

REVISTA

# Linguagem *em pauta*



Vol. 3 | N. 1 | 2023

# Linguagem em pauta

Ano 3, Vol.3, Num.1., 2023



UNIVERSIDADE ESTADUAL  
VALE DO ACARAÚ

**Reitora**

Izabelle Mont'Alverne Napoleão Albuquerque

**Vice-Reitor**

Francisco Carvalho de Arruda Coelho

**Pró-Reitora de Planejamento e Administração**

Kaliny Kélvia Pessoa Siqueira Lima

**Pró-Reitora de Graduação**

Jônia Tércia Parente Jardim Albuquerque

**Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação**

Antônio Glaudenir Brasil Maia

**Pró-Reitora de Extensão e Cultura**

Rebeca Sales Viana

**Pró-Reitora de Assuntos Estudantis**

Ana Íris Tomás Vasconcelos

**Pró-Reitora de Gestão de Pessoas**

Cleidimar Rodrigues de Sousa Lima

**Diretora do Centro de Filosofia, Letras e Educação**

Maria Elisalene Alves dos Santos

**Coordenador do Curso de Letras**

Francisco Vicente de Paula Júnior

**Editora-chefe**

Flávia Cristina Candido de Oliveira

**Editores-adjuntos**

Franciclé Fortaleza Bento

Jessé de Sousa Mourão

João Paulo Eufrazio de Lima

Jorge Luiz Adeodato Júnior

**Revisor**

Francisco Sérgio Fernandes Carneiro

**Capa**

Jessé de Sousa Mourão

# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	06
<b>ARTIGOS</b>	
ENTRE A FICÇÃO E A CIÊNCIA: <i>THE GREENING OF MARS</i> , DE JAMES LOVELOCK E MICHAEL ALLABY	
Juliana Michelli da Silva Oliveira	07
A AIA EM <i>THE HANDMAID'S TALE</i> : UMA PERSPECTIVA INTERSEMIÓTICA	27
Maria Adriely Duarte Rodrigues e Ítalo Alves Pinto de Assis	
O FANTÁSTICO NO FILME "O EXORCISTA" (1973) DE WILLIAM FRIEDKIN	47
Leandro Gonçalves Machado e Luiz Guilherme dos Santos Júnior	
EXISTÊNCIAS ESPECTRAIS: DIMENSÕES ESTÉTICO-FILOSÓFICAS DO INOMINÁVEL NO TEXTO <i>UNHEIMLICH</i> DE FREUD	67
Leiliane Andreoni e Rodrigo Gonsalves	
UM ESTUDO EM PRÁTICAS HIPERSTICIONAIS: ALÇAS ESTRANHAS, GUERRAS TEMPORAIS E TEORIA-FICÇÃO	82
Victor Ximenes Marques	
BLUR	114
Moysés Pinto Neto	
<b>ENSAIOS</b>	
CYBERFUNK 2051	127
Carapanã	
FIGURAÇÕES DO FUTURO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA	131
Kelvin Falcão Klein	
<b>FICÇÃO</b>	
O SEGREDO DA ILHA DO PONTAL	136
Malthus de Queiroz	
PROPOSTAS PARA UM CONTO DISTÓPICO	152
Arthur Beltrão Telló	
<b>TRADUÇÃO</b>	
COMO ACABAR COM O CAPITALISMO DE VIGILÂNCIA	158
Cory Doctorow	

## APRESENTAÇÃO

O presente número da Revista Linguagem em pauta é especial: sequencialmente, é apenas o nosso quarto número, mas é nossa primeira edição dedicada aos Estudos Literários com o dossiê “Fantásticos futuros: ficção científica, literatura fantástica e humanidades contemporâneas”.

Enquanto editor convidado, gostaria de acreditar que, a partir dele, inauguraremos uma posição a respeito de como, enquanto revista acadêmica, passaremos a encarar o texto criativamente elaborado: nosso periódico tratará de interseções. Trataremos dos encontros e diálogos das letras com as mais diversas vertentes do conhecimento humano. Tratamos da literatura, sim, mas enquanto ferramenta de contato: dela com a filosofia, com a psicanálise, com a crítica cultural (e política, e social), com o digital, com os discursos da ciência, com o estranho, o sobrenatural.

A temática tem exercido um impacto profundo no panorama literário e cultural, desafiando fronteiras também em perspectivas analíticas. Nesta edição, contamos com a submissão de Juliana Michelli da Silva Oliveira (Université du Québec à Montréal, no Canadá/Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo) para examinar os trânsitos entre a ciência e a ficção na constituição de *The Greening of Mars*, de Lovelock e Allaby.

Recebemos – com imensa alegria – a submissão do primeiro artigo produzido aqui “na casa” em nosso periódico: Maria Adriely Duarte Rodrigues e Ítalo Alves Pinto de Assis, do curso de Letras de nossa universidade (Universidade Estadual Vale do Acaraú, UVA), que estabelecem uma análise intersemiótica da personagem Offred em O conto da Aia, de Margaret Atwood, para a sua versão em formato de série televisiva.

Também foi enviado para nossa apreciação o texto de Leandro Gonçalves Machado e Luiz Guilherme dos Santos Júnior, ambos da Universidade Federal do

Pará (UFPA) que, a partir de Roas, Santaella e Pignatari analisaram a transposição cinematográfica do romance de William Blatty concebida por Friedkin.

Para esta edição temática, convidamos acadêmicos, pesquisadores e produtores culturais para multiplicarem as abordagens que compõem o número. Rodrigo Gonsalves (European Graduate School/Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo) e Leilane Andreoni (Universidade de São Paulo, USP/Université Paris Sorbonne Nord) exploram o texto freudiano *O Estranho* (um conceito importante para a análise da vertente do fantástico), a partir do estremecimento da realidade.

Victor Ximenes Marques (Universidade Federal do ABC, UFABC) oferece-nos não apenas um panorama da trajetória do CCRU (a *Cybernetic Culture Research Unit*, atuante na Universidade de Warwick durante os anos 1990), mas também uma leitura atenta e primorosa de algumas de suas ferramentas metodológicas pouco convencionais para explorar o poder das narrativas.

Moysés Pinto Neto (Universidade Luterana do Brasil, ULBRA) nos convida a pensar acerca de quais perspectivas temos imaginado o futuro na contemporaneidade, e questiona sobre que tipo de sociedade somos capazes de imaginar – e se, para além disso, seremos capazes de concebê-la.

São textos nos quais a literatura e a produção cultural desempenham papel crucial, criando mundos possíveis que influenciam e tensionam fronteiras entre o real e o ficcional, estimulando reflexões sobre a natureza da realidade e possibilidades que estão por vir.

Inauguramos, na presente edição, ainda, três tipos distintos de publicação. O número conta com dois ensaios. Carapanã, pseudônimo que, dentre outras formas de ocupação do território *online*, atua como *host* do *ViraCasacas podcast*, gentilmente, autorizou-nos a publicar uma versão em texto de sua coluna “Eh Várzea!” sobre a estética *Cyberpunk* e suas possibilidades de articulação com um contexto brasileiro a partir de suas disparidades. O texto conta com notas estabelecidas por Francisco Ludovico Silva – acadêmico em Letras Português (Universidade Estadual Vale do Acaraú, UVA).

Já Kelvin Falcão Klein (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO), tomando como ponto inicial a obra de Don DeLillo, examina como o autor

oferece uma representação mais ampla do contemporâneo por meio de um mosaico temático que perpassa algumas de suas propostas e de seus diálogos literários. Ao explorar temas como a cultura do consumo, terrorismo, a saturação midiática e a alienação na era digital, DeLillo constrói um panorama multifacetado que espelha complexidades e dilemas da sociedade atual.

Também temos duas propostas de produções ficcionais na esteira da Escrita Criativa. Malthus de Queiroz (pesquisador do Núcleo de Estudos em Literatura e Intersemiose da Universidade Federal de Pernambuco, UFPE) faz uso habilidoso das margens do texto, incluindo elementos como notas de rodapé e comentários para compor um ambiente ficcional em camadas de composição de significado.

Arthur Telló (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS) apresenta uma narrativa de ficção científica que se destaca pela forma como o autor prioriza o título das seções para compor a experiência do leitor: cada seção carrega consigo um conceito ou ideia central para delinear um pequeno ensaio sobre clichês do gênero.

