel transmite um alerta para que as futuras gerações não cometam os mesmos erros que a sua geração cometeu (qualidade distópica), e assim, haja a possibilidade de um novo início. Seu registro da memória é, assim, a sua ferramenta de mudança. A seguir, discutiremos sobre outras marcas presentes na narrativa de Lionel que conferem ao texto o impulso de esperança mesmo através do cenário caótico.

O impulso de esperança no distopismo de *O Último Homem*: outros pontos de destaque

Durante a narrativa de Lionel, em dois momentos um personagem aparece para exaltar um desejo, ideia sobre o 'paraíso', fazendo a previsão de que ocorrerá, mas somente dali um tempo. Merrival passa a vida com os olhos em um tempo que não é o seu, olhando para o céu e embebido em seus estudos sobre o universo e a vida em um contexto que ainda não existe, o seu presente desmorona e ele sequer dá-se conta, se isola no presente com os olhos no futuro, em um lugar onde ele jamais estará. Merrival representa o perigo da busca do lugar perfeito, longe de onde se vive, deixando o presente entregue a um destino cruel, a fuga da realidade. Sobre a mensagem representativa desse personagem e que também está presentes em algumas ponderações de Adrian, Claves (2017) afirma que:

Há parcialmente uma sátira sobre o utopismo do período revolucionário francês. Um personagem no livro assim insiste que a Terra irá se tornar um Paraíso, onde a servidão, pobreza e doença terão sido conquistadas. A própria imagem da praga aqui, sugere os limites do excesso de confiança humano⁹³ (p. 293).

Mais do que excesso de confiança humano que convence a mente do sujeito fazendo-o acreditar que pode dominar a natureza, de que fala Claves, na verdade a mensagem da experiência de vida do personagem é direcionada ao fato de que é preciso olhar para o presente e fazer algo no agora, porque o futuro é apenas outro tempo onde se vive o presente, mas que é também, um reflexo do que é feito no hoje. Lionel expõe essa ideia dizendo:

⁹³ Yet it is also, like *Frankenstein*, partly a satire on the utopianism of the French revolutionary period. One character in the book thus insists that the 'earth will become a Paradise' where servitude, poverty, and disease have been conquered. The very image of the plague here, indeed, suggests the limits of human endeavour.

Parece que a destruição total de Constantinopla e a suposição de que o inverno havia purificado o ar da cidade caída, deram coragem aos gregos de visitar o local e começar sua reconstrução. Mas eles dizem que a maldição divina ocupa o lugar, pois cada um que se aventurou para dentro dos muros foi contaminado com a peste; e a doença espalhou-se pela Trácia e pela Macedônia; e agora, temendo a virulência da infecção durante o calor vindouro, um cordão foi levantado na fronteira da Tessália e uma rigorosa quarentena, instituída. **Tal informação trouxe-nos de volta da perspectiva de paraíso, a ser estabelecido em um prazo de cem mil anos, para a dor e a miséria do momento que existia sobre a terra.** Merrival não se juntou a essa conversa, achegando-se de Idris, ele continuou a assegurá-la sobre o deleitoso prospecto de um paraíso terreno depois de cem mil anos [...] (SHELLEY, 2007, p. 238) – destaque nosso.

Ao colocar a ideia do paraíso (exposto como sendo a Londres dos sonhos, mas que era apenas os devaneios de Merrival sobre paisagens bucólicas e sujeitos engajados no amor) dali cem mil anos, no momento em que toda a humanidade estava paulatinamente sendo destruída, a afirmação de Merrival soa como uma espécie de inocência diante da destruição do agora, pois com a morte de todos os presentes, para quem e como seria esse paraíso? De nada adiantaria sonhar com esse lugar inalcançável (já que a previsão é para dali cem mil anos) e não fazer algo no presente. E assim, o romance exhibe mais um traço da sua qualidade distópica.

Diante disso, o caos aponta para a ineficácia do sonho por algo perfeito quando o melhor ainda sequer fora instituído para harmonizar-se a mudança de que precisam e sanar as falhas que os fazem paradoxalmente desejar esse outro lugar perfeito. A crítica é feita para pontuar o alerta sobre o presente e com a extinção da humanidade mostra o “como poderá ficar” caso perdurem os problemas ou que sejam repetidos. Mas ainda existe o potencial de esperança ancorado na ideia de que, senão pelo próprio Lionel, mas por uma nova raça que possa aprender com o registro e seguir outros caminhos que levem a finais diferentes, a chamada transformação pela vontade, de que fala Raymond Williams sobre o potencial utópico que as distopias abertas carregam, discutido em seu texto *Utopia and Science fiction* (1978).

Consideradas literatura especulativa, as distopias carregam comumente o papel de desestabilizar através do exemplo elevado a nível extremo para chamar atenção sobre um determinado problema que parece ser o centro das complicações existentes na realidade de quem as escreve. As intenções são diversas, destacamos duas recorrentes: mostrar a inevitabilidade da destruição porque não há escapatória para uma sociedade formada por

seres autodestrutivos; ou na esperança de que o fim mostrado na ficção não seja possível. Sobre os direcionamentos que podemos observar nesse tipo de narrativa Causo (2003) complementa dizendo que:

No centro dessas narrativas está a tentativa de criar realidades alternativas que vem relativizar a nossa própria. Exatamente o que tenta fazer a literatura especulativa – especular sobre a realidade, fornecendo paradigmas que relativizam as compreensões estabelecidas. (CAUSO, 2003, p. 34)

O romance de Shelley, apesar de publicado em 1826 sugere o que Moylan (2016) e o professor pesquisador Pedro Sasse (2020) destacam como sendo traço desenvolvido por narrativas do gênero em meados do século XX, que é a necessidade de mesclar os princípios esperança e realidade na ficção distópica. Sobre este aspecto Moylan complementa que:

[...] o potencial de um texto distópico, então, apoia-se na capacidade de seu novum em reconciliar o princípio esperança e o princípio da realidade, por meio da resistência ao final mitológico/ ideológico e ao estar aberto a uma polifonia mais madura que imagina diferentes possibilidades para diferentes agentes e circunstâncias, e, dessa forma fazendo com que a conclusão formal funcione cognitivamente como um final aberto, independente do fato de os valores positivos serem vitoriosos ou derrotados ao final do romance. (2016, p. 86)

Os valores que Lionel deseja que sejam cultivados e os quais destaca diante de exemplos como o altruísmo de Adrian, por desejar o melhor para o povo e apoiando a república mesmo significando o fim das regalias que a sua família obtinha com o sistema monárquico. A própria tentativa de Lionel e Adrian, na França, diante das facções que foram formadas, de alertar os seguidores do Profeta-impostor sobre o perigo de seguir as suas ideias, apesar de não obterem êxito, dentre outros exemplos já citados. As tentativas de reorganização são sempre derrubadas pela ação de outras personagens e pela morte. No entanto, Lionel afirma, após deixar o seu relato em local seguro onde possa ser facilmente encontrado, que “o incansável desespero e o feroz desejo por mudança conduzem-me” (SHELLEY, p. 494), e seu relato serve, assim, para que o seu impulso de esperança possa ter oportunidade de ser realizado em outras circunstâncias e realidades. Sobre a esperança de que aquela realidade seria reconstruída em uma melhor, citamos dois dos diversos momentos quando Lionel pondera a respeito:

A ampla praça de Forli, a arcada ao redor, seu leve e agradável aspecto animaram-me. Eu estava feliz com a ideia de que, se a terra fosse novamente repovoada, nós, a raça perdida, teríamos, nas relíquias deixadas, apresentado uma exibição nada desprezível de nossos poderes aos recém-chegados. (SHELLEY, 2007, p. 479)

E assim, parecia-me, deveria permanecer, não fosse a esperança, sem a qual não acredito que o homem pudesse existir, me sussurrado que, em tal situação, eu seria objeto de medo e aversão ao ser, preservado não sei onde, mas que apaixonadamente confiava que, por fim, iria encontrar. Irão meus leitores zombar da vaidade, que me fez vestir com algum cuidado para o bem deste visionário ser? Ou perdoarão as sandices desta quase enlouquecida imaginação? Eu posso facilmente perdoar-me – pois a esperança, embora vaga, era-me tão querida e um sentimento de prazer de rara ocorrência prontamente cedi à ideia que o acalentava ou prometia qualquer recorrência da anterior ao meu entristecido coração. (SHELLEY, 2007, p. 480)

O distopismo de *O Último Homem* de Shelley é observado no romance mesclada a esse ponto de possibilidade e renovação advindo do impulso de esperança. Esse aspecto faz parte do teor subjetivo que a narrativa evoca; uma união entre o caos e o utópico (desejo por mudança positiva). O ponto em destaque, então, é que Shelley constrói a história de Lionel como uma forma de mostrar insatisfação com a realidade, mostrando “como” e “onde” ela poderá acabar, mas incluindo o impulso positivo sobre o desejo de mudança. A esse respeito Bloch (2005) afirma que “o ato contra a angústia diante da vida e as maquinacões do medo é a atividade contra os seus criadores, em grande parte bem identificáveis, e ele procura no próprio mundo aquilo que ajuda o mundo – isto é, encontrável” (p. 13-14). Assim, o diário de Lionel, relato sobre a experiência de um momento do mundo, é deixado para que os novos habitantes daquele mundo o refaçam de outra maneira. Entendemos que a qualidade distópica de um texto não está apenas em descrever a irreversibilidade de uma sociedade falha que não oferece espaço para mudança, mas também, no que a mensagem que a destruição e o caos emanam, e nela há o impulso de esperança. Ainda a esse respeito Sasse (2020) comenta:

Em um esforço de encontrar certos paralelos entre os problemas levantados pelos teóricos do gênero, chegamos, no entanto, a um denominador comum: uma tensão entre considerar qualquer crítica ou oposição ao gênero utópico como parte de um gênero distópico – logo, anti-utópico –; e ver no próprio gênero distópico um impulso que poderia

até mesmo fortalecer a ideia de uma utopia – e, dessa forma, se diferenciar da oposição à própria ideia de utopia. (p. 176)

Lionel comenta sobre os problemas dos homens em sempre lamentar perdas insignificantes, muitas das vezes calcadas no culto sempre forte a bens materiais. Relembrando os acontecimentos do passado ele remonta as falhas de seu povo e suas também, assim como suas virtudes, e percebe que aprendeu com a experiência, se envergonha dessas falhas até em alguns momentos dizendo “pensei em não narrar este fato, no entanto, ele não deixaria de ter sido verdade” (p. 412). O aprendizado fornece a centelha que motiva a escrita do seu relato e vê o lado positivo em mostrar as falhas. Sobre o arrependimento pelas insignificâncias ele diz:

As lágrimas corriam pelo rosto de Idris, enquanto Alfred e Evelyn traziam sua roseira favorita, depois um vaso de mármore belamente gravado, insistindo que estes deveriam ir e exclamando que pena seria não poder levar o castelo e a floresta, o cervo e os pássaros, e todos os demais objetos habituais e queridos, conosco. “Apaixonados e tolos”, eu disse, “perdemos para sempre tesouros muito mais preciosos do que esses; e abandonamos para preservar tesouros que, em comparação, não são nada. Não nos deixe esquecer por um momento nosso objetivo e nossa esperança; e eles formarão um monte irresistível a bloquear a enchente de nosso arrependimento pelas insignificâncias”. (SHELLEY, 2007, p. 350)

Entendemos *O Último Homem* de Shelley então, como uma *distopia opositora aberta*: distopia pelo seu teor que impulsiona ao alerta diante da mensagem que o romance transmite; opositora por ir de encontro ao utopismo exacerbado que resulta na fuga da realidade; e aberta pelo fato de permitir a possibilidade de mudança, apesar do caos instituído com o fim da humanidade, através do registro feito e pelo personagem sobrevivente que segue vagando em busca de outros seres. Sem a intenção de estabelecer uma classificação formal para o romance, esta é apenas uma sugestão que, assim como o próprio teor da narrativa, estamos especulando, no desejo de trazermos uma visão diferente para o romance de Shelley que, apesar de aparente, não foi ainda trazido à tona.

O romance ainda faz menção a balões como meio de transporte e máquinas como vestígio de prosperidade, mas apenas como meio de mostrar a fraqueza do homem:

Por muito tempo ele foi um obstinado. Ele embarcaria em um balão; navegaria para os distantes quadrantes do mundo, onde seu nome e

humilhação eram desconhecidas. Mas era inútil; sua tentativa estava registrada; seu propósito publicado para o mundo; sua vergonha nunca poderia ser apagada da memória dos homens. (SHELLEY, 2007, p. 109)

[...] os alimentos eram gerados, por assim dizer, espontaneamente – máquinas existiam para fornecer com facilidade qualquer desejo da população. Uma má inclinação, porém, persistia; e os homens não eram felizes, não porque não podiam, e sim porque não se animavam a eliminar obstáculos que eles próprios ergueram. (SHELLEY, 2007, p. 119).

Assim como também é implantada uma nova forma de governo com a queda da monarquia na Inglaterra, no entanto, não é devido ao sistema que a vida sucumbe, mas à má índole dos homens; em um nível micro há o estabelecimento de uma nova forma de organização da sociedade feita pelo profeta-impostor em Paris, também é destruído quando os verdadeiros planos do líder são descobertos. Estes aspectos (referência à inovação tecnológica e o reflexo da implantação de novos regimes políticos) do romance oferecem uma qualidade distópica também, além do diário de Verney, mas não porque tratam de possíveis inovações ainda em processo de desenvolvimento na época de produção do texto, e que causavam preocupações, ou estabelecimento de novas instituições governamentais que não funcionam corretamente para todo mundo. Estes aspectos são usados para mostrar um ponto importante e pioneiro dentro do tema do ‘último’ na época de publicação da obra, que é o clamor em direcionar a atenção para ação dos homens e não somente para a ira divina. O “significado do desafio, cuja explicação encerra a história da raça humana” (SHELLEY, p. 451) de que fala Lionel em seus momentos de desespero se trata exatamente do aprendizado que a experiência diante das falhas pode trazer. É o alerta para um ‘não deveríamos deixar que o fim acontecesse assim’.