Por último, publicamos pela primeira vez uma tradução. “Como acabar com o capitalismo de vigilância” é um longo ensaio de Cory Doctorow, ficcionista, pesquisador, jornalista e ativista canadense que figura com frequência na lista de mais vendidos do *New York Times* por conta de suas obras ficcionais que exploram temas como tecnologia, sociedade e liberdade.

O ensaio analisa os perigos e as consequências da coleta de dados pessoais pelas grandes corporações e propõe estratégias para entender e dismantelar o sistema de vigilância capitalista. Esse texto de Doctorow já foi citado em diversos estudos sobre tecnologia, privacidade e poder corporativo, fornecendo um bom ponto de partida para críticas e propostas de mudança em relação a essas questões urgentes.

Claro, gostaria de registrar minha gratidão aos colegas, professores e pesquisadores que se disponibilizaram a avaliar os artigos com seriedade e diligência. Que as investigações que aqui encontraram espaço possam servir como fonte para outras mais.

Jorge Luiz Adeodato Junior

## ENTRE A FICÇÃO E A CIÊNCIA: *THE GREENING OF MARS*, DE JAMES LOVELOCK E MICHAEL ALLABY<sup>1</sup>

### BETWEEN FICTION AND SCIENCE: *THE GREENING OF MARS* BY JAMES LOVELOCK AND MICHAEL ALLABY

Juliana Michelli da Silva Oliveira<sup>2</sup>

**Resumo:** O engenheiro britânico James Lovelock (1919-2022) teve uma profícua carreira científica interdisciplinar, produziu objetos técnicos e teorias que até hoje auxiliam a pesquisa de habitabilidade em outros planetas, obtendo notoriedade mundial com a hipótese Gaia. Menos conhecida é a produção ficcional do autor, que deu origem ao romance de ficção científica *hard* *The Greening of Mars*, escrito com o ensaísta Michael Allaby. Com objetivo de examinar os trânsitos entre a ciência e a ficção na constituição da obra, e a recepção desta publicação nos campos científico e literário, o presente artigo se organiza em três momentos. Inicialmente, a partir de levantamento bibliográfico em literatura especializada, discute-se o tema do livro (terraformação de Marte), o gênero literário no qual o romance se inscreve e as relações da obra com a trajetória científica de James Lovelock. Depois, realiza-se uma pesquisa exploratória da recepção do texto com base na identificação e análise de conteúdo dos excertos que mencionam *The Greening of Mars*. Por fim, elabora-se uma reflexão sobre os trânsitos entre ciência e ficção no romance de Lovelock e Allaby. Conclui-se que a ficção científica *The Greening of Mars* tornou-se uma publicação incontornável aos cientistas, os quais ainda discutem e exploram os métodos de gaiaformação por ela propostos. A obra, pioneira nos estudos de terraformação e na constituição da disciplina de engenharia planetária, constitui-se um emblemático exemplo do potencial da ficção na ampliação dos horizontes da ciência.

**Palavras-chave:** ficção científica *hard*; terraformação; gaiaformação, engenharia planetária.

**Abstract:** The British engineer James Lovelock (1919-2022) had a fruitful interdisciplinary scientific career, producing technical objects and theories that still help research on habitability on other planets, achieving worldwide notoriety with the Gaia hypothesis. Less known is the author's fictional production, which gave rise to the hard science fiction novel *The Greening of Mars*, written in partnership with the essayist Michael Allaby. Aiming to examine the transits between science and fiction in the constitution of this novel and its reception in the scientific and literary fields, I organize this article into three parts. Initially, I discuss the book's theme (terraformation of Mars) based on a bibliographical survey of specialized literature, the literary genre in which the novel is inscribed, and

<sup>1</sup> Agradecimentos: Gostaria de expressar minha gratidão aos primeiros leitores desse texto, que forneceram valiosos comentários e sugestões para o aprimoramento do manuscrito. Deixo também meus agradecimentos ao Prof. Dr. Jean-François Chassay, que gentilmente me acolheu no Centro de pesquisa sobre as teorias e práticas do imaginário (Figura), Departamento de Estudos Literários da UQAM, onde venho desenvolvendo minhas pesquisas.

<sup>2</sup> Pesquisadora associada ao Centre de recherche sur les théories et les pratiques de l'imaginaire (Figura), Departamento de Estudos Literários da Université du Québec à Montréal e professora no Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da ECA-USP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1319286312752468>. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-0588-5261>. E-mail: [jumioliveira@gmail.com](mailto:jumioliveira@gmail.com).

the relations of the book with James Lovelock's scientific trajectory. Afterward, an exploratory research of the reception of the text is carried out based on the identification and content analysis of the excerpts that mention *The Greening of Mars* book. Finally, I reflect on the transitions between

science and fiction in Lovelock and Allaby's novel. I conclude by showing that *The Greening of Mars* has become a touchstone reference for many scientists, as they are still discussing and exploring the gaiaformation methods. The novel, a pioneer in Terraforming studies and the constitution of the discipline of Planetary engineering, constitutes an emblematic example of the potential of science fiction in broadening the horizons of science.

**Keywords:** hard science fiction, terraforming, gaiaformation, planetary engineering.

## Introdução

*I wrote as a storyteller and gave poetry and myth their place along with science.*  
James Lovelock

Este artigo tem por objetivo examinar as relações entre a ciência e a ficção em *The Greening of Mars* (*Esverdeamento de Marte*<sup>3</sup>), do cientista britânico James Lovelock (1919-2022) e do ensaísta Michael Allaby (1933-), publicada em 1984. A obra, inscrita no gênero de ficção científica (FC) *hard*, tem por tema a terraformação de Marte, do inglês, *terraforming*, que consiste na implantação de processos de engenharia planetária que forneçam a um corpo celeste as condições para sustentar vida (FOGG, 1995, p. 9). O livro de Lovelock e Allaby traz descrições detalhadas do planeta vermelho, das tecnologias que permitiram a habitabilidade de Marte e das condições políticas, econômicas e históricas que favoreceram o empreendimento de colonização espacial, organizadas na forma de uma narrativa que reconstitui uma viagem ao vizinho da Terra. Ainda que pouco conhecida e divulgada no Brasil, sustenta-se, neste artigo, que a obra é uma referência fundamental aos cientistas que se dedicam aos estudos de terraformação e uma peça-chave para compreender as interfecundações entre o campo ficcional e o campo científico.

Esta pesquisa compõe um projeto de maior abrangência que se consagra à investigação dos trânsitos entre ciência e ficção na constituição dos imaginários<sup>4</sup> de James Lovelock, por isso, o foco deste artigo incidirá sobre esse autor. Depois de uma fase inicial voltada ao estudo e análise de publicações científicas do inventor, na qual se constatou a importância da especulação científica e das experiências de pensamento

---

<sup>3</sup> Todas as traduções são de nossa autoria, exceto quando há indicação contrária.

<sup>4</sup> Nos termos de Gilbert Durand (2001).

(*Gedankenexperimente*)<sup>5</sup> em suas proposições (OLIVEIRA, 2023a, OLIVEIRA, 2023b), a fase atual orienta-se ao exame de sua produção ficcional.

Com isso em vista, o presente artigo se organiza em três momentos principais. Inicialmente a obra foi caracterizada em relação ao tema (terraformação), ao gênero (ficção científica *hard*) e à trajetória científica de James Lovelock, que envolve trabalhos sobre habitabilidade de outros planetas; desenvolvimento de objetos técnicos para o estudo de atmosferas extraterrestres; a hipótese e, depois, teoria Gaia; e as pesquisas dela decorrentes, como o experimento da Biosfera II. Em um segundo momento, buscou-se examinar a recepção da obra. Para isso, além do mapeamento dos relatos de Lovelock que justificam o uso da ficção na difusão de suas reflexões e especulações científicas, foram realizados os seguintes procedimentos: 1) levantamento das publicações que citam *The Greening of Mars*; 2) seleção das publicações conforme o número de citações<sup>6</sup> fornecido por ferramentas de busca, totalizando 39 obras; 3) organização das publicações conforme o campo de conhecimento no qual se inscrevem (“estudos literários”, “ciências duras” ou “outros”); 4) exame dos excertos que citam a obra ficcional de Lovelock e Allaby nas obras disponíveis à consulta (trinta publicações)<sup>7</sup>. Por fim, em um terceiro momento, refletiu-se sobre as potencialidades das interfecundações entre ficção e ciência tendo como base as análises e discussões das seções anteriores.