Não é a ação humana que causa o desastre, o que desqualificaria o romance quanto a um caráter distópico próprio, estabelecendo seu formato apocalíptico por tratar de desastre enviado pela natureza, de fato. No entanto, é inegável o distopismo de sua mensagem considerando *the great picture*, ou o que podemos chamar de objetivo central da história para além do que entrega a objetividade das sequências formais: não mostra uma forma de vida após a destruição; a história não acontece após a destruição, mas diretamente no ‘como’ aconteceu; mostra as falhas que levaram ao fim para que não sejam repetidas, alerta sobre o que ‘pode’ vir a acontecer se a situação mostrada for repetida; final aberto,

possibilita espaço para a esperança, mudança. Tudo feito em torno da história de um ser solitário, entregue ao isolamento na terra.

No tópico a seguir, discutiremos um pouco mais a respeito do pioneirismo que a escritora empreende ao desenvolver a história apocalíptica de *O Último Homem* com aspectos que fornecem uma qualidade distópica ao seu texto, escrito muito tempo antes dos estudos sobre distopia, principalmente quando pensamos no fato de que Mary Shelley foi a única mulher no contexto inglês, escrevendo sobre o tema.

4.3 O distopismo no romance de Mary Shelley

Where to start speaking of the end? But on the other hand, isn't it
always from the end that one starts?
Barbara Johnson

Neste tópico, discutiremos pontos que acreditamos serem preponderantes para a nossa proposta de análise e que estão imbricados com o caráter pioneiro do romance de Shelley. Abordaremos os aspectos presentes na narrativa de Lionel que conferem ao texto, sua qualidade distópica, presente especialmente, na mensagem contida no surto da peste como metáfora das falhas humanas, e nas marcas observadas ao longo da narrativa que possibilitam uma discussão em torno de dois outros aspectos que permitem o seu distopismo: o alerta sobre o mau uso da ciência e a crítica diante do fanatismo religioso, observada no discurso do Profeta-impostor, que cria uma realidade distópica dentro do seu grupo de seguidores, em paralelo aos problemas existentes com a ação da peste.

Quando Mary Shelley escreve *O Último Homem*, o ambiente político e filosófico de seu tempo estavam debulhados na possibilidade de que o mundo como era conhecido, poderia estar chegando ao fim. Estava muito claro nas mentes dos contemporâneos de Shelley que a ira divina estava prestes a recair sobre os homens e a natureza se mostrar ferrenha juíza dos tempos, destruindo tudo o que existia. Diante dos fatos que lhe eram apresentados todos os dias seja por cartas, conversas ou leituras, o que Shelley enxergava, segundo os pensamentos registrados em seus diários, era que na verdade estava chegando o fim da humanidade, não como um verdadeiro apocalipse, mas o que estava definhando era

o modo de pensar dos homens daquele tempo, a forma de lidar com a vida em sociedade como era costumeira até aquele ponto, e essa era também uma destruição aparentemente necessária, uma vez que nada parece mudar quando as falhas são sutis e não totalmente visíveis, prejudicando uma grande maioria e apenas alguns sendo imunes e/ou protagonistas. O paraíso onde muitos dos aristocratas acreditavam viver era o mar de desespero para as classes menos favorecidas.

Shelley provavelmente sentia-se solitária, tendo perdido por volta de 1820 praticamente todos os seus amigos próximos e o seu companheiro. Morando fora de sua cidade natal por um longo período, volta à Londres no final de agosto de 1823, e sentiu imediatamente a sensação de que estava pondo os pés em um lugar completamente estranho do que ela lembrava quando havia partido anos antes, de acordo com Barbara Johnson em seu trabalho *A life with Mary Shelley* (2014). Londres, este lugar onde até mesmo o sotaque característico dos londrinos lhe soava diferente e “a voz das ruas da nova Londres era alta, achatada e cheia de dinheiro⁹⁴” (SEYMOUR, 2000, p. 329), parecia que entrava em uma cidade do futuro, mas um futuro estranhamente devastado por cobiça e hábitos perigosos. A ideia para o romance começou a ganhar forma diante de tais impressões. De acordo com Seymour (2000) Mary Shelley estava sendo tomada pela percepção de que era uma estrangeira nas ruínas de uma grande cidade, ruínas porque as pessoas não pareciam humanas, mas puras alegorias monetárias. Eram seres monstruosos.

O avanço social que a sociedade inglesa regozijava exaltar lhe soava supérfluo. Aquele avanço ecoava o início de um longo fim. É possível, certamente, que o luto e tristeza de Mary a levaram sentir mais intensamente o peso das atenções sendo sinalizado para as aquisições materiais ao invés da importância e/ou luto da presença do ser humano. Logo após a morte de Percy Shelley, seu marido, todos esses detalhes ficaram ainda mais evidentes. A família de Percy passou a persegui-la, não reconhecia seu casamento, proibiam-na de falar por seu marido ou publicar qualquer conteúdo que envolvesse o seu nome, e não se importavam com a existência de Florence, filho do casal. Somente após vários revezes, Florence é acolhido pelos avós paternos e passa a conhecê-los melhor.

Em carta a Leigh Hunt, Mary comenta sobre o concerto de Vincent Novello ao qual ela tinha acabado de assistir: “Ele fez de mim uma convertida a Haydn – Você conhece a

⁹⁴ The voice of the new London’s streets was loud, flat and full of money.

peça, “Um Novo Mundo Criado” – de sua Criação; que maravilhoso fluir de som ela é⁹⁵”. A apresentação arrebatou imensamente os pensamentos de Shelley sobre o tema que já moldava em sua mente para o novo romance e, a oratória de Haydn composta para ser orquestrada e inspirada no Gênesis, tanto quanto em *Paraíso Perdido* de Milton, expandiu seus pensamentos e ofereceu-a uma nova dimensão sobre sua ideia inicial, que tinha sido apenas embebida em suas sensações diante da realidade que se lhe apresentava; ideia essa que a pesquisadora Clara Queiroz (2014) descreve precisamente:

A solidão e aniquilação da espécie humana corrompida pela ânsia de poder, metaforicamente representada sob a forma de uma praga exterminadora. Perante uma ameaça, a exploração do mais fraco pelo mais forte conduz à destruição da humanidade. No entanto, um único ser sobrevive; *The Last Man* seria o título da nova obra. (p. 248)

O romance falaria não apenas de um sentimento individual sobre a dor de perdas subsequentes, mas tocaria em pontos cruciais observados no *modus operandi* da sociedade, vislumbrado em um cenário especulativo de como tudo poderia acabar. A obra de Haydn causou um impacto considerável na mente pesarosa de Shelley, mas também seria um dos estopins para que o seu romance tomasse forma e seus pensamentos tivessem caminho por onde ecoar, seus medos se tornariam, mais uma vez, uma obra entregue ao coletivo.

Barbara Johnson (1993) afirma que, em *Frankenstein* (1818), Mary Shelley nos apresenta um mundo onde o humano se questiona sobre os limites de viver sem o calor e reconhecimento humanos, já em *O Último Homem* a questão vai mais além e se transforma na incerteza de o que poderia acontecer com o mundo se o homem, por fim, destruísse toda e qualquer possibilidade de manifestação de humanidade. O romance trata sobre a insatisfação com a realidade – Shelley mostra com o fim a esperança de um começo melhor - o espelhamento da insatisfação com a sua realidade. No momento em que a autora passava por problemas com as restrições operadas pela família de seu marido falecido, outros problemas ocorriam também na Inglaterra. Dentre tantos, ocorriam alguns direcionados à invasão do privado no público e vice-versa, um contexto distópico ressaltado por Clayes (2017):

⁹⁵ Carta de Mary Shelley datada de 11 de Dezembro, Londres, 1823.

Uma dedução óbvia era a necessidade de regular o casamento e o parto. No meio da era vitoriana, John Stuart Mill, mais proeminentemente, havia apresentado propostas para restringir a população, incluindo restrições ao casamento, na esperança de elevar os padrões de vida da classe trabalhadora, e sem considerar que tais restrições interferem indevidamente na liberdade individual⁹⁶. (p. 296) – tradução nossa.

Como citados no capítulo III desta tese, reiteramos as primeiras aparições com Cousin de Grainville e seu *Le Dernier Homme* (1805), Byron com o seu *Darkness* (1816), Cambell com o seu poema lírico *The Last Man* (1823). Apesar da avalanche de críticas negativas direcionadas ao romance de Mary Shelley quando ela publica em 1826, - apontado como tema repetitivo, de mau gosto, ofensivo, utilização inadequada do termo “último” (uma vez que na literatura nunca seria o último verdadeiramente) – o romance de Shelley difere ostensivamente dos seus antecessores. Entre a ficção apocalíptica e a distopia, o seu texto trata metaforicamente da autodestruição do homem e da solidão em um ambiente apocalíptico onde a intervenção divina é inexistente, pontos que não aparecem nos antecessores, mas que apareceria nos subsequentes. Ao tratar do fim, o romance mostra as falhas existenciais do homem no início, alerta o tempo todo sobre o fato de que o espírito do homem é o responsável por tudo o que ele cria e age sobre.

Queiroz (2014), ao resumir o enredo do romance pontua que ele trata mais claramente de “uma praga não determinada, mas que emana do próprio comportamento humano vai alastrando e contaminando a humanidade, enquanto a Natureza, impassível, permanece luxuriante” (p.249). O desastre de que trata o diário de Lionel não está protagonizado pela dissipação da peste, mas pelo comportamento humano, o teor de sua narração é existencial e não a descrição de um apocalipse enviado pelos deuses.

A história do “último” de Shelley, em muitos aspectos põe em causa os ideais políticos do romantismo. Seymour (2000) afirma que até mesmo os princípios da civilização ocidental, esses ideais e princípios são os alvos esperados a serem últimos no romance da autora. Assim como em muitos dos seus outros trabalhos ao longo da vida de escritora, Shelley destaca uma discussão que poderia estar já esgotada, mas sob um novo ponto de vista, nesse caso o fim do mundo. As suas especulações diante da ideia de fim no romance

⁹⁶ One obvious deduction was the need to regulate marriage and childbirth. In the mid-Victorian period, John Stuart Mill, most prominently, had mooted proposals for restraining population, including restrictions on marriage, hoping to raise working-class standards of living, and without regarding such restrictions as interfering unduly with individual liberty.

em apreço, estão atreladas ao que está mais próximo do que punição divina. Ela chama atenção para o ser humano e suas falhas; necessidade de poder acima de qualquer responsabilidade com o outro; o egoísmo exacerbado; um individualismo que fere a natureza do coletivo. Abaixo citamos o discurso proferido por Adrian em meio à guerra, que exemplifica essa crítica a respeito da necessidade de poder, ganhar território acima de qualquer traço de humanidade:

Ele falava com as mãos abertas e uma voz cativante e então, voltando-se para os nossos invasores, com uma feição severa, ele ordenou que baixassem as suas armas: “Vocês acham”, ele disse, “que porque estamos sendo devastados pela peste, vocês podem nos derrotar; a peste também está entre vocês e quando estiverdes abatidos pela inanição e pela doença, os espíritos de quem vocês assassinaram levantar-se-ão para não lhes deixar esperança na morte. Baixem suas armas, companheiros! Irmãos! O perdão, a ajuda e o amor fraternal esperam pelo seu arrependimento. Vocês nos são queridos, porque envergam a frágil forma da humanidade; cada um de vocês encontrará um amigo e um anfitrião entre estas tropas. Deve o homem ser inimigo do homem, enquanto a peste, adversária de todos, mesmo agora está acima de nós, triunfando nesta carnificina mais cruel do que a nossa própria?” (SHELLEY, 2007, p. 321).

O romance mostra uma decadência do ser humano que golpeia por ser muito próximo do real, um declínio presente nos pequenos detalhes que juntos se tornam monstros grandiosos. Falamos no capítulo I a trajetória empreendida pela história da humanidade e seu contato com a criação de monstros. Durante muito tempo eles serviram como um bálsamo para acalmar as angústias e medos individuais muitas vezes transformados em coletivos. A inexistência de uma forma para direcionar as preocupações diante de coisas inexplicáveis, inspirava a necessidade de criar seres para direcionar e assim, tentar expurgar, como vimos.

No entanto, o que Shelley parece mostrar é que aquelas criações não precisam mais ser imaginadas daquela maneira, a explicação é mais simples, os monstros estão mais próximos, eles estão ao nosso lado. Assim como eles podem, até, sermos nós mesmos, vistos por outrem. Não devemos mais nos preocupar com a possível existência de Cila e Caríbdis vivendo nas profundezas do mar italiano. Os verdadeiros monstros, seres perigosos e vis não necessitam de nomes mitológicos, eles já os recebem em seu nascimento, não fazem parte da natureza ou são enviados por divindades, eles fazem parte da nossa própria forma, caminha todos os dias pelas nossas ruas. A peste que mata paulatinamente a humanidade

na era vivida por Lionel Verney, é uma “doença da alma” (SHELLEY, p. 422). Na passagem abaixo, Lionel compara a ação desmedida dos invasores às figuras míticas que representaram, em algum tempo, medos coletivos, exaltando a crueldade como falha humana:

Fomos ensinados como, no início do mundo, a humanidade impingia aos seus inimigos atributos impossíveis – e como os detalhes que passavam de boca em boca, poderiam, como os sempre crescentes Rumores de Virgílio, atingir os céus com seu semblante e agarrar Héspero e Lúcifer com suas mãos abertas. Górgona e Centauro, dragão e leão com casco de ferro, enorme monstro do mar e gigante hidra, eram apenas amostras dos estranhos e espantosos relatos sobre nossos invasores que alcançavam Londres. (SHELLEY, 2007, p. 318)

Em outro ponto da história, durante um debate entre Adrian e Ryland, este último desqualifica os desejos utópicos de Adrian, que almeja o dia em que a servidão, pobreza e doença se extinguirão e o seu povo viverá em comum acordo. Ryland não consegue vislumbrar a possibilidade de tal feito, pelo menos não na sociedade como se configurava naquele tempo e pontua:

Assegure-se que a terra não é e nem será o paraíso enquanto as sementes do inferno forem nativas de seu solo. Quando as estações tornarem-se iguais, quando o ar não parir desordens, quando sua superfície não mais se responsabilizar pelas pragas e pela seca, então a doença cessará; quando as paixões dos homens estiverem mortas, a pobreza partirá. Quando o amor não mais se assemelhar ao ódio, então a compaixão existirá; estamos muito longe desse estágio agora. (SHELLEY, 2007, p. 237)

Em *O Último Homem* acompanhamos a narração, também, do fracasso de um futuro governo republicano numa Inglaterra em fins do século XXI, sistema que acontece de ser instituído um pouco antes do surto pandêmico do vírus mortal. A sua instabilidade entra em acordo com o desequilíbrio de seus governantes, agora chamados Protetores eleitos e que sucumbem juntos ante a peste. Imbricado com o real a narrativa ficcional de Shelley não expõe a ideia de um sistema republicano à toa, como já pontuamos em outro momento, a Inglaterra foi República de 1649 a 1660, governada por Cromwell até o ano de sua morte em 1658. No seu registro, Lionel cita a mudança de sistema logo no início, quando fala da relação de seu pai e o último monarca, conforme o excerto abaixo:

No ano de 2073, o último dos reis, o antigo amigo de meu pai, havia abdicado de acordo com as gentis forças das objeções aos seus atos e uma república foi instituída. Grandes propriedades foram designadas para o monarca deposto e sua família; ele recebeu o título de conde de Windsor e o Castelo de Windsor, da antiga realeza, com seus amplos arredores, fazia parte da riqueza que lhe fora alocada. Ele faleceu logo depois, deixando um filho e uma filha (SHELLEY, 2007, p.27).

Aparentemente a mudança de sistema governamental deveria servir como um sinal de bonança em direção a uma nova e melhor oportunidade de viver em sociedade, mas não funciona. Os responsáveis pela ordem sucumbem ao sistema junto à peste, que aflorou a maldade dos homens e a Londres de Verney se assemelha à descrita por Defoe (2014): “não posso deixar de reconhecer que o estranho estado de espírito do povo de Londres naquele tempo contribuiu muitíssimo para sua própria destruição” (p. 133). O momento de pressão diante do surto invisível apenas trouxe à luz o que não se podia ver, mas que sempre esteve presente, ainda citando Defoe (2014):

[...] a impressão de que, entre aqueles que estavam contaminados, havia uma propensão ou inclinação perversa para contaminar os outros. Ocorreram grandes discussões entre nossos médicos sobre as razões disto. Alguns consideravam parte da natureza da doença, que incutia um tipo de raiva ou rancor contra seus semelhantes em todos que se contaminavam – como se a doença não contasse apenas com sua malignidade para se espalhar, mas agisse na própria natureza do homem, dotando-o de um ímpeto perverso ou mau olhado, como dizem em caso de um cachorro louco que, mesmo diante da mais suave criatura, joga-se e morde qualquer um que se aproxime, inclusive aqueles que mais gostavam dele anteriormente. (p. 176-177)

No romance de Shelley, inclusive, há uma referência direta aos relatos de Defoe quando Lionel se depara com um morto da pestilência pela primeira vez, exaltando o relato do escritor e afirmando assim, a influência das imagens que Defoe descreve na conjuntura para a sua própria construção narrativa com a história de Lionel. Segue o excerto:

Eu nunca antes havia contemplado alguém morto pela peste. Embora todos os pensamentos estivessem cheios de consternação para com seus efeitos, um anelo por empolgação permitira-nos ler com atenção o relato de Defoe e as descrições magistrais de Arthur Mervyn. As figuras desenhadas nestes livros eram tão vívidas, que parecíamos ter vivenciado os resultados representados por elas. Mas frias eram as sensações estimuladas pelas palavras, ardentes, contudo, fossem e, descrevendo a morte e miséria de

milhares, comparavam-se com o que eu senti ao olhar para o cadáver deste estranho infeliz. Isso, com efeito, era a peste. (SHELLEY, 2007, p. 278)

A solução, então, parece estar apenas na iminente dissipação dos sujeitos de uma era onde o aprendizado e percepção da realidade catastrófica é lenta e quase inconstante. O cenário que a peste constrói, além de revelar intencionalidades monstruosas mascaradas de boas ações, também modifica a forma como as pessoas compreendem o mundo ao seu redor, como se a claridade surgisse apenas com a presença do obscuro. Defoe (2014) afirma:

Outro ano de peste teria reconciliado todas estas diferenças; uma conversa íntima com a morte ou com doenças que ameaçam com a morte teria arrancado o fel das nossas têmperas, removendo nossas animosidades e fazendo-nos ver as coisas com olhos diferentes daqueles com que olhávamos anteriormente. (p. 199)

O que muitas das ficções especulativas fazem, especialmente, aquelas cujo tema é o poder mortal de alguma peste, como em *O Último Homem*, é mostrar, dentre outros aspectos, que as epidemias ou calamidades mudam, mas os povos continuam os mesmos e, talvez seja esse o problema. São muitas as semelhanças entre as atuações dos homens e mulheres em sociedade quando da ocorrência de tais calamidades, como discutimos nos primeiros capítulos, desde a mortandade medieval, passando pelo surto de 1348 e com a peste bubônica em 1665. Embora o último surto de peste na Inglaterra tivesse ocorrido em 1665, epidemias menores eram frequentes. Em 1817 uma epidemia de cólera, possivelmente iniciada na Índia, chegou a atingir o Mediterrâneo. Esta pode ter sido a inspiração de Mary para construir um surto pandêmico em sua narrativa que atinge a Europa através de Constantinopla, vinda do oriente. A este respeito Seymour comenta:

Uma efusão de poemas, romances e pinturas sobre o assunto, incluindo em 1826 o primeiro esboço de John Martin para o seu *The Last Man* (1849), também podem ter sido inspirados por rumores da praga da cólera que irrompeu em Bengala em 1817 e foi avançando firmemente em direção à Europa. Chegou a Sunderland no norte da Inglaterra em 1831 e em Londres em janeiro de 1832. As principais cidades na Inglaterra foram afetadas pela doença que prosperou melhor nas áreas mais pobres. A epidemia reduziu-se a um punhado de casos até o verão de 1832, parcialmente como o resultado de regulamentos sanitários ferozes. Um de suas últimas vítimas foi o meio-irmão de Mary, William. Foi como consequência da epidemia de

cólera em 1832 que a enorme tarefa de reformar o sistema de drenagem de Londres começou⁹⁷ (SEYMOUR, 2000, p. 331).

Assim como os personagens reais ou ficcionais do texto de Defoe em “Um diário do ano da peste” (1722), a origem da doença no romance de Shelley é desconhecida, apenas especulações são feitas e nenhuma ação preventiva é executada ou contenção de danos desenvolvida que possa parar a ação mortal. A peste chega à Inglaterra após o atraco de um navio comercial americano vindo de Constantinopla. Ela está no ar, toma conta de homens, mulheres, crianças, ricos e pobres, de maneira sutil e os dilacera.

Assola mais incisivamente aqueles cujas resoluções mais aparentes estão centradas na necessidade de salvarem a sua própria vida, ou cuja ação ao longo da jornada que empreendeu até aquele momento tenha sido direcionado levando em conta o lucro, a vantagem independente da humildade ou solidariedade para com o próximo, ou na busca de fama alimentada pela sede de poder, como já foi exposto nos casos de personagens como Ryland, apesar de estar envolvido com as ideias republicanas de mudança, a única que deseja era a mudança da sua própria vida; e também, os pais da jovem Juliet, são exemplos desse fato.

Parece-nos que o fenômeno que está matando avidamente é muito mais do que um vírus infectando o ar, mas que se trata, metaforicamente, de algo que já está alojado nos homens; a própria ideia de humano parece estar agindo para dizimar a humanidade e assim, encontrar uma nova versão de sujeitos que a mereça: “o mundo é demais para nós”, dizia o título do poema de Wordsworth onde critica o mundo por seu materialismo exacerbado. O distopismo do romance de Shelley direciona nossa atenção para a degradação consecutiva do ser humano por suas intencionalidades. Em uma das passagens de sua descrição, Lionel reflete sobre o comportamento humano, quando entende onde estavam a dor e o mal da humanidade:

⁹⁷ A rash of poems, novels and paintings on this subject, including John Martin’s first 1826 sketch for *The Last Man* (1849), may also have been inspired by that the plague of cholera which broke out in Bengal in 1817 was steadily advancing towards Europe. It reached Sunderland in the north of England in 1831 and London in 1832. Most major cities in England were affected by a disease which thrived best in the poorest areas. The epidemic had shrunk to a handful of cases by the summer of 1832, partly as a result of fierce sanitary regulations. One of its last victims was Mary’s half-brother William. It was as a consequence of the 1832 cholera epidemic that the massive task of reforming London’s drainage system began.

Uma vez, o homem foi o preferido do Criador. Uma vez foi assim; agora é o homem o senhor da criação? Olhe para ele – ah! Eu vejo a peste! Ela atacou sua forma, está encanada na sua carne, emaranhou-se com seu ser e cega seus olhos, que perscrutam o céu. [...] A peste é a companheira da primavera, do brilho do sol e da fartura. Não mais lutamos com ela. Esquecemo-nos do que fazíamos quando ela não existia. De velhos navios usados para resistir às gigantes ondas do oceano entre Indus e o Pólo, por insignificantes artigos de luxo. Os homens fizeram jornadas periclitantes para possuir esplêndidas bugigangas da terra, gemas e ouro. O trabalho humano foi desperdiçado – a vida humana atribuída ao nada. Agora a vida é tudo o que cobizamos; que este autômato de carne deve, com juntas e peças em ordem, desempenhar suas funções, que esta morada de alma deve ser capaz de conter seu morador. Éramos, com efeito, suficientemente degradados. (SHELLEY, 2007, p. 338)

No início de todo o problema que a peste vem causando em outros países, nada é efetivamente feito na Inglaterra, acreditavam que aquelas eram apenas histórias de navegadores trazidas para obter lucros ou justificarem os seus atrasos, desvio e perda de mercadorias, tudo estava centrado nas perdas de bens de troca que começavam a causar prejuízos financeiros e assim, as causas das mortes constantes foram desconsideradas. A mudança de atitude dos ingleses e conterrâneos de Lionel ocorre tardiamente, apenas quando os números tornaram-se nomes conhecidos, como afirma a passagem:

Adrian não descansou apenas com os esforços que ele poderia fazer com relação às suas próprias posses. Ele voltou-se à opulência da terra; fez propostas no parlamento pouco feitas aos ricos. Abrir mão de seus solos prazerosos para o agricultor, reduzir sensivelmente o número de cavalos mantidos para finalidades de luxo em todo o país eram meios óbvios, mas que **não agradavam**. Contudo, para a honra dos ingleses fique registrado que, embora uma **relutância natural os tenha feito demorar por algum tempo**, ainda quando a miséria de seus colegas tornara-se evidente, uma entusiástica generosidade inspirou seus decretos. (SHELLEY, 2007, p. 255) – destaque nosso.

Uma generosidade inspirada apenas com a desgraça já estabelecida, a descrição de Lionel parece uma crítica sarcástica ao comportamento e “honra dos ingleses”. Verney vê que a destruição se constrói dentro do homem, que busca alcançar artigos de posse e poder, mas para que, afinal? O questionamento sobre o sentido ancorado nas ações humanas percorre toda a narrativa e convida o leitor a questionar a raiz de suas próprias escolhas e ações feitas na menor das sutilezas de todos os dias, elas não são detalhes vãos, é preciso ter consciência de que pequenas atitudes podem frutificar em grandes pesadelos.

Há um impulso natural no ser humano para cometer erros, não na esperança de ser bem sucedido, o que é um traço positivo em alguns momentos, mas sob a necessidade de seguir um barco que não o pertence, no desejo de possuí-lo apenas. Esta é uma das ponderações de Lionel Verney ao longo de sua retrospectiva dos acontecimentos de uma era acabada:

Fomos ensinados pelos filósofos mais sábios sobre os perigos do mundo, os truques dos homens e a traição dos nossos próprios corações; mas nem o menos destemido se livra de lançar seu frágil barco além do porto, estender sua vela ou retesar seu remo, para atingir as infundáveis correntes do mar da vida. Quão poucos, no melhor da juventude, ancoram seus barcos nas “areias douradas” e recolhem as conchas pintadas que lá se espalham. Porém todos, ao fim do dia, com as pranchas rotas e as velas rasgadas chegam à praia, e naufragam antes de atingi-la ou encontram algum recanto castigado pelas ondas, algum litoral deserto onde se lançam a si próprios e morrem sem ser lamentados. (SHELLEY, 2007, p. 45)

Moylan (2014) destaca a possibilidade de reconhecimento do texto distópico considerando o ponto de vista crítico do leitor. Ele ressalta que em última instância, as qualidades desse texto são reconhecíveis e identificáveis, talvez mais eficazmente, segundo uma questão de recepção, então, de ponto de vista sob todos os sentidos da expressão. Inclusive considerando a dificuldade em definir uniformemente este gênero tão imbricado de significados, mudanças e hibridismo, ele afirma:

Com seu imbricado relato da poética e política da oportunidade distópica textual, a definição de Suvin, de forma ainda mais explícita, leva o julgamento da qualidade utópica ou distópica ao/a leitor/a ou crítico/a que indubitavelmente trabalhe de um ponto de vista particular (com afiliação e princípios particulares) para definir se uma dada sociedade é melhor ou pior do que a do/a autor/a, do leitor/a, seja numa leitura crítica, ou não. De fato, minha própria categorização de certos textos como distopias críticas nesse estudo é precisamente o resultado de tal avaliação, uma vez que nenhum dos exemplos literários ou fílmicos discutidos seja explicitamente nomeado como distopias por seus autores e autoras. (MOYLAN, 2016, p. 92)

Moylan se refere especialmente aos textos publicados em momentos anteriores ao conhecimento da ideia de distopia como é entendido hoje, que apesar de não pertencerem a esse espaço devido sua localização espacial, tem a possibilidade de serem lidos sob essa expectativa pelo leitor/pesquisador ou crítico de hoje considerando aspectos identificáveis

em tais obras. Como já discutido nesta tese, distopia como gênero literário é estabelecido no século XX, no entanto, não impede que obras como *O Último Homem* (1826) de Shelley carreguem um pouco do que estamos chamando aqui de qualidade distópica, e esta qualidade está presente precisamente na mensagem que o romance transmite, construída paulatinamente ao longo da narrativa e distribuída com o seu final aberto a possibilidades diversas.