### **Esverdeamento do planeta vermelho: gaiaformação de Marte**

Originalmente associada à literatura de ficção científica, a noção de terraformação foi introduzida pelo escritor Jack Williamson, em *Collision Orbit*, no início dos anos 1940 (MCKAY, 1982, p. 309). Antes disso, o tema já tinha aparecido em outras obras, ainda que sem essa denominação, como é o caso de *The War of the Worlds* (1898), de H. G. Wells, que narra uma invasão alienígena da Terra motivada pela crise de recursos no planeta vermelho e *Last and First Men* (1930), romance de Olaf Stapledon, que se organiza em torno da preparação do planeta Vênus para a habitação humana

---

<sup>5</sup> O físico e ensaísta francês Jean-Marc Lévy-Leblond (citado por CHASSAY, 2003, p. 20-21) propõe que “um dos procedimentos heurísticos mais fecundos do pensamento da física [do século XX] (no caso de Einstein, em particular) é o recurso às *Gedankenexperimenten*, experiências de pensamento, ou, simplesmente, experimentos fictícios, nos quais o teórico imagina o desdobramento de fenômenos em um contexto experimental que geralmente é irrealizável [...] com o único propósito de testar a coerência e o interesse de seus conceitos”.

<sup>6</sup> De maneira geral, as publicações selecionadas possuem ao menos quatro citações.

<sup>7</sup> As obras consultadas encontram-se no Quadro 1.

(STABLEFORD, 2005, p. 147). Já a terraformação do planeta Marte surge pela primeira vez no romance de Arthur C. Clarke, *The Sands of Mars* (1951).

Além da ficção, a terraformação também é objeto de especulação e de estudo no campo científico. Johannes Kepler (1571-1630), em suas observações astronômicas da Lua, já dizia serem necessárias adaptações no satélite da Terra para que a vida pudesse florescer. O tema se torna mais popular a partir dos anos 1960, quando começam a ser obtidas novas informações sobre o sistema solar, notadamente sobre Marte, com as sondas Mariner e Viking – época em que James Lovelock começa a atuar no Programa de Exploração Planetária da NASA. O astrônomo Carl Sagan teria sido o responsável por trazer o tema à ciência, desenvolvendo propostas altamente especulativas sobre terraformação em Vênus (SAGAN, 1961) e também em Marte (SAGAN, 1973).

Em meados dos anos 1970, os biólogos Melvin Averner e Robert Macelroy coordenam a publicação de *On the Habitability of Mars: An Approach to Planetary Ecosynthesis*. A partir de então, ocorrem eventos científicos sobre o tema, como o 13º Encontro da Society of Engineering Science, em 1976, na Virginia, Estados Unidos, com o tema *Planetary Modeling*, e o *First Terraforming Colloquium*, em 1979, organizado por James E. Oberg, engenheiro da NASA, que deu origem em 1981 à publicação *New Earths: Transforming Other Planets for Humanity* (MCKAY, 1982, p. 309). Depois, a terraformação se difunde no meio científico e o debate reaparece com alguma regularidade em eventos, periódicos e livros de divulgação científica, até culminar no artigo “Making Mars habitable”, dos físicos Christophe McKay, Owen Toon e James Kasting, publicado na revista *Nature*, no início dos anos 1990.

Ao lado das especulações de romancistas e cientistas, o tema de terraformação também constitui interesse de empresários e entusiastas que não medem esforços para se tornarem mochileiros das galáxias. Exemplo disso é o empreendimento da Space Exploration Technologies (Space X), que previa para 2024 uma missão tripulada em direção à Marte. Seguindo a ambição de Elon Musk, fundador da empresa e declarado apreciador de ficção científica, a exploração turística e, depois, o estabelecimento de uma cidade no planeta vermelho seriam pontos de partida para uma futura civilização espacial. Excluídas as motivações do projeto colonial, que oscilam entre uma solução técnica à preservação da humanidade, uma “utopia tecnológica que alimenta o capitalismo global” (MICHAUD, 2019, p. 1) e uma descompromissada aventura multiplanetária e interestelar, Marte seria um dos mais promissores candidatos à

terraformação por conta das características similares ao nosso planeta, como o tamanho dos dias, a superfície ligeiramente menor e a presença de água – ainda que congelada. Para contornar as dificuldades do estabelecimento de colônias marcianas, os pioneiros do Starship contariam com supostos estratagemas científicos como consta na divulgação do projeto: “[o planeta] está um pouco frio, mas podemos aquecê-lo [...] podemos cultivar plantas em Marte apenas comprimindo a atmosfera”<sup>8</sup>.

Ainda que Marte seja um dos palcos mais propícios para tornar-se um clone da Terra a partir da transformação das ecosferas nativas, são inúmeros e complexos os desafios a serem enfrentados para o estabelecimento de colônias humanas, o que justifica os sucessivos adiamentos das missões. As estratégias científicas de modificação de Marte por meio de engenharia planetária são vastas e incluem recursos como a instalação de espelhos gigantes na órbita do planeta, o bombardeamento da superfície com mísseis, a inserção de organismos geneticamente modificados etc. Percebe-se que, por não desfrutar das propriedades terráqueas favoráveis ao acolhimento de seres vivos, o planeta vermelho continua sendo um ambiente inóspito e hostil aos projetos expansionistas, porém um lugar especialmente propício para novas expressões da imaginação, por meio de representações inventivas e inovadoras de cidades, povoados e sociedades, de adaptações ambientais que modificam drasticamente as paisagens planetárias, de ambientes que funcionam segundo novas regras, de elementos que mobilizam inesperados agenciamentos e da presença de outras espécies animadas e inanimadas.

Inscrito no tema de terraformação, *The Greening of Mars* é um romance de ficção científica *hard*, isto é, uma narrativa em que supostamente “as configurações, eventos e tecnologia ficcionais estão em conformidade com as leis e fatos científicos e tecnológicos” (SCHMIDT, 2010, iii). A obra exhibe as características comuns ao gênero da ficção científica, a saber, a presença de um tempo, lugar e personagens que são “diferentes dos tempos, lugares e personagens empíricos da ficção ‘mimética’ ou realista” e que, adicionalmente, são percebidos como “não impossíveis no quadro de normas cognitivas (cosmológicas e antropológicas) da época do autor” (SUVIN, 1977, p. 2).

---

<sup>8</sup> Para mais detalhes sobre o empreendimento, cf. SpaceX, Mars & Beyond – the road to making humanity multiplanetary, disponível em: [www.spacex.com/human-spaceflight/mars/](http://www.spacex.com/human-spaceflight/mars/). Acesso em mar. 2023.

A obra de Lovelock e Allaby se concentra no espaço marciano, no ano de 2245. Distanciada no espaço e no tempo e seguindo o modelo estético das viagens de ficção científica, a narrativa tem por hipótese fictícia a colonização do planeta vermelho. O ponto de partida é uma viagem ao planeta vermelho realizada pelo narrador – veterano do percurso –, e por tripulantes da nave, como a novata terráquea Towers. Então, o narrador discorre sobre o contexto político (fim da guerra fria e desarmamento) e tecnológico (descarte de foguetes e estoques de clorofluorcarbonos) que favoreceram as iniciativas de terraformação de Sir Travers Foxe, engenheiro civil que se tornou proprietário de Marte. A partir de técnicas de engenharia planetária, a atmosfera de Marte foi alterada pela introdução de gases de efeito estufa, o que permitiu o aquecimento do planeta e gerou condições iniciais para que formas de vida pudessem nele se estabelecer. A partir disso, para a expansão das colônias humanas, Marte passou a contar com um rigoroso programa de imigração de terráqueos, cujo processo de seleção privilegia os que têm boas condições biológicas e os que exercem profissões relacionadas à engenharia, agricultura, ensino, biologia, geologia, medicina, cibernética, além de estudantes e “manipuladores de sistemas” (LOVELOCK; ALLABY, 1984, p. 9-10).