Talvez seja seguro afirmar que a classificação parece ser feita a partir do ato de debruçar-se sobre o texto, do que através de caracterização engessada dentro de aspectos da forma somente. Distopias tratam de ideias inspiradas diante da insatisfação com a realidade e constroem especulações perturbadoras, caóticas do futuro considerando os problemas do presente, se preocupam mais precisamente com a mensagem do que a forma, posto que sempre estejam apresentadas de formas diversas.

O distopismo do romance aparece ainda em outros dois pontos desmembrados a partir da representação oferecida pelas atitudes de dois personagens que atuam papéis aparentemente secundários no romance. Através deles *O Último Homem* alerta sobre as consequências do mau uso da ciência e do perigo do poder em mãos equivocadas.

O alerta sobre o mau uso da ciência: o astrônomo Merrival

Merrival, um velho astrônomo que frequentemente ficava a ponto de inanição, se dedicava a estudar os cálculos do universo. Vivia inteiramente absorvido pelas ideias que os seus estudos lhe proporcionavam e nada mais conseguia deter a sua atenção, nem mesmo sua nobre esposa, filhos e casa que definhavam aos poucos e os quais tinham apenas Merrival como protetor para direcionar a vida. Rabiscava seus cálculos e conjecturas com pedaços de carvão nas pobres paredes de seu sótão; ele aparece próximo ao período de eleições que tornariam Ryland o próximo Protetor, ocasião que mantinha intenso movimento de pessoas e discussões no castelo de Windsor, onde viviam Adrian e Idris, sua irmã e então esposa de Verney, e onde recebiam com frequência as visitas de Ryland. Verney comenta sobre sua aparição no castelo e nas vidas dos seus habitantes:

Encontrei Merrival, o astrônomo, com ela (Idris). Sua visão da humanidade estava muito adiante para prestar atenção nas baixas do dia e vivia em meio ao contágio sem saber de sua existência. **Esse pobre homem,**

conhecido como La Place, ingênuo e imprevisível como uma criança [...] não ouvia suas crianças chorarem, nem observava a forma de sua companheira definhar, e o excesso de calamidade era, para ele, meramente, como a ocorrência de uma noite nublada [...]. Ele se apresentara a Adrian, com um pedido para observar alguns movimentos planetários em seu telescópio. (SHELLEY, 2007, p. 309) – destaque nosso.

Do mesmo modo que não é por acaso a aparição desse personagem na história, também não é por acaso a sutil associação feita com Laplace, uma figura da realidade. Pierre Simon Laplace foi um astrônomo, matemático e físico francês que se denominava cientista e acreditava que a humanidade progrediria suficientemente até chegar a um melhor entendimento científico do mundo. Habilidoso, apesar de pouco influente, La Place dedicou quase toda a sua vida trabalhando na área da astronomia matemática, que culminou em sua obra-prima que prova a estabilidade dinâmica do sistema solar, com a suposição de que ele consistia em um conjunto de corpos rígidos movendo-se no vácuo. Em um dos seus estudos, ele observou que poderia haver estrelas maciças cuja gravidade seria tão grande que nem mesmo a luz escaparia de sua superfície e, especulou que algumas nebulosas reveladas através de telescópios poderiam não ser parte da Via Láctea, mas seriam, na verdade, galáxias em si mesmas (GILLISPIE, 1997).

Desse modo, Laplace antecipou por volta de 1812, o que hoje é conhecida, como a principal descoberta do astrônomo Edwin Powell Hubble⁹⁸ cerca de 100 anos antes de acontecer e chegou muito próximo ao conceito de buraco negro (WILSON, 2002). Em uma ocasião Laplace se dirigiu ao estado para implorar a Napoleão a aceitar uma cópia de seu trabalho de cinco volumes intitulado *Mécanique Céleste* publicado entre 1799-1825 e assim, poder inspirar admiração e respeito por parte da população e pares, trabalho que não só ampliava, mas melhorava a descoberta feita por Newton sobre a gravitação universal. La Place acreditava que a ciência era uma ferramenta que tornava possível a predição e essa crença o tornava uma figura controversa aos olhos dos que não conseguiam compreender suas dinâmicas de raciocínio.

Merrival, o Laplace da história de Verney aparece na casa de Adrian, pessoa mais influente econômica e politicamente do momento, com um pedido de permissão para

⁹⁸ Em 1923 Hubble descobriu estrelas cefeidas na nebulosa de Andrômeda, concluindo que ela era, na verdade, uma galáxia e não um aglomerado de estrelas dentro da Via Láctea. O que até então eram apenas chamadas de nebulosas, eram galáxias que se afastavam umas das outras a uma velocidade proporcional a distância que as separavam.

observar alguns movimentos planetários em seu telescópio, como mostra o excerto abaixo e em uma de suas aparições ele se apresenta para anunciar o término de sua obra e tentar validar sua teoria apresentando-a para os presentes em Windsor:

Ele vinha agora para anunciar o término de seu Ensaio sobre os movimentos Pericíclicos do Eixo da Terra e a precessão dos pontos equinociais. Se um velho romano, do tempo da República, tivesse ressuscitado e falado da iminente eleição de algum cônsul laureado ou da última batalha dos Mitridatos, suas ideias teriam sido mais estranhas ao seu tempo do que a conversa de Merrival. O homem, já não mais com apetite para simpatia, revestia seus pensamentos em visíveis sinais; nem havia eleitores; enquanto cada um, despojando-se de sua espada e o escudo apenas esperava pela peste; Merrival falava do estado da humanidade seis mil anos adiante. (SHELLEY, 2007, p. 309)

Suas ideias eram acalentadas pela bondade e pureza do coração de Idris, praticamente única que escutava com atenção e dava credibilidade às ideias do pobre Merrival, que eram como um alívio ao coração cheio de dúvidas e receios com o presente e a iminência de um mal que estava ali perto. Ouvir as predições de Merrival sobre as possibilidades aparentes de um futuro onde ela ou aqueles os quais amava, certamente não estariam para ver, afastavam Idris da realidade por alguns momentos e alimentava a sensação próspera de que outros seres humanos poderiam ser mais felizes e sortudos do que qualquer um dos que viviam no agora, aquilo lhe dava esperança.

Destacamos a agudeza dos estudos de Mary Shelley sobre os assuntos da ciência em voga em seu tempo, assim como a discussão que levanta sobre o que estaria relacionado aos perigos da ciência e a importância dela, ao associar a figura de Laplace a alguém considerado ingênuo em seu tempo. A falta de credibilidade dada às descobertas científicas - seus perigos também, especialmente quando o pesquisador se deixa absorver pelo estudo e se esquiva da realidade – tal fato delineado diante da imagem de Merrival o aproxima de outra figura ficcional envolvida com a loucura que pode ser a ciência, Victor Frankenstein, personagem do primeiro romance de Shelley, intitulado *Frankenstein ou o Moderno Prometeu* publicado em 1818, onde o cientista dedica toda a sua energia de vida, deixando à margem família e amigos, para dedicar-se ao desejo de desvendar a fórmula para ressuscitar corpos inanimados e assim, dar-lhes vida, revogando o poder divino, acaba por ver a sua vida, a vida da Criatura que cria e a de todos pelos quais sentiu afeto, terminar destruída.

Merrival também perde tudo o que possui no presente devido a sua obsessão com o futuro, sua fuga da realidade acaba quando toda a sua família morre devido à peste:

As visitas de Merrival a Windsor, antes frequentes, de súbito cessaram. Naquele momento, onde apenas um fio de cabelo separava os vivos dos mortos, receei que nosso amigo tivesse se tornado vítima do mau que tudo abarca. [...] Os vizinhos pouco me disseram, até que me deparei com uma pobre mulher que atuou como enfermeira naquela época arriscada. Ela disse-me que toda a família estava morta, menos o próprio Merrival, que enlouquecera – louco, ela chamou-o, ainda que lhe perguntando mais, parecia apenas que ele estava possuído pelo delírio da tristeza excessiva. [...] O velho homem sentira que o sistema natural do universo, que ele por tanto tempo estudara e adorara, se lhe perdia e ele permaneceu entre os mortos e erguia sua voz em maldições. (SHELLEY, 2007, p. 324-325)

Lionel se enchia de preocupação a respeito do pobre velho que, apesar do pouco contato, lhe tinha solidariedade em nome da pureza de sua dedicação ao que acreditava. Assim como nutria admiração sobre qualquer um que tivesse coragem de estudar e olhar para recantos que os demais se recusariam ou falar sobre possibilidades duras demais para qualquer outro. O erro de Merrival foi ter esquecido o presente, e ter negligenciado aqueles os quais amava, enquanto visionava as probabilidades do futuro. Lionel o encontra vagando pelas ruas caminhando em direção à porta de sua casa, de onde havia acabado de sair em sua procura. Depois de uma conversa acalorada, Merrival demonstra a sensatez advinda do choque da situação na qual estava submerso e que sabia não ter volta ou outro fim senão a morte:

Seu tom de amargo escárnio vibrou em mim – “Não me tente a dizer”, ele continuou, “minhas palavras assustar-lhe-ão – em um universo de covardes eu ousar pensar – entre as tumbas no jardim da igreja – entre as vítimas de Sua impiedosa tirania eu ousar reprovar o Mal Supremo. Como ele pode me punir? [...] Nada pergunto, a não ser uma coisa; eu não temo Seu inferno, pois já o tenho aqui; eu não desejo Seu paraíso, deixe-me apenas ser morrer e ser enterrado ao deles; deixe-me apenas, quando eu me deitar morto, sentir minha carne enquanto ela deteriora-se, mescla-se à deles. Prometa”, ele levantou e agarrou meu braço, “prometa que serei enterrado com eles” [...] Ele morreu abraçado à grama, que foi empilhada sobre seu peito, ao ser colocado ao lado dos seres de quem ele lamentava tão louco desespero. (SHELLEY, 2007, p. 326)

Ciência e literatura, apesar das suas linguagens específicas e de métodos próprios, ganham quando postas em interação e ganha a humanidade quando se apercebe das diferentes leituras que as duas abordagens lhe permitem fazer. Especialmente nos romances de Shelley, o local da ciência está geralmente posto de modo a ser questionada, não como forma de negar a sua importância, pelo contrário, mas levanta questionamentos a respeito de como o ser humano, falho, se utiliza dos aparatos evolutivos de um modo sombrio, destrutivo, distópico.

Crítica social na distopia de Shelley: os perigos do fanatismo religioso do Profeta-impostor

A passagem do Profeta-impostor na história de Lionel Verney denota o peso do fanatismo religioso e como essas figuras agem em tempos de desespero coletivo. Sem nome, um falso profeta – da ambição bem mais do que de uma crença em deidades - ele cria uma seita religiosa radical em oposição a Adrian na França. Quando a peste começa a ceifar de maneira cadente os habitantes da Londres agora sob os cuidados do protetorado de Adrian, este decide que a única possível saída é levar os sobreviventes em expedição para outras paragens e em cada cidade por onde passarem, dali também agregar aqueles que desejem juntar-se em sua retirada em busca da vida. Assim, Adrian, Verney, família, amigos e demais cidadãos ingleses sobreviventes partem para sempre com todo o abastecimento que podem carregar nas diversas carruagens e cavalos que dispõem, sem um destino fixo, mas com esperança em seus corações. A primeira cidade por onde passam e ficam por uns dias até conseguirem fazer a varredura por sobreviventes é Paris.

Em meio a todos os problemas que enfrentavam com a peste em Londres, o grupo de Adrian não fazia ideia de como estavam os ares em Paris; a comunicação entre as cidades e demais regiões do mundo foi decaindo até não haver mais nenhuma forma de saber o que estava acontecendo. Eles encontraram Paris deserta, apenas algumas poucas figuras podiam ser vistas vagando pelas luxuosas ruas da cidade que costumava fervilhar e ficaram apenas aqueles que não tinham condições financeiras de viajar para nenhum lugar, até a comida estava escassa já. O que aconteceu foi que uma numerosa divisão de emigrantes que primeiro chegou a Paris, assumiu a superioridade de classe e de poder; o segundo grupo garantiu sua independência através da espada. Um terceiro foi formado por um sectário, diga-se, um profeta auto-elegido que “enquanto atribuía todo o poder e dominação a Deus,

lutava para obter o real controle de seus camaradas em suas próprias mãos” (SHELLEY, 2007, p. 399).