Embora a obra *The Greening of Mars* proponha técnicas de colonização espacial ancoradas em conhecimentos científicos especializados, os quais lhe conferem grande confiabilidade e plausibilidade, a narrativa está ambientada num espaço diferente da Terra, cujas regras de funcionamento (gravidade, tamanho dos dias, disponibilidade de recursos etc.) configuram um outro tipo de “sistema” e impõem novos desafios aos seus habitantes. A transformação de Marte para acolher formas de vida não é capaz de convertê-lo numa cópia ou clone da Terra, mas antes num espelho que projeta uma imagem distorcida (e inovadora) do planeta azul.

Sobre as especulações do livro, estas parecem se relacionar ao repertório técnico, experimental e conceitual adquirido por Lovelock ao longo de sua carreira científica, sobretudo com suas pesquisas sobre exobiologia, como sugere o próprio autor (LOVELOCK, 1990). O desenvolvimento do detector de captura de elétrons (*electron capture detector* – ECD), objeto técnico ultrassensível<sup>9</sup>, e as investigações de Lovelock

---

<sup>9</sup> “Este instrumento, inventado nos anos 1950, permite medidas de componentes químicos presentes em quantidades até então impossíveis de medir. A partir desse instrumento e do talento de Lovelock em análise química e cromatografia, que se abrirão as portas sucessivas mencionadas (da NASA ao serviço secreto, passando pela Shell) e a constituição progressiva de sua vasta rede de consultores nos anos 1960 e 1970, rede que presidiu a elaboração de Gaia” (DUTREUIL, 2021, p. 23).

sobre habitabilidade em outros planetas no seio do Programa de Exploração Planetária da NASA, no Jet Propulsion Laboratory, entre os anos 1960 e 1970, permitiram investigações comparativas das atmosferas planetárias e a compreensão da Terra enquanto observador distanciado (observador espacial). O ECD também auxiliou a detecção de clorofluorcarbonos (CFCs) na atmosfera, compostos que colaboram com o aumento da concentração de gases do efeito estufa e, por consequência, com o aumento da temperatura. Conforme propõem Ait-Touati e Coccia (2021, p. 7), o deslocamento óptico (enquanto observador espacial) e conceitual constituem o *experimentum crucis* da teoria lovelockiana, que funciona em dois tempos: “aplica técnicas de medida químicas extremamente finas para buscar vida em Marte (e ao fazê-lo, mostra que não há nenhuma)” e “utiliza essas mesmas técnicas para demonstrar que um hipotético marciano poderia provar a existência da vida na Terra apenas observando a composição química de sua atmosfera”.

Se, de início, o convite para trabalhar na Nasa consistia no aconselhamento sobre problemas relativos a projetos de instrumentos, logo se converteu em algo diferente, como confirma o cientista (LOVELOCK, 2000 [1979], p. 1): “como alguém cuja infância foi iluminada pela escrita de Júlio Verne e Olaf Stapledon, fiquei encantado por ter a chance de discutir em primeira mão os planos para investigar Marte”. Esse período foi fundamental para a criação da hipótese e, depois, teoria Gaia, com contribuições da bióloga Lynn Margulis. Como atesta o autor:

Devo lembrar que a hipótese Gaia foi uma descoberta imprevista derivada diretamente da invenção de um método de detecção da vida em planetas destinado a ser utilizado em Marte. Quase vinte anos mais tarde, especulei sobre a possibilidade de modificar o ambiente físico de Marte para que ele se tornasse um sistema vivo autônomo, irmão de Gaia (LOVELOCK, 1990, p. 219).

Neste excerto, Lovelock menciona sua estratégia de *gaiiformação* de Marte, quer dizer, o uso da teoria Gaia<sup>10</sup> como estratégia de terraformação, visando a “fabricação” de um sistema cibernético de autorregulação no planeta vermelho. Conforme afirma o narrador de *The Greening of Mars*: “nosso sucesso é decorrente de nossa capacidade de ‘cutucar’ o sistema marciano, de produzir uma mudança permanente no *status quo* por meios bastante simples e gentis” (LOVELOCK; ALLABY, 1984, p. 57). Para isto não basta

<sup>10</sup> Conforme Lovelock (2000 [1979], p. 10), o sistema planetário Gaia pode ser definido como “uma entidade complexa que abrange a biosfera, a atmosfera, os oceanos e o solo da Terra; na sua totalidade, constituem um sistema cibernético ou de realimentação que mantém um meio físico e químico ótimo para a vida neste planeta. A manutenção de condições relativamente constantes por meio do controle ativo pode ser convenientemente descrita pelo termo ‘homeostase’”.

implantar alguns organismos, modificar uma ou outra característica do planeta, e trabalhar com variáveis de modo isolado, posto que a gaiaformação diz respeito à criação de um sistema<sup>11</sup>, de um conjunto organizado de inter-relações entre elementos, ações ou indivíduos que seja capaz de se manter regulado. Deste modo, para que Marte pudesse se assemelhar à Terra, seria fundamental o aquecimento atmosférico e uma colonização inicial por organismos que colocassem em equilíbrio as variáveis do planeta.

Nota-se que a teoria Gaia não apenas foi aplicada para a compreensão do funcionamento da Terra, mas também como forma de alterar outros planetas. Ademais, Gaia inspirou projetos como Biosfera II (SFEZ, 1995, p. 189), realizado entre os anos 1980 e 1990 no deserto do Arizona, que consistia na construção de réplicas de ecossistemas terrestres em estruturas fechadas, com a introdução de vegetais e animais relevantes para a reprodução da vida humana. O objetivo geral era de aprender a criar e controlar ecossistemas, e esses conhecimentos poderiam ser aplicados inclusive na criação de colônias em outros planetas.

Ao citar Julio Verne e Olaf Stapledon não restam dúvidas de que a ficção infiltrava-se não apenas nos afazeres científicos cotidianos de Lovelock como também na constituição de seus modelos e invenções. Os trabalhos com exobiologia, as especulações em torno das maneiras de tornar outros corpos celestes habitáveis, a invenção de artefatos tecnológicos capazes de fornecer informações precisas sobre lugares nos quais os seres humanos nunca pisaram mobilizam faculdades imaginativas altamente especulativas, inventivas, extrapolativas que nem sempre encontravam paralelo na *realidade empírica do autor*.

Deste modo, embora o planeta Terra persista como referência para Lovelock, era preciso pensar além dele, rever suas características e seus componentes<sup>12</sup> a partir de fora. Assim, ao mesmo tempo que esse pensamento fora do espaço terrestre permitiu compreender a Terra de outra maneira, como um sistema autorregulado no qual todos os componentes contribuem para a manutenção da vida, também passou a servir de base para a transformação de outros planetas.

---

<sup>11</sup> Segundo o biólogo austríaco Ludwig von Bertalanffy (1976, n.p.), um sistema pode ser definido como “um complexo de elementos em interação, interação essa de natureza ordenada (não fortuita). [...] Ela não se limita aos sistemas materiais, entretanto aplica-se a qualquer todo constituído por componentes em interação”.

<sup>12</sup> Exemplo disso são as reflexões do narrador sobre a organização dos seres vivos. Depois de uma breve explanação sobre o ciclo de vida dos organismos, coloca a questão: “mas essas são as únicas formas de vida que podemos imaginar? Tudo tem que funcionar dessa maneira? Bem, podemos imaginar uma forma de vida que usasse um tipo diferente de química [...]” (LOVELOCK; ALLABY, 1984, p. 62).

Outro índice do contínuo trânsito entre ficção e ciência na obra de Lovelock encontra-se na seleção do gênero textual a ser utilizado em *The Greening of Mars*. Neste excerto da “Introdução”, podem ser constatadas as tensões que acercavam as atividades do narrador, mantido anônimo durante toda a narrativa:

Eu tinha que decidir como contar a história. Poderia ter tentado uma descrição rigorosa da ciência, da tecnologia, da política. Isso teria exigido notas e referências. Talvez fosse possível, mas seria monótono, e por isso talvez inadequado para uma descrição da maior de todas as aventuras humanas [...] Em vez disso, eu apenas expandi minhas anotações, e assim pude contar a história não apenas de nosso planeta, mas de minha viagem também. Se isto torna o resultado anedótico, e por esta razão academicamente “desonroso”, é o preço que devo pagar (LOVELOCK; ALLABY, 1984, p. 3).

As qualidades do texto se concentram nas descrições detalhadas e precisas do planeta vermelho, que permitem ao leitor conhecer especificidades do funcionamento da paisagem marciana à maneira de um manual de ciências extraterrestres; por conseguinte, *The Greening of Mars* se aproxima de um relato científico. Com a obra, pode-se compreender as diferenças entre Marte e Terra em termos de tamanho, gravidade, composição da atmosfera, geomorfologia, história e evolução. Esses conhecimentos conferem plausibilidade à paisagem marciana, veracidade à narrativa e dão forma a um “modelo extrapolativo orientado em direção a uma futurologia” (SUVIN, 1977, p. 34)<sup>13</sup>. A partir disso, a duvidosa exploração espacial de um planeta pouco favorável à vida cede espaço a um horizonte realizável, cuja concretização parece depender somente de tecnologia, de alguma influência política e de uma grande soma de dinheiro.

A despeito de a obra ser direcionada a um público amplo, em *The Greening of Mars* a ficcionalização do dado científico não parece estar a serviço da narrativa ficcional, mas da ciência. A terraformação de Marte é tratada com a seriedade de um experimento científico, cujo objetivo é demonstrar que a colonização espacial é possível. Isso acabou por atrair a comunidade científica, como será discutido na próxima seção. Assim, ao realizar um experimento de pensamento ou de imaginação, personagens, narrador e as ações do romance ficam em segundo plano em relação às especulações impulsionadas por informações e teorias científicas. Chama mais a atenção do leitor a plausibilidade de injeção de clorofluorcarbonos na atmosfera que as tramas dos

---

<sup>13</sup> “Modèle extrapolatif est orienté vers une futurologie” (SUVIN, 1977, p. 34).

personagens. Como consequência, ao se tornarem assunto secundário, os elementos ficcionais perdem em vigor e interesse. A ação narrativa perde espaço para a explicação científica.

Tais processos de terraformação em *The Greenings of Mars* incluem tanto a adaptação do solo estrangeiro conforme as necessidades dos seres vivos como os impactos das características do planeta vermelho em diferentes aspectos (biológicos, culturais e sociais) da vida dos personagens. Nesse sentido, gaiaformar Marte significa converter o planeta num abrigo próspero aos organismos da Terra e também significa comemorar aniversários a cada dois anos, atravessar verões que possuem mais de seis meses, se habituar às mudanças na voz em razão das diferenças atmosféricas, desfrutar da leveza que a pequena gravidade marciana impõe aos corpos humanos<sup>14</sup>. No entanto, é necessário enfatizar, a exposição dessas influências de Marte nas entidades vivas nem sempre impulsiona os motores da narração, mas, sem dúvida, auxilia na constituição de uma experiência de pensamento mais complexa (do termo *complexus*, que abrange vários elementos). Deste modo, no romance de Lovelock e Allaby, Marte não pode ser reduzido a um cenário ou a um palco onde se desenrolam as tramas dos personagens. Nele, o planeta vermelho mais se assemelha a um silencioso protagonista que organiza a narrativa e exerce uma influência determinante na vida dos personagens. Para compreender esse lugar de Marte na narrativa é preciso contrastá-lo e compará-lo com a Terra. A partir disso, a realidade fictícia invariavelmente bifurca-se em duas porções: uma terráquea, outra marciana, cada uma operando segundo suas próprias regras.

### **A ficção como bússola da ciência**

Antes de *The Greening of Mars*, a recepção das ideias do autor de Gaia pelos cientistas e editores de periódicos científicos foram por vezes traumatizantes e decepcionantes, como relata Lovelock (1990). O autor menciona que submeteu uma publicação sobre a extinção de dinossauros no Cretáceo e o “livro foi ferozmente

---

<sup>14</sup> Sobre as diferenças de “peso” em Marte e na Terra, comenta o narrador, nativo do planeta vermelho: “Dizem que você se acostuma com a ausência de peso. Como de costume, eles mentem. Como você pode se acostumar com um corpo que se rebela caoticamente contra as leis naturais as quais passou toda a vida obedecendo? [...] Naturalmente, em casa, peso o que um homem da minha idade e altura deve pesar, cerca de vinte e seis quilogramas. Quando aterrissei na Terra, esse peso adequado subiu arbitrariamente para esmagadores setenta quilogramas. Mal cheguei a aceitar a pesada carga que eu tinha que arrastar comigo onde quer que fosse, era hora de voltar para casa, e a carga foi totalmente removida. Então quanto eu peso? O que significa ‘peso’?” (LOVELOCK; ALLABY, 1984, p. 53-54).

criticado por paleontólogos que escreviam nas revistas que davam o tom no mundo científico” (LOVELOCK, 1990, p. 221). Diante dessa aventura num território científico que lhe era “pouco familiar”, conclui, ironicamente, que deveria ter se dedicado mais aos jargões e a história da disciplina, além de “buscar provas de rigor e cartas de apresentação apropriadas aos príncipes desse reino” (p. 221).

Lovelock encontrava muitos obstáculos para perseverar em suas investigações, consideradas inusuais no meio acadêmico. Então, constituiu sua trajetória como pesquisador independente, sustentando suas pesquisas com os recursos das patentes dos artefatos que inventou. Além da predileção por assuntos “incomuns”, Lovelock também apresentava posicionamentos polêmicos (como o uso de energia nuclear), o que motivava certa desconfiança na comunidade científica, dificultando a circulação e adesão as suas ideias. No “Prefácio” de *Novaceno*<sup>15</sup>, Bryan Appleyard descreve o perfil do cientista:

[...] mostra-se sempre desconfiado quando encontra pessoas que concordam com ele – “Onde é que erramos”, pergunta. Está sempre à procura de refutações e perspectivas diferentes e insiste na incerteza inerente das ideias científicas. Isso torna as suas próprias ideias realmente muito robustas; elas foram postas à prova vezes sem conta. É desse modo, evidentemente, que todos os cientistas deviam pensar e trabalhar, mas muitos não o fazem, e é por isso que nos últimos anos Jim começou a designar-se por engenheiro. (APPLEYEARD, 2020, s/p)

A independência de suas pesquisas permitia uma abertura intelectual incomum ao mesmo tempo em que lhe gerava muitos problemas juntos aos especialistas. A partir disso, encontrou em outros gêneros, como a ficção científica, um espaço privilegiado para ampliar seus experimentos de pensamento e a circulação de suas ideias entre outros públicos.

Entretanto, contrariando as expectativas do autor, *The Greening of Mars* obteve uma recepção científica muito positiva. No meio literário, para escritores como Brian Aldiss, a publicação não foi considerada como ficção científica, porém um ensaio contendo uma ideia séria no quadro da ficção. Enquanto isso, no meio científico, a obra estimulou a organização de três congressos sobre o estabelecimento de vida em outros planetas (LOVELOCK, 1990, p. 220-221), conforme discutimos em outro momento (OLIVEIRA, 2023b, no prelo).

---

<sup>15</sup> Cf. Lovelock (2020 [2019], n.p.) A citação foi extraída da versão digital portuguesa da obra.

Pouco depois da publicação de *The Greening of Mars*, Carl Sagan, então diretor do Laboratory for Planetary Studies, lançaria seu primeiro romance *Contato* (1985). O célebre astrônomo americano, num artigo ao *The New York Times*, reflete sobre a tradição de exploração do planeta vermelho, desde o lançamento do Sputnik 1, passando pelas propostas da Planetary Society, que então apostava numa missão marciana na virada no milênio. O autor via com relutância as justificativas científicas de expedições a Marte, considerando as missões humanas muito mais caras que as tripuladas por robôs. Mas, em vista de uma iniciativa conjunta dos EUA e da União Soviética, passa a considerar a natureza promissora da relação entre os dois países e a viabilidade de enviar humanos para Marte. Então, no mesmo artigo, menciona a obra de Lovelock e Allaby, tecendo vários comentários elogiosos:

[...] é uma obra de ciência popular disfarçada de ficção científica. Há discussões úteis sobre cronometragem e convenções do calendário de Marte, da ausência de peso, de quanto o oxigênio é necessário para respirar ou acender fogo, do projeto de naves espaciais interplanetárias e da origem das espécies, para citar alguns tópicos levantados. (SAGAN, 1985, n.p.)