Surgia, então, em Paris uma nova forma de sociedade devido às circunstâncias, porém, sob as mesmas intencionalidades antigas, a ambição e o poder. O terceiro grupo consistia em poucos indivíduos, mas seu propósito era outro, obedecer ao seu líder completamente, o impostor havia condensado suas ideias e convencido as pobres almas perdidas de que o caminho para manterem-se vivos estava em fazer o que ele demandava, pois era um escolhido pelo poder divino. Sobre ele Lionel ainda comenta:

No presente caso, um sentimento pior do que estes agiam sobre o líder. Ele era um impostor no mais estrito sentido do termo. Um homem que tivera, no começo da vida, perdido todo o senso de retidão e autoestima, por meio da indulgência da propensão ao vício; e que, quando a ambição se lhe despertara, rendera-se à sua influência sem ser contido por quaisquer escrúpulos. [...] Durante o processo de contágio, ele participara de vários planos, pelos quais obteve seguidores e poder. Adrian descobrira e derrotara suas tentativas; mas Adrian estava ausente; o lobo assumia as vestes do pastor e o rebanho sucumbia ao engano: ele formara um partido durante as poucas semanas que estivera em Paris, que zelosamente propagou o credo de sua missão divina e acreditou que a segurança e a salvação eram proporcionadas para somente aqueles que confiassem nele. (SHELLEY, 2007, p. 399-400)

Os três grupos lutaram pela distribuição de mantimentos e território, quando Adrian e seu grupo aparecem encontram um verdadeiro motim no centro da cidade, tendo o líder impostor como propulsor contra os outros grupos, que estavam reunidos, carregando seus mosquetes e até apontavam para o peito de seus então chamados, inimigos. Curioso que, apesar da peste que disseminava a humanidade, eles preferiam acreditar que os seus semelhantes eram o inimigo. Apresentando-se, Adrian percebeu que Paris estava dominada por ingleses e que os líderes dos grupos formados eram de sua própria nação, pensou que a sua proposta poderia ser recebida com positividade nesse contexto, já quealaria para conterrâneos.

O peso do nome então conhecido como o Protetor eleito pelo povo, ecoou nos ouvidos do grupo mais numeroso e seu líder falou sobre um repentino sentimento de vergonha, percebendo que não apenas as suas causas, mas a de toda a humanidade estava em risco, e lembrou aos líderes oponentes naquela briga vã do juramento que todos os

comandantes fizeram de se submeter ao Lorde Protetor e declarou que aquela contenda era um ato de traição e de motim. Os líderes dos grupos maiores se comprometeram a reunirem-se com Adrian para entrarem em comunhão com os seus planos e seguirem-no onde fosse, não apenas porque era o seu dever, mas porque o discurso de Adrian que falava sobre a inutilidade de guerras que ceifavam vidas de compatriotas que poderiam ser preservadas e que juntos poderiam ter mais chances de sobreviver a algo que, diferente da brutalidade e derramamento de sangue, não poderia ser evitado e que este era o verdadeiro inimigo, fez com que os grupos percebessem que ele era o verdadeiro líder pela sensatez e não pela força do poder.

Contudo, o líder dos fanáticos não só recusou seguir os planos do Protetor como enviou embaixadores para reafirmar sua reivindicação. Planejaram um ataque ao grupo de Adrian, que teria sido pego desprevenido, quando viram o sol brilhar nas espadas desembainhadas e baionetas fixadas, enquanto gritos e clamores ecoavam pelo ar, “era uma cena incomum naqueles dias de despovoamento”; e talvez tivessem diminuído o percurso de suas histórias naquele momento, não fosse por uma intervenção inesperada:

Um poder misericordioso interveio e nenhum sangue derramou-se; pois, enquanto a multidão insana estava prestes a atacar, as mulheres, esposas, mães e filhas, irrompiam entre eles; elas abraçavam os joelhos dos cavaleiros e penduravam-se nos pescoços ou nos braços armados de seus furiosos parentes; o guincho dos gritos femininos misturava-se com o brado masculino e formavam o louco clamor que nos recepcionou. (SHELLEY, 2007, p. 403)

Como em outros momentos da narrativa, a ação ou pensamento feminino é apresentado como mediação da clarividência diante de fatos que são aparentemente mascarados pela sina da destruição, como o pensamento e opinião de Perdita, irmã de Lionel Verney, a respeito do bom coração de Adrian e contra os planos iniciais de vingança da parte de Verney, tendo como motivação o que acabou se mostrando um grande equívoco da parte de Verney que Perdita elucidou. Após os pactos de obediência entre Adrian e os grupos de diversas partes de Paris, eles começavam a organizar tudo o que era necessário para a jornada que teriam a seguir e agora, com um grupo ainda maior.

No entanto, o profeta-impostor e seus seguidores mais fanáticos ainda conseguiam, de uma maneira extraordinária, atrair e arrastar alguns para sua teia de veneno disfarçada

de salvação, seu plano não estava alicerçado pela crença cega em um Deus que viria interceder por aqueles que permanecessem a seu lado, tais afirmações não passavam de estratégias para convencer o povo e cada vez mais aumentar o seu rebanho, no desejo de formar a nova espécie que iria popular as terras devastadas, estabeleceu uma nova doutrina que regimentava as suas ações e que seus seguidores deveriam seguir, seu desejo era ser idolatrado:

Seus projetos iam tão longe que o fazia calcular que, se destes oprimidos remanescentes alguns poucos sobrevivessem, alguma nova raça seria gerada e ele, por segurar firme as rédeas da crença, poderia ser lembrado por essa raça pós-pestes como um patriarca, um profeta, não, uma divindade; tais como entre os pós-diluvianos eram Júpiter, o conquistador, Serápis, o legislador e Vishnou, o preservador. Estas ideias faziam-lhe inflexível em seu domínio e violento em seu ódio por aquele que presumia dividir com ele seu império usurpado. (SHELLEY, 2007, p. 410)

A vontade de poder e autoritarismo do Profeta-impostor não admitiam a presença de Adrian, ou daquele que não aceitava de bom grado se submeter aos seus desejos. Apesar de poucos, o impostor distribuía papéis, então ordenava que buscassem comida, cobertores, outros tinham de manter a ordem e limpeza, outros deveriam cuidar da comida e cozinha, suas roupas tinham de estar sempre impecáveis e o local cercado de vigias dia e noite, como uma fortaleza. Viviam em um casarão com um grande galpão que tomaram em uma de suas invasões. Havia toque de recolher e seria punido aquele que não seguisse as regras e que, por ventura, se aventurasse pelo território “amaldiçoado” do inimigo. Prestes a deixarem Paris e seguir em sua jornada com o grupo que diminuía devido à peste, Adrian e Lionel não se conformavam em partir deixando para trás pessoas inocentes para a morte sem ao menos tentarem algo em favor de sua sobrevivência. Pessoas que foram em sua maioria atraídas de regiões mais pobres da cidade, quando ela ainda tinha esse formato, outras tinham sido tomadas pelo desespero ou pânico, e assim, haviam se juntado ao impostor. Lionel, então, faz uma última tentativa de contato com os integrantes dos fanáticos para tentar convencer quem quer que fosse a seguir viagem e deixar a loucura do falso profeta morrer em Paris.

Sua tentativa é frustrada quando o impostor percebe a presença de Lionel no encalço de uma moça que apavorada com a possibilidade de o profeta descobrir que tinha saído

depois do horário, tenta convencer Verney que não pode abandonar o grupo e deixar sua mãe de idade avançada e que não aguentaria uma viagem, preferindo morrer na segurança do lugar onde já se encontra do que desfalecer em um lugar estrangeiro no meio do mundo. Nesse ínterim, o impostor aparece acompanhado com alguns de seus seguidores, rendem Lionel e prendem-no sob o delito de tentar desvirtuar uma seguidora do regime do eleito:

“Sua própria boca condena-o”, exclamou o impostor; “ele confessa que a sua intenção era seduzir do caminho da salvação nossa muito amada irmã em Deus; leve-o para o calabouço; amanhã conhecerá a morte; se nos exigem que façamos um exemplo, tremendo e intimidador, para espantar os filhos do pecado do asilo dos salvos”. (SHELLEY, 2007, p. 410)

O discurso acalorado da figura do impostor acende uma fagulha diante do comportamento usado para caracterizar seu personagem dentro da trama, ele não acredita de fato no poder divino, usa-o como meio apenas para atingir seus seguidores. Sua crença gira em torno de si, o futuro patriarca da nova geração que ascenderia sob sua doutrinação. Lionel é preso por pensar diferente, se opor e ainda querer converter do ‘novo regime’ criado pelo profeta e seguido pelos fanáticos fundamentado no medo das represálias, uma semente do plote autoritário distópico que vemos em obras como “O conto da aia” (1985).

Lionel consegue escapar com a ajuda da moça que tentara persuadir, mas toma conhecimento que ela o fizera a mando do próprio profeta, que temendo uma retaliação de Adrian, decide que soaria melhor diante do povo o fato de que o prisioneiro havia fugido do que desistir de executá-lo, assim preservaria sua reputação mandatória diante dos seguidores, e secretamente aliviaria o medo do risco de perder a vida para os soldados de seu inimigo. Sua farsa, no entanto, não iria muito longe. Apesar da construção do personagem e do detalhamento que há sobre as atitudes autoritárias e fanáticas do Profeta-impostor, o foco das cenas onde ocorrem as situações provocadas pela sua má fé, está direcionada na insanidade que podem levar ideias de sujeitos como ele, na falta de empatia e solidariedade. Suas decisões e modo de pensar são frequentemente contrastados com as atitudes apaziguadoras e modo de pensar de Adrian, uma figura que representa o líder ideal, preocupado verdadeiramente com o bem e pacificidade como ferramentas para resolver os problemas e guiar os rumos das vidas de uma comunidade, independente das circunstâncias,

o coletivo precisa estar em comunhão para que os indivíduos tenham chances de uma vida melhor.

O discurso de salvação dos eleitos pregado pelo profeta para agregar seus seguidores cai quando, por fim, a peste lentamente, mas certa em seu silencioso avanço, destrói a ilusão que permitia o transe doutrinador do impostor, invadindo a congregação dos eleitos e espalhando a promíscua morte entre eles. No entanto, tal evento precisava ser ocultado para que seu comandante não perdesse o argumento que sustentava seu castelo de egoísmo: “aqueles que adoeciam era rápida e silenciosamente retirados, a corda e um tumulto noturno livrados deles para sempre; enquanto alguma justificativa plausível era dada para a sua ausência” (SHELLEY, 2007, p. 431).

Mas uma mulher tornou-se testemunha dos desígnios nefastos e planos homicidas empregados pelo profeta quando sua única filha fora afligida pela peste e o impostor tenta se livrar da criança. Ao ver a ação nefasta do eleito, louca de terror a mulher corre e grita para seus companheiros, mesmo tendo quase sucumbido na empreitada, ela consegue falar claramente e denunciar a farsa que compõe o profeta, agora, devidamente impostor. A fúria e indignação começaram a tomar os olhares dos seguidores e o profeta, percebendo que não conseguiria reverter a situação a seu favor, e temendo as perversidades que as vozes jorravam enfurecidas diante da covardia de suas atitudes, ele apressa-se em fugir e no meio do caminho, toma da cintura de um dos seguidores uma pistola, e com um riso alto e demente aniquila o seu ser mefítico.

Isolamento e o fim-começo

Quando o amigo do pai de Mary Shelley, John Martin expõe a sua tela intitulada *The seventh plague* (A sétima Praga) em 1823, a sua visão inspirou na autora misto de sensações, conforme os registros em seus diários. O que o pintor Martin tinha produzido era o que parecia ser a mais clara representação das pedras caídas da cidade e total modificação da realidade pela qual os seus admiradores, naquele momento, estavam passando em suas vidas diárias, incluindo a própria filha de seu amigo. Ainda sobre esse ponto Seymour (2000) comenta:

A ideia de um romance começou a se formar, desencadeada pela percepção de Mary de si mesma como uma estranha nos destroços de uma grande cidade. O título de Martin de 1823 deu-lhe a ideia, atraente para uma escritora assombrada pela sensação de seu isolamento; e se ela se transportasse para o futuro, até o fim dos tempos? E se a população mundial tivesse sido devastada por uma praga do tipo imaginado por Martin? Como seria realizado? Como as pessoas reagiriam? Essas foram as perguntas que ela começou a examinar e dedicar-se durante suas primeiras semanas em Londres, quando a ideia de *O Último Homem*, uma de suas obras mais imaginativas e ambiciosas, tomou forma⁹⁹. (p. 331)

Somada à inspiração do quadro de Martin e seu título, além dos pontos que já citamos no início deste tópico, o fator isolamento é um dos pontos mais fortes ao longo da narrativa de Lionel. O isolamento o faz pensar sobre o passado, lamentar as situações de falhas as quais viveu ou que presenciou, o faz desejar a morte ao mesmo tempo em que deseja e pondera melhor sobre a vida e a partir dele, também, surge a inspiração para o seu registro endereçado à humanidade futura. Em meio ao caos instituído já com a ação da peste - que segundo Lionel durou sete anos - passando por Ferney no caminho para Genebra, Lionel e os poucos sobreviventes que ainda seguem com ele escutam sons de música que não eram mais habituais naqueles tempos de destruição, é um momento solene quando cada um simplesmente para, hipnotizado pela sensação que a canção os faz sentir, fazendo com que alguns até cheguem às lágrimas, emocionados, mas temerosos ao mesmo tempo:

Ficamos todos mudos; muitos ajoelharam-se. Em poucos minutos, porém, regressamos à simpatia e maravilha humanas por uma sonância familiar. A canção era “New Created World”, de Haydn e, velha e lânguida como a humanidade, o mundo ainda fresco como no dia em que fora criado, poderia ainda ser valiosamente celebrado por tal hino de louvor. [...] um homem cego e velho estava ao fole; sua alma inteira era o seu ouvido. (SHELLEY, 2007, p. 445)

O velho cego sendo aquele que transmite a claridade sonora de visões sobre um novo mundo que deveria ser criado, mas tendo, junto a sua amada, sido tocados pela peste

⁹⁹ The idea for a novel began to form, triggered by Mary's perception of herself as a stranger in the wreckage of a great city. Martin's 1823 title gave her idea, an attractive one to a writer haunted by the sense of her isolation; what if she moved into the future, to the end of time? What if the world's population had been devastated by a plague of the kind imagined by Martin? How would it be carried? How would people respond? These were the questions she began to examine and turn over during her first weeks in London as the idea for *The Last Man*, one of her most imaginative and ambitious works, took shape.

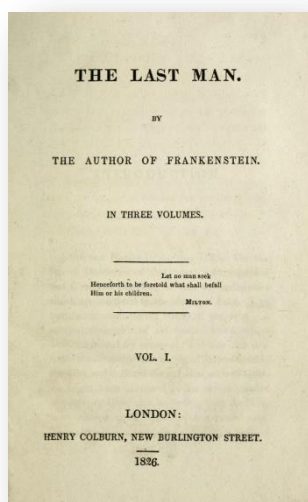


Figura 5 - capa da edição de publicação em 1826

mortal, haviam desistido de correr e apenas abraçar a solidão que seriam as suas horas antes do fim. A canção tocada pelo velho e sua jovem amada na igreja, fazia parte do oratório de Haydn, e esse oratório faz um paralelo desastroso junto ao quadro de Martin e formam uma estrutura paradigmática em relação à humanidade e as possibilidades vindas da destruição, isolamento e um possível recomeço; um novo mundo, talvez, pelo aprendizado do próprio homem desta vez. *O Último Homem* é um romance de isolamento e o que ele pode causar. Em alguns momentos inspira sensações

construtivas em outros apenas o caos, porém com uma mensagem a ser repassada. Depois de Shelley ter sofrido uma crise mental sobre se poderia viver após a perda de quase todos que amava, ela parece ter escrito uma resposta cosmopolita a essa pergunta existencial. O final inesperadamente esperançoso de *O Último Homem* sugere que todos os desastres - por mais ameaçadores que sejam para indivíduos ou países específicos - acabam por ser sobre a responsabilidade da humanidade para com o mundo como um todo.

O romance não foi um sucesso de crítica. Ele veio, infelizmente, depois de duas décadas de narrativas do "último homem". Segundo Seymour (2000) Colburn, editor da publicação, havia ficado desconfortável com o cenário futurista do livro e pagou o suficiente para se safar da empreitada. A partir de 1805, histórias sob este tema e poemas foi uma resposta a grandes mudanças culturais novas e inquietantes descobertas que desafiavam o modo como as pessoas pensavam sobre o lugar da raça humana no mundo. Um novo entendimento da extinção de espécies - o primeiro dinossauro reconhecido foi descoberto por volta de 1811, por exemplo - fez as pessoas temerem que os humanos também pudessem ser extintos da Terra (MURPHY, 2017). Em contraste com essa morte total, Shelley pede a seus leitores que imaginem um mundo em que apenas os humanos estão sendo extintos. Atacada por uma peste nova e incontrolável, a população humana entra em colapso em poucos anos. Na sua ausência, outras espécies florescem. Um grupo de sobreviventes em rápida diminuição observa o mundo começar a retornar a um estado de beleza natural conspícua, um jardim do Éden global:

Onde estavam a dor e o mal? Não no calmo ar ou encapelado oceano; não nas florestas ou nos campos férteis, nem entre os pássaros que fizeram as árvores ressoarem com música, nem nos animais que em meio à fartura expuseram-se ao brilho do sol. **Nosso inimigo**, como a Calamidade de Homero, **percorreu nossos corações** e nenhum sóido foi ecoado de seus passos (SHELLEY, 2007, p. 337-338). – destaque nosso

Segundo Morton Palley (1993) Shelley estava escrevendo *O Último Homem* em um momento de crise, com fome global após a erupção do vulcão Tambora e a primeira pandemia de cólera conhecida que ocorreu entre 1817 e 1824. A cólera se espalhou por todo o subcontinente indiano e por toda a Ásia até que seu terrível progresso parasse no Oriente Médio. Hoje é preocupante ler Shelley reproduzindo a resposta complacente da Inglaterra aos primeiros sinais de doença em suas colônias. A princípio, os ingleses não veem nenhuma necessidade imediata de uma cautela concentrada. Seus maiores medos são em direção à economia. Um cenário tão vívido que até nos parece a descrição de nosso momento hoje, desse futuro dos anos 2000, imaginado por Shelley em 1826.

Em *O Último Homem* a sociedade sucumbe à crise da contemporaneidade, das falhas monstruosas das intencionalidades dos sujeitos que formam a civilização. Quando a narração da vida e da morte registrada no diário de Lionel acaba, acaba também a civilização e o que sobra é apenas a lembrança sobre a monstruosa construção desse fim, aliada a uma esperança de que outra forma de vida poderá erguer um lugar melhor partindo do aprendizado. Esse ponto torna o romance tão essencial ainda em nossos dias, quando lembramos que a história de Lionel é localizada no século XXI, e exibe um vírus pandêmico que vem causando não só o reestabelecimento acerca de como compreendemos o mundo segundo seus líderes, mas que também tem feito o ser humano olhar mais atentamente sobre seus próprios costumes, repensando a maneira como se relaciona com o outro, assim como os meios pelos quais se alimenta e como se comporta em um momento de crise como a mortandade de um vírus.

Diante das dificuldades enfrentadas ao longo de sua vida repleta de bons frutos, já que conseguiu até certo ponto obter sucesso da escrita, mas que também foi cheia de perdas, a contar desde a morte da mãe em seu nascimento, às sucessivas mortes de seus filhos recém-nascidos, amigos e marido, Mary Shelley usou suas habilidades e força de vontade para continuar expressando suas ideias, incitando questionamentos sobre a ação do

homem em sociedade e sobre a vida. No excerto abaixo, retirado de um de seus diários, ela também deixa sua ponderação sobre não desistir, apesar das incertezas da vida:

Eu não desfruto mais, mas eu amo. A morte não pode me privar daquela centelha viva que se alimenta de todos aqueles que lhes foram dados, e agora é triunfante na dor. Amo e terei felicidade novamente. Não tenho dúvidas, mas quando¹⁰⁰? (SHELLEY, jornal, November 11) – tradução nossa.

Lionel questiona, assim como fizera Shelley em relação a seus governantes, sobre a covardia de Ryland quando atuou como Lorde Protetor, em escolher fugir a enfrentar o problema e buscar meios para ajudar a si ao mesmo tempo em que a população que dependia de suas ordens. Em uma de suas ponderações diante das atitudes falhas dos homens, ele tem a resposta: “Há momentos em que temos um sentimento indefinível de mudança premente, para melhor ou para pior, a surgir de um evento; e, seja para melhor ou para pior, tememos a mudança e decidimos evitar tal acontecimento” (SHELLEY, 2007, p. 59). Em *O Último Homem* Shelley escolhe abraçar o sentimento de mudança para melhor mesmo que mostrado através do pior que poderia acontecer, a qualidade distópica de seu romance permite que a narrativa incomode por nos fazer pensar em aspectos monstruosos da realidade, ou o que Lucia de La Rocque chamou de o poder das distopias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desenvolver o trabalho de pesquisa a partir de *O Último Homem* foi um grande desafio ao mesmo tempo em que se fez instigante aprendizado. Há quatro anos, quando decidi adentrar nos estudos para doutoramento através deste romance, não imaginava que já bem próximo do fim da pesquisa estaria enfrentando, assim como Lionel Verney e seus amigos, um momento pandêmico, que modificou não apenas as nossas formas de entender os aspectos que moldam a disseminação de um vírus a nível mundial, mas também, impulsionou a voltar para nós mesmos e repensar sobre várias atitudes e construção comportamental, relacionamentos interpessoais, contato e distanciamento físico, a própria

¹⁰⁰ I no longer enjoy, but I love. Death cannot deprive me of that living spark which feeds on all given it, and which is now triumphant in sorrow. I love, and shall enjoy happiness again. I do not doubt, but when?

ideia de comunidade, dentre tanto mais. Tudo um tanto doloroso, mas prazeroso e satisfatório concomitante a pesquisa.

Os cenários construídos nos romances distópicos são desestabilizadores e cruéis, mas esse também é o motivo que os tornam essenciais e necessários qualquer que seja a época. O romance de Shelley em apreço levanta muitas questões e não poderíamos abarcar todas em apenas um trabalho, mas após a revisão da literatura existente sobre o *corpus* o questionamento surgiu: muito já foi dito a respeito da construção apocalíptica e o reflexo ficcionalizado da vida da autora no romance, mas e quanto ao que representa essa peste, e sobre estes aspectos que tornam inovador o modo de construir uma narrativa apocalíptica, e o fato de ter sido posto em destaque a autoridade de divindades proféticas femininas? E esta clara crítica diante das atitudes egocêntricas do homem em sociedade que afetam o coletivo? Estas perguntas foram o ponto de partida para que a pesquisa fosse empreendida.

A visita feita à casa de Mary Shelley em Londres, assim como poder ter tido contato com os materiais originais ainda existentes da obra da escritora na *Bodleian Library* localizada na Universidade de Oxford, Reino Unido, empreendido quando o projeto para esta tese estava apenas engatinhando, foi uma experiência essencial para compreender melhor o ambiente e as energias daquele lugar que tanto inspirou para o bem ou para o mal, os trabalhos de Shelley. Sentar nas escadas de entrada da sua casa e imaginar os assombrosos momentos pelos quais aquela sociedade já foi anfitriã proporcionou momentos significativos de imersão para mim enquanto pesquisadora. Assim como também foi importante, especialmente para a reta final deste presente trabalho, o contato com materiais teóricos significativos para o desenvolvimento da proposta empreendida nesta tese, obtidos quando da visita à Biblioteca Nacional de Lisboa, através da co-orientação da professora e pesquisadora Isabel Lousada. A quem minha gratidão será contínua.

Desde o início imaginei que encontraria resistência sobre associar o romance em apreço aos estudos sobre distopia, no entanto, as marcas distópicas presentes em *O Último Homem* pareciam contundentes e claras o suficiente. O que não só justificaria a escolha da abordagem como poderia ser uma contribuição satisfatória para os estudos deste romance da escritora, apesar de serem ainda poucos no Brasil. A beleza da literatura está no fato de possibilitar tantos olhares quanto a nossa percepção permita, ao analisar os trabalhos publicados.

Estudando, especialmente, os romances de Mary Shelley desde a graduação finalizada em 2009, em seguida com a especialização, e passando pelo mestrado, percebi que existe em cada um o potencial para dizer mais do que está dito, não apenas considerando os limites permitidos nas épocas de produção, localizados em meados do século XIX, mas porque o estilo da escritora e ousadia sempre direcionava os seus trabalhos a extrapolar o comum. Então, para este trabalho de tese acreditei que seria justo exaltar um aspecto do seu romance que estivesse fora da zona comum já empreendido em análises sobre o *corpus* escolhido. E o próprio romance nos instiga a buscar mais, a ver o horror de uma forma mais palpável, porque está próxima demais, e às vezes não enxergamos.

Distopia é um gênero que trata da formação de uma sociedade fictícia, geralmente retratada como existente em um tempo futuro, onde as condições de vida são extremamente ruins devidas à privação, opressão ou terror dos indivíduos em suas relações entre si e o sistema que os rege. Distopias são, também, frequentemente descritas como avisos, ou como sátiras, mostrando as tendências atuais extrapoladas a uma conclusão de pesadelo (CLAYES, 2017).

Considerando que o romance em questão mostra a construção de uma sociedade no futuro, lembrando o romance é publicado em 1826 e trata de uma sociedade imaginada entre os anos de 2093 e 2100, envoltos nas mazelas desenvolvidas pela vontade de poder e egoísmo dos indivíduos que a formam. Mostra de modo exacerbado o momento da sociedade de seu tempo de produção (sociedade inglesa de início do século XIX), que culminam no fim da humanidade juntamente com uma peste que se propaga. Assim, a história do romance nos incita a estudar, a partir das narrações de seu personagem principal, Lionel Verney, a propagação metafórica da peste que assola a humanidade através dos estudos sobre distopia. Apesar de o romance de Shelley trazer um ambiente apocalíptico, o impulso distópico se faz presente por todo o enredo, possibilitando que ele carregue, assim, uma qualidade distópica através da mensagem e aspectos que envolvem o desenvolvimento da história. O que mostramos ao longo do trabalho.

Cada leitura feita do romance tornava sempre mais clara essa associação da mensagem da narrativa e o que hoje entendemos sobre a construção distópica na literatura. O medo, como mencionado no capítulo I, é a base que molda a distopia, com o diferencial de que nela ele é construído considerando a insatisfação com o agora, projetado em um cenário especulado como o pior que poder ocorrer caso as falhas desse “agora” continuem.

Analisar as diferenças entre os termos que trabalham com essa perspectiva foi essencial para observar que, apesar da estrutura consistir em mais uma história sobre o fim do mundo, apocalíptica; adentrar no romance considerando apenas esse fato seria limitar as potencialidades que a complicação e foco da narrativa incitam.

O *Último Homem* é um romance pioneiro quando consideramos dois pontos: primeiro o fato de ter sido o único escrito por uma mulher no período de efusão dos textos sob o tema do narrador solitário, o “último”, conforme discutimos nos capítulos II e III. Segundo por representar uma considerável virada de perspectiva diante da ação da peste em uma história fictícia. Como visto, todos os trabalhos que foram publicados sob essa égide, estavam focados na ação da natureza contra os seres humanos, o evento cósmico que aparecia para destruir a vida na terra, enviado por Deus como punição. Finais fechados, onde a possibilidade de reestabelecimento era impossível. O romance de Shelley incorpora aspectos que seriam comuns apenas tempos depois, em histórias que tratam sobre a insatisfação com as falhas do “agora” de quem escreve. Zolciak (2017, p. 14) complementa dizendo: “como vemos mesmo em textos apocalípticos contemporâneos, os tópicos sobre os quais Shelley escreve são representativos de um medo generalizado ao longo do tempo”. Ponto que o distingue dos demais e que justifica, também, a necessidade de exaltar sua qualidade que o torna único.

A visibilidade que o romance atribui ao feminino é outro fator peculiar do trabalho de Shelley. Desde a Introdução onde somos apresentados às folhas da Sibila que após trabalho de edição da autora, se transformou na história especulativa que temos em mãos, passando pelos lugares de poder atribuídos a personagens como Evadne que previu o fim de Raymond, ligado à tríade guerra, fogo e peste. E culminando nas passagens pontuais de autoridade feminina, sempre que era exaltada qualquer referência de poder e/ou potencial profético advindo de figura mítica, que eram femininas no romance: Sibila de Cumas, Galatéia, Cleópatra, Fúrias, Náíades, Epícaris e Pítia, conforme discutido no capítulo III. A narrativa mostra sinal de empoderamento e segurança da escritora sobre as suas próprias capacidades quando publica um trabalho sob um tema que, em forma de romance, havia aparecido apenas companheiros masculinos no cenário literário, e aqui se concentra a importância da análise do romance também alicerçada na crítica feminista.