Para a compreensão desse impacto causado por *The Greening of Mars* nos meios científicos e ficcionais, realizamos uma pesquisa exploratória sobre a recepção da obra em 39 publicações em língua inglesa que a mencionam (cf. Quadro 1) e o conteúdo das citações foram analisados em trinta publicações disponíveis, excetuando os textos relativos a arquitetura, psicologia, religião e filosofia<sup>16</sup>. Como resultado, na amostra examinada, 87,1% dos textos consiste em artigos científicos ou livros de divulgação científica (principalmente sobre terraformação). Apenas 12,9% da amostra constitui-se de textos associados aos estudos literários. Constata-se um progressivo interesse no tema ao longo dos anos, sendo que a partir dos anos 2020 foram localizadas sete publicações.

Ainda que os dados sugiram uma presença maciça de *The Greening of Mars* nas publicações relacionadas às ciências duras, devem-se considerar dois possíveis desvios: 1) nesta pesquisa foram consideradas apenas as publicações digitais indicadas por motores de pesquisa (google scholar), portanto as obras exclusivamente impressas não foram analisadas; 2) os dados não são proporcionais ao volume de produção científica (ciências duras) e de produção dos estudos literários, logo, as discussões científicas

---

<sup>16</sup> Relacionadas a oito ocorrências, que escapam ao escopo desta pesquisa.

podem estar levemente superestimadas em relação às análises literárias na amostra. De todo modo, ainda que os dados possam ser ligeiramente diferentes, as informações obtidas permitem sustentar que o romance de ficção científica de Lovelock e Allaby circula preferencialmente no meio científico.

**Quadro 1:** Levantamento exploratório das fontes que mencionam *The Greening of Mars*, com informações sobre o ano, título e registro das publicações. C: obra consultada; IC: indisponível para consulta.

	Ano	Título	Autor(es)	Doi/ ISBN
1	1991	<i>Making Mars habitable</i>	Christopher P. McKay, Owen B. Toon & James F. Kasting	C: <i>Nature</i> , volume 352, p. 489-496
2	1991	<i>Rebirth of Value: Meditations on Beauty, Ecology, Religion, and Education</i>	Frederick Turner	IC: ISBN – 978-0791404744
3	1992	<i>The implantation of life on Mars: Feasibility and motivation</i>	Robert H. Haynes, Christopher P. McKay	C: <a href="https://doi.org/10.1016/0273-1177(92)90167-V">https://doi.org/10.1016/0273-1177(92)90167-V</a>
4	1993	<i>Terraforming: A Review for Environmentalists</i>	Martyn j. Fogg	C: <a href="https://doi.org/10.1007/BF01905499">https://doi.org/10.1007/BF01905499</a>
5	1993	<i>Ethics and the extraterrestrial environment</i>	Alan Marshall	C: <a href="https://doi.org/10.1111/j.1468-5930.1993.tb00078.x">https://doi.org/10.1111/j.1468-5930.1993.tb00078.x</a>
6	1994	<i>The goldilocks problem: Climatic Evolution and Long-Term Habitability of Terrestrial Planets</i>	Michael R. Rampino, Ken Caldeira	C: <a href="https://doi.org/10.1146/annurev.aa.32.090194.000503">https://doi.org/10.1146/annurev.aa.32.090194.000503</a>
7	1997	<i>Slanted Truths - essays on Gaia, symbiosis, and Evolution</i>	Lynn Margulis, Dorion Sagan	C: ISBN – 978-0387987729
8	1997	<i>Falling into Theory: Simulation, Terraformation, and Eco-Economics in Kim Stanley Robinson's Martian Trilogy</i>	Robert Markley	C: <a href="https://doi.org/10.1353/mfs.1997.0062">https://doi.org/10.1353/mfs.1997.0062</a>
9	2001	<i>The Physics, Biology, and Environmental Ethics of Making Mars Habitable</i>	Christopher P. Mckay, Margarita M. Marinova	C: <a href="https://doi.org/10.1089/153110701750137477">https://doi.org/10.1089/153110701750137477</a>
10	2002	<i>The Unity of Nature: Wholeness and Disintegration in Ecology and Science</i>	Alan Marshall	C: ISBN – 978-1860943300
11	2003	<i>Regional and seasonal limitations for Mars intrinsic ecopoiesis</i>	Viorel Badescu	C: <a href="https://doi.org/10.1016/j.actaastro.2004.11.004">https://doi.org/10.1016/j.actaastro.2004.11.004</a>
12	2004	<i>The Biological Terraforming of Mars: Planetary Ecosynthesis as Ecological Succession on a Global Scale</i>	James M. Graham	C: <a href="https://doi.org/10.1089/153110704323175133">https://doi.org/10.1089/153110704323175133</a>
13	2004	<i>The Architecture of Time: Design Implications for Extended Space Missions</i>	Thomas Gangale, Marilyn Dudley-Rowley	IC: <i>Journal of Aerospace</i> , v. 113, p. 1219-1231, 2004.
14	2005	<i>Issues and options for a Martian calendar</i>	T. Gangale, M. Dudley-Rowley	C: <a href="https://doi.org/10.1016/J.PSS.2005.07.012">https://doi.org/10.1016/J.PSS.2005.07.012</a>

	Ano	Título	Autor(es)	Doi/ ISBN
15	2005	<i>Radiative-convective model of warming Mars with artificial greenhouse gases</i>	Margarita M. Marinova, Christopher P. McKay, Hirofumi Hashimoto	C: <a href="https://doi.org/10.1029/2004JE002306">https://doi.org/10.1029/2004JE002306</a>
16	2006	<i>Natural religion</i>	Frederick Turner	IC: ISBN – 978-0765803320
17	2007	<i>Culture of Hope: A New Birth of the Classical Spirit</i>	Frederick Turner	IC: ISBN – 978-1416576853
18	2009	<i>Planetary ecosynthesis on Mars: restoration ecology and environmental ethics. In: Exploring the Origin, Extent, and Future of Life Philosophical, Ethical, and Theological Perspectives</i>	Christopher P. McKay. In: Constance M. Bertka	C: <a href="https://doi.org/10.1017/CBO9780511806506">https://doi.org/10.1017/CBO9780511806506</a>
19	2009	<i>A Virtual Mars</i>	Richard Childers	IC: <a href="https://doi.org/10.1007/978-1-84882-825-4_8">https://doi.org/10.1007/978-1-84882-825-4_8</a>
20	2009	<i>Theological Foundations for Environmental Ethics - Reconstructing Patristic &amp; Medieval Concepts</i>	Jame Schaefer	C: <a href="https://www.jstor.org/stable/j.ctt2tt667">https://www.jstor.org/stable/j.ctt2tt667</a>
21	2010	<i>Jung in the 21st Century Volume Two: Synchronicity and Science</i>	John Ryan Haule	IC: ISBN – 978-0415578028
22	2011	<i>Terraforming Mars: A Review of Concepts. In: S.D. Brunn (ed.), Engineering Earth</i>	Martyn J. Fogg	C: <a href="https://doi.org/10.1007/978-90-481-9920-4_124">https://doi.org/10.1007/978-90-481-9920-4_124</a>
23	2011	<i>Climate change in literature and literary criticism</i>	Adam Trexler, Adeline Johns-Putra	C: <a href="https://doi.org/10.1002/wcc.105">https://doi.org/10.1002/wcc.105</a>
24	2015	<i>Fear of Freedom: The Legacy of Arendt and Ballard's Space Skepticism In: The meaning of liberty beyond earth</i>	Tony Milligan. In: Charles S. Cockell	C: <a href="https://doi.org/10.1007/978-3-319-09567-7">https://doi.org/10.1007/978-3-319-09567-7</a>
25	2017	<i>Rethinking the Final Frontier: Cosmo-Logics and an Ethic of Interstellar Flourishing</i>	Matthew Kearnes, Thom van Dooren	C: <a href="https://doi.org/10.1080/2373566X.2017.1300448">https://doi.org/10.1080/2373566X.2017.1300448</a>
26	2017	<i>Provisional Cities: Cautionary Tales for the Anthropocene</i>	Renata Tyszczyk	IC: ISBN – 978-0367251406
27	2018	<i>Exploring the potential of combustion on titan</i>	Christopher Depcik	C: <a href="https://doi.org/10.4271/01-11-01-0002">https://doi.org/10.4271/01-11-01-0002</a>
28	2018	<i>Our Common Cosmos: Exploring the Future of Theology, Human Culture and Space</i>	Zoë Lehmann Imfeld, Andreas Losch	IC: ISBN – 978-0567680167
29	2018	<i>Inventory of CO2 available for terraforming Mars</i>	Bruce M. Jakosky, Christopher S. Edwards	C: <a href="https://doi.org/10.1038/s41550-018-0529-6">https://doi.org/10.1038/s41550-018-0529-6</a>
30	2019	<i>Sun-synchronous solar reflector orbits designed to warm Mars</i>	F.J.T. Salazar, O.C.Winter	C: <a href="https://doi.org/10.1007/s10509-019-3633-x">https://doi.org/10.1007/s10509-019-3633-x</a>
31	2019	<i>Terraforming Earth: Climate and Recursivity</i>	Derek Woods	C: <a href="https://doi.org/10.1353/dia.2019.0024">https://doi.org/10.1353/dia.2019.0024</a>
32	2019	<i>Modern masters of science fiction - Kim Stanley Robinson</i>	Robert Markley	C: ISBN – 978-0252042751

	Ano	Título	Autor(es)	Doi/ ISBN
33	2020	<i>Synthetic Biology for Terraformation Lessons from Mars, Earth, and the Microbiome</i>	Nuria Conde-Pueyo, Blai Vidiella, Josep Sardanyés, Miguel Berdugo, Fernando T. Maestre, Victor de Lorenzo, Ricard Solé	C: <a href="https://doi.org/10.3390/life10020014">https://doi.org/10.3390/life10020014</a>
34	2021	<i>Terraforming Mars: A Cabinet of Curiosities In: Terraforming Mars</i>	Martin Beech. In: Martin Beech, Joseph Seckbach, Richard Gordon	C: <a href="https://doi.org/10.1002/978119761990.ch18">https://doi.org/10.1002/978119761990.ch18</a>
35	2021	<i>Life on Mars: Past, Present, and Future</i>	Martin Beech, Mark Comte. In: Martin Beech, Joseph Seckbach, Richard Gordon	C: <a href="https://doi.org/10.1002/978119761990.ch9">https://doi.org/10.1002/978119761990.ch9</a>
36	2021	<i>Mars The Next Step</i>	Arthur E. Smith	IC: ISBN – 978-0852740262
37	2022	<i>Towards a classification scheme for the rocky planets based on equilibrium thermodynamic considerations</i>	Orfeu Bertolami, Frederico Francisco	C: <a href="https://doi.org/10.1093/mnras/stac1665">https://doi.org/10.1093/mnras/stac1665</a>
38	2022	<i>Mars Terraforming: A New Plan for the Red Planet</i>	Nonthapat Pulsiri, Damani Proctor, Richard B. Cathcart, Jorge Omar Buteler	C: <a href="https://doi.org/10.23919/PICMET53225.2022.9882835">https://doi.org/10.23919/PICMET53225.2022.9882835</a>
39	2022	<i>Using Spatial Data Science in Energy-Related Modeling of Terraforming the Martian Atmosphere</i>	Piotr Pałka, Robert Olszewski, Agnieszka Wendland	C: <a href="https://doi.org/10.3390/en15144957">https://doi.org/10.3390/en15144957</a>

Fonte: Elaborado pelo autor.

Depois de organizar os textos conforme o campo de conhecimento ao qual pertencem (“ciências duras”, “estudos literários” ou “outros”), identificou-se e analisou-se o conteúdo das citações referentes ao *The Greening of Mars*.

Iniciando pelas publicações de cunho científico, Trexler e Johns-Putra (2011, p. 186) enfatizam o aspecto ficcional da obra, a qual é citada ao lado da trilogia de Kim Stanley Robinson. Seguindo uma via diferente, Salazar e Winter (2019, p. 146), Palka, Olszewski e Wendland (2022, p. 1) e Pulsiri *et al* (2022) incluem as estratégias técnicas de Lovelock e Allaby em meio às iniciativas científicas de terraformação de Marte. As demais publicações científicas destacam os conteúdos descritos a seguir.

a) *Métodos*: as obras tecem comentários elogiosos sobre o método de aquecimento do planeta com a introdução de CFCs (TOON; KASTING, 1991, p. 491; HAYNES; MCKAY, 1992, p. 133; FOGG, 1993, p. 12; FOGG, 2011, p. 2221; BADESCU, 2003, p. 671; MCKAY, 2009, p. 253; DEPCIK, 2018, p. 2) ou aventam a hipótese do composto ser produzido em Marte para resultados mais satisfatórios (RAMPINO; CALDEIRA, 1994, p. 110).

b) *Pioneirismo*: Graham (2004, p. 169) destaca a importância da obra como pioneira do campo da engenharia planetária, enquanto Bertolami e Francisco (2022, p. 1042) e

Beech (2021, n. p.) incluem a proposta de Lovelock e Allaby em meio aos primeiros estudos sobre terraformação e colonização de Marte.

c) *Gaiaformação*: os textos refletem sobre as estratégias de aquecimento da atmosfera de Marte propostas em *The Greening of Mars* e sobre as consequências da introdução de novas formas de vida de maneira controlada (MACKAY; MARINOVA, 2001, p. 91 e p. 105; MARINOVA; MCKAY; HASHIMOTO, 2005, p. 1; JAKOSKY; EDWARDS, 2018, p. 634; WOODS, 2019, p. 17; BEECH; COMTE, 2021, n. p.; MARGULIS; SAGAN, 1997, p. 342).

d) Outros aspectos: Gangale e Rowley (2005, p. 1484) utilizam *The Greening of Mars* como uma referência para a proposição de um calendário marciano.

Considerando as publicações relativas aos estudos literários, Markley (1997, n.p.) reafirma a importância de *The Greening of Mars* como um dos principais textos sobre terraformação que, embora “citado reverentemente na literatura científica, é um romance”. Ao lado disso, sustenta que se trata de uma transposição da hipótese Gaia para o planeta vermelho e propõe que a obra seja considerada como uma “experiência de pensamento”. Em publicação mais recente, Markley (2019, p. 91-92) retoma os projetos de terraformação de romancistas e cientistas, reconhecendo na obra de Lovelock e Allaby uma referência fundamental sobre o tema: “ao imaginar como converter os subprodutos do pesadelo da civilização industrial em usos benéficos, o romance apresenta uma parábola de restituição ecológica em escala planetária”.

O impacto de *The Greening of Mars* parece ter sido tão significativo nos estudos de terraformação, que é difícil localizar uma publicação sobre o tema que não o mencione. Sem dúvida, o livro de Lovelock e Allaby foi uma das referências que mais impactou os cientistas envolvidos com a terraformação de Marte, como sustenta Fogg (1995, p. 20-21).

### **Considerações finais: interfecundações entre a ficção e a ciência**

*The Greening of Mars* é um emblemático exemplo de um romance de ficção científica *hard* que se tornou referência nas pesquisas científicas sobre terraformação. Os experimentos de pensamento realizados por Lovelock e Allaby – sobretudo os que dizem respeito aos métodos de aquecimento de Marte com a introdução de gases do efeito estufa (CFCs) na atmosfera – são discutidos até os dias atuais por pesquisadores

da área, conforme constatamos nesta pesquisa (cf. Quadro 1, principalmente as publicações de Palka, Olszewski e Wendland, 2022; Pulsiri et al, 2022). Inicialmente direcionado a um público amplo, o livro *The Greening of Mars* se converteu numa referência aos estudos científicos de terraformação, contribuindo para o nascimento da disciplina de engenharia planetária, como pode ser constatado no estudo exploratório sobre a recepção da obra. Sem dúvida, os conhecimentos de Lovelock sobre habitabilidade de outros planetas e a aplicação da teoria Gaia na terraformação de Marte (gaiaformação) foram fundamentais para o engendramento de uma proposta inovadora de colonização do planeta vermelho, que tem como ponto de partida as dinâmicas associadas à autorregulação da Terra.