Muito é especulado sobre o porquê de Shelley, mesmo imbricada nas discussões feministas, sendo ela mesma uma crítica a respeito do local discriminatório da mulher no

século XIX, conforme observamos em seus diários e narrativas, colocar como protagonista um homem, Lionel, ao invés de uma “última mulher”. A resposta parece obedecer a muitos reveses a considerar o ponto de partida ao qual o indivíduo se sintia inclinado a deixar-se absorver. Barbara Johnson (1993) a este respeito sugere uma perspectiva cuja resposta estaria ligada às noções de interesse dos gêneros, culturalmente concebidas no período de concepção do romance e sobre uma visão da vida prontamente disseminada. Ela levanta os questionamentos:

Por que essa história não poderia ser intitulada *A Última Mulher*? Ou melhor, por que uma história intitulada *A Última Mulher* seria automaticamente interpretada como a história do último amor de um homem ou então como uma narrativa de castração? A ideia de que a humanidade não poderia terminar com uma mulher teria a ver com os fins do *homem*¹⁰¹? (p. 262, 1993) – tradução nossa.

O que Johnson expõe é o fato de que, em meio ao egocentrismo do período Romântico inglês, no qual a figura feminina tinha poder apenas de acordo com a sua relação com os homens que as homenageavam ou que delas faziam suas musas, de algum modo, sempre atreladas ao lugar de poder masculino. O que o romance de Shelley faz é, ao escolher tal título e protagonista, ela envia uma mensagem se apropriando do estilo dos poetas românticos (colocar os sentimentos individuais em escala universal), para dizer o que ela vê como o fim do Romanticismo. Audrey Fisch (1993) também reitera o pensamento de Johnson complementando que a persona do narrador “representa a resposta de Mary Shelley à política defeituosa do século dezenove”.

Após o fim deste trabalho e considerando os pontos os quais já foram destacados no último capítulo, e enquanto pesquisadora do trabalho de Shelley creio que a resposta esteja no formato em moldura do romance: o ponto mais importante da história não é o personagem principal e sua “sorte” de imunidade, ele é apenas um interceptor, o foco mais preponderante é A mensagem, assim mesmo em maiúsculo, que a série de eventos encerra e esta é sim, feita não apenas por uma, mas muitas autoridades femininas, seja a própria autora, a Sibila de Cumas, as divindades proféticas, as personagens da resistência. Por várias

¹⁰¹ Why couldn't such a story be entitled *The Last Woman*? Or rather, why is it that a story entitled *The Last Woman* would be automatically interpreted as the story of the last love of a man or else as a narrative of castration? Would the idea that humanity could not end with a woman have to do with the ends of *man*?

vozes femininas que culminam no final da história, fica a mensagem de que uma vez foi preciso eliminar os homens para que uma nova e menos falha humanidade fosse possível.

Acreditamos que este trabalho de tese encontra seu lugar academicamente tanto pela representatividade da escritora para o espaço de produção literária feminina, quanto pela temática que levanta o romance em análise, com uma discussão necessária para os nossos dias, quando traz a história de uma peste disseminada a nível pandêmico em meados do século XXI, visionado no século XIX pela escritora. Romance que apesar de conter um cenário apocalíptico como muitas outras obras de seu período de publicação (os anos de 1800), adiciona uma inovação na forma de direcionar o foco principal de sua discussão, apontando não para punição divina, mas para as falhas do ser humano egoísta e individualista que compromete o bom desenvolvimento de sua própria nação, além do fato de impulsionar a ideia de esperança e mudança com a possibilidade que seu final aberto proporciona, um vestígio de positividade através do caos de seu distopismo.

Por se tratar de uma proposta de análise que usa o conceito distópico para chamar a atenção para potencialidades da narrativa que não tinham sido ainda discutidas acerca do *corpus* destacando o alerta sobre a monstruosidade do sujeito em sociedade, esperamos que este trabalho seja significativo para a comunidade acadêmica interessada nos estudos acerca, dos ainda abrangentes, temas que incitam a leitura e pesquisa de *O Último Homem* de Mary Shelley.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Mary Shelley

(Com algumas alterações, esta lista fundamenta-se em Clara Queiroz “Quem tem Medo de Frankenstein?”).

Romances:

The Last Man. Edição bilíngue. Tradução de Marcella Machado C. Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2007.

Frankenstein. Tradução de Miécio Araujo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.

Falkner: a novel. Maryland: Wildside Press, 2003.

Lodore. Editado por Lisa Vargo. Canada: Broadview Press, 1997.

Mathilda. Editado por Elizabeth Nitchie. USA: Aegypan Press, 2005.

Frankenstein. London: Penguin English Library, 2012.

The Fortunes of Perkin Warbeck: a romance. 1ª ed. London: Routledge & Farringdon, 1857.

Valperga. Coleção Oxford World's classics. United Kingdom: Oxford UK, 2000.

Narrativas de viagem:

History of a six weeks tour through a part of France, Switzerland, Germany and Holland: with letters descriptive of a sail round the Lake of Geneva and of the Glaciers of Chamouni. London: Hookham & Ollier, 1817.

Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842 and 1843. London: Edward Moxon, 1844.

Dramas:

Proserpine, a Mythological drama in two acts. Editado por A. Koszul. Londres: Humphrey Milford, 1922.

Midas. Editado por André Henri Koszul. Londres: Humphrey Milford, 1922.

A Tragedy. (Incompleta e perdida).

Contos e Ensaaios Ficcionalis:

Hate, 1814 (Incompleto e perdido).

Valerius; the Reanimated Roman, 1819 (?)

An English Cebtury Tale, 1819 (?)

A Tale of the Passions, or the Death of Despina. The Liberal, 1, 1823, pp. 289-325.

Recollections of Italy. London magazine. 9, Janeiro, 1924, pp. 21-26.

The Bride of Modern Italy. London Magazine. 9, Abril, pp. 351-63.

Roger Dodsworth: The Reanimated Englisman. Escrito em 1826. Cyrus Redding. Yesterday and Today, II. London: T. Cautley Newby, 1863, pp.150-65.

Lacy de Vere. Forget-me-not for 1827, pp. 275-94.

The Ritter von Reichenstein. The Bijou for 1828, pp. 114-38.

The Convent of Chaillon. The Keepsake for 1828.

The Sisters of Albano. The Keepsake for 1829.

Ferdinando Eboli, A tale. The Keepsake for 1829, pp. 195-218.

The Magician of Vicenza. Forget-me-not for 1829, pp. 273-83.

The Mourner. The Keepsake for 1830, pp. 71-97.

The Evil Eye, A Tale. The Keepsake for 1830, pp. 150-75.

The False Rhyme. The Keepsake for 1830, pp. 265-68.

Transformation. The Keepsake for 1831, pp. 18-39.

The Swiss Peasant. The Keepsake for 1831, pp. 121-46.

The Dream, A Tale. The Keepsake for 1832, pp. 22-38.

The Pole. The Court Magazine and Belle Assemblée, 1: 64-71, 1832. (arranjo de uma história de Claire Clairmont).

The Brother and Sister, an Italian Story. The Keepsake for 1831, pp. 105-41.

The Invisible Girl. The Keepsake for 1833, pp. 210-27.

The Smuggler and His Family. Original Compositions in prose and Verse, 1833, pp. 27-53.

The Mortal Immortal: A Tale. The Keepsake for 1834, pp. 71-87.

The Elder Son. Health's Book of Beauty, 1835, pp. 83-123.

The Trial of Love. The Keepsake for 1835, pp. 70-86.

The Parvenue. The Keepsake for 1837, pp. 209-11.

The Pilgrims. The Keepsake for 1838, pp. 128-55.

Euphasia, a Tale of Greese. The Keepsake for 1839, pp. 135-52.

The Heir of Mondolfo. Appleton's Journal: A Monthly Miscellany of Popular Literature. (NY), 2. Pp. 12-23 (provavelmente escrito entre 1825 e 1827).

Biografias:

Lives of the most eminent literary and scientific men of Italy, Spain and Portugal. Abril, 3 v., p. 6-295. LARDNER, Dionysius (editor). **The cabinet cyclopaedia:** biography. London: Longman, Orme, Brown, Green & Longman, and John Taylor, 1837.

Lives of the most eminent literary and scientific men of France. Abril, 2 v., p. 1-372. LARDNER, Dionysius (editor). **The cabinet cyclopaedia:** biography. London: Longman, Orme, Brown, Green & Longman, and John Taylor, 1839.

Inacabado: vida e obra de Percy Bysshe Shelley (partes transcritas in Thomas Jefferson Hogg, **Life of Percy Bysshe Shelley**, 2 Vols. London: Edward Moxon, 1858).

Inacabado: Memoir de Willian Godwin (partes transcritas in Kegan Paul, **William Godwin: his Friends and Contemporaries**, 2 Vols. London: Henry S. King, 1876).

Posthumous poems of Percy Bysshe Shelley. London: John and Henry Hunt, 1824.

Fontes literárias

ATWOOD, Margaret Elenor. **O conto da Aia.** Tradução: Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

BUTLER, Octavia E. **Kindred:** Laços de Sangue. - Tradução de Carolina Caires Coelho. – São Paulo: Editora Morro Branco, 2017.

GILMAN, Charlotte Perkins. **Terra de Mulheres.** Tradução: Flávia Yacubian – 1 ed – Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

MORE, Thomas. **A Utopia.** São Paulo: Edipro, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **Para além do bem e do mal:** prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano.** Tradução de Paulo César de Souza. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PIZAN, Christine. **A Cidade das damas**. Tradução e apresentação de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

TIDBECK, Karin. **Amatka**. – Tradução de Raquel Dutra Lopes. – Portugal: Topseller Editora, 2018.

ZAMIÁTIN, Ievguêni Ivánovitch. **Nós**. Tradução: Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.

Fontes teóricas

ALMEIDA, Martha de. O sublime na modernidade. **Prometeus Filosofia em Revista**, Viva Vox - DFL – Universidade Federal de Sergipe, Ano 2 - no. 4 - Julho-Dezembro, p. 62-72, ISSN 1807-3042, 2009.

ALMEIDA, Alessandro de. **A Sibila de Cumas**: o mistério dos nove oráculos. Clube dos Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=DsR7DwAAQBAJ&lpg=PP1&hl=pt-BR&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 18/03/2020.

ASMA, Stephen T. **On monsters**: a natural history of our fears. New York: Oxford University Press, 2009.

ATWOOD, Margaret Elenor. **Moving Targets**: writing with intent 1982-2004. Canada: House of Anansi Press, 2004.

ATWOOD, Margaret Elenor. **In other worlds**: SF and the human imagination. Toronto: Doubleday, 2011.

BALDICK, Chris. **In Frankenstein Shadow**: myth, monstrosity and nineteenth century writing. Oxford: Oxford University Press, 1990.

BALDO, Milene Cristina da Silva. **O mundo resplandecente de Margaret Cavendish**: estudo e tradução. Dissertação de mestrado - Campinas [s. n.], 2014.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BAYM, Nina. "The madwoman and her languages". In: PRICE HERNDL, Diana; WAHROL, Robyn. **Feminisms**: an Anthology of Theory and Literary Criticism. New Jersey: Rutgers, 1997.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. 2 ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão européia do livro, 1967.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 4 ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão européia do livro, 1970.

BELL, George Walter. **The Great Fire of London in 1666**. London: Edeavour Press, 2016.

BOURDIER, Pierre. A precariedade está hoje por toda parte. In: BOURDIER, Pierre. **Contrafogos: táticas para enfrentar a invasão neoliberal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

BOOKER, M. Keith. **Dystopian literatures: a theory and research guide**. London: Greenwood Press, 1994.

BOOKER, Keith. **The post-utopian imagination: American culture in the long 1950s**. London: Greenwood Press, 2002.

BORGES, Jorge Luis. **O outro, o mesmo**. Vol II. Tradução de Leonor Scliar-Cabral. São Paulo: Editora Globo, 1999.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. – Tradução de Nélío Schneider. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. – Tradução de David Jardim Júnior — 26ª ed. — Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papiros, 1993.

BUSH, Leanne. **Mythical monsters in modern literature**. Master's Project Arcadia University December/2004.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (et al). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª edição revisitada. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARLSON, Julie A. **England's first family of writers: Mary Wollstonecraft, William Godwin, Mary Shelley**. USA: The Johns Hopkins University Press, 2007.

CASTLE, Gregory. **The Literary Theory Handbook**. 2nd ed. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875-1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, série Origens, 2003.

CAVALCANTI, Ildney. Às margens das margens, o futuro do futuro: o espaço-tempo utópico em Body of Glass, de Marge Piercy. In: SACRAMENTO, Sandra (org.). **Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural: enfoques possíveis**. Ilhéus: Editus, 2009.

CAVALCANTI, Ildney. "A distopia Feminista contemporânea: um mito e uma figura". In: BRANDÃO, I; MUZART, Z. (Orgs.). **Refazendo Nós** – ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis e Santa Cruz do Sul: Editora Mulheres e Edunisc, 2003.

CAVALCANTI, Ildney. Mestras, esposas, tias e mães: as mulheres e o poder nas distopias feministas. In: SCHNEIDER, Liane; LIMA, Ana C. A.; CAVALCANTI, Ildney (orgs). **Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades**. Maceió: EDUFAL, 2006.

CAVALCANTI, Ildney (org). **Trânsitos utópicos**. – Movências da utopia Vol. 1 -. Maceió: Edufal, 2019.

CAWSON, Frank. **The monsters in the mind: the face of evil in myth, literature and contemporary life**. Sussex: The Book Guild Ltd, 1995.

CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis. **Rumos da literatura inglesa**. 2ª edição. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1985.

CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa (1975). In: **Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

COALE, Sam. Os sistemas e o indivíduo: monstros existem. Tradução de Julio Jeha. In: JEHA, Julio (org.). **Monstros e monstruosidade na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CONGER, Syndy M.; FRANK, Frederick S.; O'DEA, Gregory (edit). **Iconoclastic departures: Mary Shelley after Frankenstein: essays in honor of the bicentenary of Mary Shelly's birth**. London: Associated Universities Presses, 1997.

CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory. **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2010.

CLAEYS, Gregory. **Dystopia: a natural history**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. **The Encyclopedia of Science Fiction**. New York: St Martin's Press, 1995.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Colaboração de Alain Ghæerbrant. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

DAVIN, Eric Leif. **Partners in Wonder: Women and the Birth of Science Fiction, 1926-1965**. Lexington Books, 2005.

DAVIS, Colin. **Levinas: An Introduction**. Cambridge: Polity Press, 1996.

DEFOE, Daniel. **Um diário do ano da peste**. – Organização e tradução de Eduardo San Martin. – 3ª ed. - Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2014.

DERRIDA, Jacques. **The Animal That Therefore I Am**. Trans. David Wills. Ed. Marie-Louise Mallet. New York: Fordham University Press, 2008.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, Adauto (org.). **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

DIANA; WAHROL, Robyn. **Feminisms: an Anthology of Theory and Literary Criticism**. New Jersey: Rutgers, 1997.

DOMINGUES, Joelza Ester. Gilgamesh: a história mais antiga do mundo. Disponível em: <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/gilgamesh-a-historia-mais-antiga-do-mundo/>. Acesso em: 15/07/2020.

FELMAN, Shoshana. Women and Madness. In: PRICE HERNDL, Diana; WAHROL, Robyn. **Feminisms: an Anthology of Theory and Literary Criticism**. New Jersey: Rutgers, 1997.

FISCH, Audrey A; SCHOR, Esther H.; MELLOR, Anne K. **The other Mary Shelley: beyond Frankenstein**. New York: Oxford University, 1993.

FITTING, Peter. Utopia, dystopia and Science fiction. In: **The Cambridge companion to utopian literature**. (Ed.) Gregory Clayes. United Kingdom: Cambridge University Press, 2010.

FUNCK, Susana Bornéo. **The impact of gender on genre: feminist literary utopias in the 1970s**. Florianópolis: Pós-graduação em Inglês/ UFSC, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22 ed. São Paulo: Loyola, 2012.

FLORESCU, Radu. **Em busca de Frankenstein: o monstro de Mary Shelley e seus mitos**. Tradução de Luiz Carlos Lisboa. São Paulo: Mercuryo, 1998.

GALT, John. **The life of Lord Byron**. Release Dec. 2003. Transcribed by David Price. [S.l].

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Infection in the sentence: the woman writer and the anxiety of authorship. In: **The madwoman in the attic: the woman writer and the Nineteenth-century literary imagination**. Boston: Yale University Press, 1984.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. The parables of the Cave. In: **The madwoman in the attic: the woman writer and the Nineteenth-century literary imagination**. Boston: Yale University Press, 1984.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). **Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

GILMORE, David D. **Monsters: evil beings, mythical beasts, and Aal manner of imaginary terrors**. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

GORDIN, Michel D; TILLEY, Hellen; PRAKASH, Gyan. **Utopia/dystopia: conditions of historical possibility**. United Kingdom: Pinceton University Press, 2010.

GOTTFRIED, Robert S. **The Black Death**: Natural and Human Disaster in Medieval Europe. New York: Free Press, 1985.

GREENE, Brian. **The Fabric of the Cosmos**: space, time, and the texture of reality. New York: Random House, 2004.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. – Tradução de Victor Jabouille. – 5ª edição-. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HANSON, Neil. **The Great Fire of London**: in that apocalyptic year, 1666. New Jersey: Wiley, 2002.

HEINLEIN, Robert A. **On the writing of speculative fiction**. Writing Science Fiction & Fantasy: 20 Dynamic Essays By the Field's Top Professionals. New York: St. Martin's Griffin, 1990.

HOPPENSTAND, Gary C. The Woman Who Invented Dark Fantasy .In: **From Nightmare and Other Tales of Dark Fantasy** by Francis Stevens, University of Nebraska Press, 2004, page xiii-xiv. ISBN 0-8032-9298-8.

JAMES, Edward. **Russ on Writing Science Fiction and Reviewing It**. In Mendlesohn (2009), pp. 19–30.

JOHNSON, Barbara. **A life with Mary Shelley**. Stanford: Stanford University Press, 2014.

JOHNSON, Barbara. The Last Man. In: SCHOR, Esther H.; MELLOR, Anne K.; FISCH, Audrey A. **The other Mary Shelley**: beyond Frankenstein. New York: Oxford University, 1993.

KAPLAN, Matt. **The science of monsters**: why monsters came to be and what made them so terrifying. United Kingdom: Hachette UK, 2013.

KELLY, John. **A grande mortandade**: uma história íntima da peste negra, a epidemia mais devastadora de todos os tempos. – Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

KÖSTER, Patricia. **Dystopia**: an eighteenth century appearance. – Notes and Queries 288. New York, 1983.

LEFANU, Sarah. In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction. **Feminist Literary Theory**: a reader. Ed. Mary Eagleton. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 1986.

LEFANU, Sarah. **Feminism and Science Fiction**. Indiana: Indiana University Press, 1989.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à Internet. – Tradução de Jovita Maria G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOKKE, Kari E. The Last Man. In: SCHOR, Esther (ed.). **The Cambridge Companion of Mary Shelley**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003.

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

MACLEOD, Ken. Politics and science fiction. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (ed.). **The Cambridge Companion to Science Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MANDELO, Brit. **The shape of the word/world**: Amátka by Karin Tidbeck. – Jun, 2017. Disponível em <http://www.tor.com/2017/06/29/the-shape-of-the-wordworld-amatka-by-karin-tidbeck> Acesso em: 20/07/2020.

MAN, Paul de. The epistemology of metaphor. In: **Critical Inquiry**, Vol. 5, No. 1, Special Issue on Metaphor. (Autumn), pp. 13-30. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

MATTOS, Marília. Blade Runner: o elogio do simulacro. **Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras** vol. 3 (2), p. 72-86, 2009.

MOOTE, Lloyd; Dorothy. **The great Plague**: the story of London's most deadly year. London: The Johns Hopkins University Press, 2004.

MOYLAN, Tom. **Distopia**: fragmentos de um céu límpido. Ildney Cavalcanti, Felipe Benicio (Eds.); tradução: Felipe Benicio, Pedro Fortunato, Thayrone Ibsen. Maceió: EDUFAL, 2016.

NETO, Alípio Correia de Franca; MILTON, John. **Literatura inglesa**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

OTERO, Leo Godoy. **Introdução a uma história da ficção científica**. São Paulo: Lua Nova, 1987.

OTTE, Georg; OLIVEIRA, Silvana Pessoa (org). **Mosaico crítico**: ensaios sobre literatura contemporânea. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

PALLEY, Morton D. The Last Man: apocalypse without millennium. In: SCHOR, Esther H.; MELLOR, Anne K.; FISCH, Audrey A. **The other Mary Shelley**: beyond Frankenstein. New York: Oxford University, 1993.

PERROT, Michéle. **Minha história das mulheres**. Tradução Angela M. S. Corrêa – 1 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

PERROT, Michéle; FRAISSE, Geneviève; DUBY, Georges. **História das Mulheres**: o Século XIX - Vol. IV. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

PERRY, Donna. A canção de Procne: a tarefa do criticismo literário feminista. In: **Revista estudos feministas**. Vol. 1, n. 1, Rio de Janeiro: CIEC, 1993.

PUPO, Joana d'Arc Martins. Representações literárias femininas no romantismo inglês. In: **Anais** do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura, s/ano.

PURKAR, Namrata. Dystopian writing as a part of science fiction. In: BITE, Vishwanath (ed). **The Criterion: An International Journal in English**. Vol. IV - Issue V. October, 2013.

PROPP, **Stephen H. Utopia on the 6th floor**: work, death and taxes – part 2. New York: iUniverse, 2004.

QUEIROZ, Clara. **Quem tem medo de Frankenstein?** Viagem ao mundo de Mary Shelley. Lisboa: Guerra & Paz, 2014.

RADCLIFFE, Ann. On the supernatural in poetry. **New Monthly Magazine**. Volume 16, no 1, p. 145-152, 1826.

ROBERTS, Adam. **A verdadeira história da ficção científica**: do preconceito à conquista das massas. Tradução: Mário Molina – São Paulo: Seoman, 2018.

ROCQUE, Lucia de. Entre a natureza e a cultura: o cruzamento de olhares antropológicos e biológicos na ficção científica de autoria feminina em língua inglesa. In: LIMA, Ana Cecilia Acioli; Cavalcanti, Ildney. **Da mulher às mulheres**: dialogando sobre literatura, gênero e identidades. Maceió: EDUFAL, 2006.

ROYLE, Nicholas. **The uncanny**. United Kingdom: Manchester University Press, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. – 3ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O contrato social**: princípios do direito político. – 4ª Ed. –São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SASSE, Pedro. Monstruosidades na ficção distópica e pós-apocalíptica. In: CARDOSO, André; SASSE, Pedro (Ogs.). **Distopia e Monstruosidade**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. 2ª edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

SARTRE, Jean Paul. **Esboço para uma teoria das emoções**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SEYMOUR, Miranda. **Mary Shelley**. New York: Grove Press, 2000.

SCHIFF, Stacy. **Cleópatra**: uma biografia. – Tradução de José Rubens Siqueira. –Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **O Fim da Inocência**: das Medusas de ontem e de Hoje. Revista Signo – Especial II Colóquio Leitura e Cognição, 2006. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/issue/view/27>>. Acesso em: 13/09/2020.

SCHOR, Esther (ed). **The Cambridge companion to Mary Shelley**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2003.

SILVA, Alexander Meireles da. **Literatura inglesa para brasileiros**: curso completo de literatura e cultura inglesa para estudantes brasileiros. 2ª ed. ver. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2005.

SHANE, Alex M. **The Life and Works of Evgenij Zamjatin**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.

SMITH, Camille Bacon. **Science Fiction Culture**. [S.l.]: University of Pennsylvania Press, 2000. ISBN 0-8122-1530-3.

SOARES, Janile Pequeno. **Frankenstein e a monstrosidade das intenções**: a criatura como representação da condição feminina. -141f. (Dissertação de mestrado) - João Pessoa, 2015.

SOARES, Janile Pequeno. A construção da identidade em Frankenstein de Mary Shelley: uma leitura pós-colonial. In: **Semana de Letras, Simpósio de Iniciação à docência de Língua Portuguesa**, 2011, Cajazeiras - PB. Anais da Semana de Letras, ENCLIR, Simpósio de iniciação à docência de Língua Portuguesa, 2011. v. 1.

SOARES, Janile Pequeno; PESSOA, F. A. Frankenstein de Mary Shelley e o medo do diferente: um duelo/diálogo entre aparência e realidade numa leitura humanista.. In: **XIII Seminário Nacional e IV Seminário Internacional Mulher e Literatura**, 2009, Natal. XIII Seminário Nacional e IV Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2009.

SOARES, Janile Pequeno. **Frankenstein sob uma perspectiva feminista**: inversão de valores. Artigo Científico, apresentado ao Programa de Pós-Graduação *Lato Sensu* do curso de Língua, Linguística e Literatura das Faculdades Integradas de Patos. Patos, 2012.

SOARES, Paulo Roberto de Núñez. Os monstros na cultura medieval. Revista **Signum**, vol. 12, n. 2, p. 188-210. Nov./2011.

STABLEFORD, Brian. **Gothic grotesques**: essays on fantastic literature. United States: Wildside Press, 1994.

STABLEFORD, Brian. Science fiction before the genre. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (Eds). **The cambridge companion to science fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TOSI, Lucía. Mulher e ciência: a revolução científica, a caça às bruxas e a ciência moderna. **Cadernos pagu** (10), pp.369-397, 1998.

THOMAS, P. L (ed). **Science fiction and speculative fiction**: challenging genres. - Critical Literacy Teaching Series: Challenging Authors and Genre Volume 3. Greenville: Furman University, 2013.

VIEIRA, Fátima (ed). **Dystopia(n) matters**: on the page, on screen, on stage. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAYERS, Gregory (ed.). **The Cambridge companion to utopian literature**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2010.

WOOD, Gillen D'arcy. **Tambora**: the eruption that changed the world. Princeton: Princeton University Press, 2014.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.

WOLLSTONECRAFT, Mary Godwin. **A vindication of the rights of woman**. Disponível em: <oll.libertyfund.org/title/2513>. Acesso em: 16/07/2017.

WOLLSTONECRAFT, Mary Godwin. **Reivindicação dos direitos da mulher**. – tradução de Ivania Pocinho Motta. – 1 ed. – São Paulo: Boitempo, 2016.

WILSON, Sharon R. (Ed). **Women's utopian and dystopian fiction**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

WILLIAMS, Raymond. Utopia and science fiction. In: PARRINDER, Patrick (ed). **Science Fiction**: a critical guide. London: Longmans, 1978.

YOUSEF, Nancy. The monster in a dark room: *Frankenstein*, feminism, and philosophy. **Modern Language Quarterly**, 63:2, June. University of Washington/ 2002.

ZIEGLER, Philip. **The Black Death**. New York: Perennial Modern Classics, 2009.

ZOLCIAK, Olivia. **Mary Shelley's The Last Man**: a critical analysis of anxiety and authorship. College of Bowling Green, 2017.

ZOLIN, Lúcia. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia. (org). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. - 2ª ed. - Maringá: Eduem, 2005.

ZOLIN, Lúcia. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia. (org). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. - 2ª ed. - Maringá: Eduem, 2005.

ZOLINE, Pamela. The heat death of the universe. In: **Busy about the tree of life and other stories**. London: The Women's Press, 1988.