Os resultados dessa pesquisa exploratória sustentam que a ficção científica exerce um papel fundamental na criação de novos horizontes de possibilidades que fertilizam o imaginário dos cientistas, estimulam a inovação e exploram os eventuais impactos dos desenvolvimentos técnicos e científicos nas sociedades humanas. Ademais, a FC pode promover discursos tecnocientíficos e tecnologias especulativas visando obter apoio popular, compartilhar certas visões de futuro e convencer o público, agências e investidores de sua importância e viabilidade. Nesse sentido, Michaud propõe que:

a ficção científica é um poderoso estímulo ao imaginário, um elemento discursivo tão mobilizador que certos *lobbies* como a Mars Society a utilizam para planificar projetos promissores da colonização de Marte. Ao nível das grandes agências espaciais, o interesse pela ficção científica é evidente. A Agência Espacial Europeia (ESA) produziu o relatório Innovative Technologies From Science Fiction (ITSF), um estudo com um repertório dos principais aportes da ficção científica às inovações técnicas revolucionárias ou futuras nas tecnociências úteis à conquista espacial. A Nasa também organiza regularmente competições de ficção científica, particularmente em torno do projeto marciano. (MICHAUD, 2019, p. 3)

Ao migrar do campo especulativo da ficção ao campo científico, os produtos da imaginação orientam projetos, metodologias e procedimentos científicos, assumem novos objetivos, potencialidades, significados e configurações até a concretização no real e inserção social. Conforme sustentam McNeil *et al* (2017, p. 438-439), os imaginários das ciências não são resultado apenas do “reino dos fatos e de lógica”, mas recebem contribuições de outros campos, como o ficcional<sup>17</sup>. O autor acrescenta que tais imaginários, não raras vezes, se fazem conhecer por meio de processos de comunicação

<sup>17</sup> No caso do cinema de ficção científica, as técnicas utilizadas para a representação de fenômenos podem se tornar instrumentos preciosos para os cientistas, como é o caso da criação de buracos negros giratórios no filme *Interstellar* (JAMES *et al*, 2015).

mediáticos, daí a importância de compreender as formas sob as quais são difundidos e publicizados (MCNEIL ET AL, 2017, p. 441).

Ao mesmo tempo, os trabalhos de pesquisa científica nutrem o campo da ficção com novas imagens, com outras maneiras de compreender e representar os fenômenos, com novos artefatos, tecnologias, seres e visões de mundo. Ademais, quando ficcionistas representam um fenômeno inicialmente caracterizado pela ciência “vão além de simplesmente empregar o ambiente como cenário e começam a explorar seu impacto no enredo e no personagem, produzindo percursos narrativos não convencionais e inovações na caracterização” (TREXLER; JOHNS-PUTRA, 2011, p. 185). Logo, entre a ficção e a ciência podem ser estabelecidos fluxos e trânsitos, ou melhor, relações recursivas que enriquecem ambos os campos do conhecimento.

Em obras de ficção científica, não somente as explicações da ciência estão a serviço da ficção; o espaço ficcional da narrativa também é um aliado das especulações da ciência, que pode diversificar e complexificar seus cenários para além de seus usuais protocolos, métodos e raciocínios. Lovelock, que reconhecia a limitação do método científico, aderiu a outras matrizes de ideias, gêneros textuais e formas lógicas que favoreceram o desenvolvimento de suas concepções científicas. No excerto a seguir, ao explicar como lhe sucedeu a hipótese Gaia, reforça essa importância da ampliação de métodos e raciocínios na formação de sua teoria não linear:

Gaia não é fácil de explicar porque é um conceito que surge por intuição a partir de informação contida internamente e inconsciente, na sua maior parte. Isso é bastante diferente dos conceitos que surgem diretamente da lógica gradual preferida pelos cientistas. Os sistemas dinâmicos e autorregulados opõem-se completamente à explicação lógica que recorre a argumentos “passo a passo”. Não posso por isso oferecer uma explicação lógica de Gaia. No entanto, para mim, os indícios da sua existência são realmente muito fortes. [...] Tenho sido muitas vezes criticado pela ideia – que me parece intuitivamente correta – de que Gaia mostra que toda a Terra é um único organismo vivo. (LOVELOCK,

2020, n.p.)

Ao lado disso, sabe-se que a inspiração para o nome da hipótese Gaia adveio de William Golding (LOVELOCK, 1990, p. 21), escritor que ganhou o Nobel em 1983 com seu romance *Lord of the Flies* (*O senhor das moscas*). Como já discutimos em outro momento, do encontro improvável entre a cibernética e uma narrativa grega constituiu-se a teoria que modificou drasticamente a maneira como o planeta Terra é compreendido (OLIVEIRA, 2023a, no prelo).

Ao transitar entre a ciência e a ficção, *The Greening of Mars* fertiliza ambos campos do conhecimento. Consideradas as diferenças de métodos e objetivos, os campos literário e científico permitem a ampliação dos horizontes de conhecimento e das formas de compreensão do real, contribuindo para a diversificação e problematização das imagens de futuro, principalmente em cenários altamente especulativos, como o estabelecimento de colônias em Marte.

Por fim, no momento em que esse artigo é finalizado, tem-se a notícia de que o Starship, “maior e mais poderoso foguete da história” da Space X, explodiu pouco mais de quatro minutos após seu lançamento. Aparentemente, tratava-se de um teste com o objetivo de tirar o foguete do chão e manter a plataforma de lançamento intacta. Assim, embora imersa em grande indeterminação, a terraformação (ou gaiaformação) de Marte têm progressivamente se mostrado como um empreendimento que pode estar mais próximo da realização do que se poderia imaginar.

## Referências

AÏT-TOUATI, Frédérique; COCCIA, Emanuele. Gaïa, la vie en scène. In: AÏT-TOUATI, Frédérique; COCCIA, Emanuele (org.). **Le cri de Gaïa**: penser la Terre avec Bruno Lattour. Paris: Éditions La Découverte, 2021. p. 5-16.

BERTALANFFY, Ludwig von; ANOHIN, P. K.; RAPOPORT, Anatol; MACKENZIE, W. J. M.; THOMPSON, James D. **Teoria dos sistemas**. Tradução de Maria das Graças Lustosa Becskeházy. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1976.

CHASSAY, Jean-François. **Imaginer la science. Le savant et le laboratoire dans la fiction contemporaine**. Montréal: Liber, 2003.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DUTREUIL, Sébastien. Quelle est la nature de la Terre? In: AÏT-TOUATI, Frédérique; COCCIA, Emanuele (org.). **Le cri de Gaïa**: penser la Terre avec Bruno Lattour. Paris: Éditions La Découverte, 2021. p. 17-65.

FOGG, Martyn J. **Terraforming**: Engineering Planetary Environments. Warrendale: SAE, 1995.

JAMES, Oliver; VON TUNZELMANN, Eugénie; FRANKLIN, Paul; THORNE, Kip. Gravitational lensing by spinning black holes in astrophysics, and in the movie *Interstellar*. **Class. Quantum Grav.** 32, 2015.

LOVELOCK, James. **Gaïa**: a new look at life on earth. New York: Oxford University Press, 2000 [1979].

LOVELOCK, James. **Les âges de Gaïa**. Traduzido do inglês por Bernard Sigaud. Paris: Éditions Robert Laffont, 1990.

- LOVELOCK, James. **Novaceno**: o advento da era da hiperinteligência. Tradução de Jaime Araújo. Lisboa: Edições 70, 2020 [2019].
- LOVELOCK, James; ALLABY, Michael. **The Greening of Mars**. New York: Warner Books, 1984.
- MCKAY, Christopher P. On Terraforming Mars. **Extrapolation**, v. 23, n. 4, 1982.
- MCKAY, Christopher P.; TOON, Owen B.; Kasting, James F. Making Mars habitable. **Nature**, v. 352, 8 ago. 1991.
- MCNEIL, Maureen; ARRIBAS-AYLLON, Michael; HARAN, Joan; MACKENZIE, Adrian; TUTTON, Richard. Conceptualizing Imaginaries of Science, Technology, and Society. In: Felt, U.; Fouché, R.; Miller, C.A.; Smith-Doerr, L. (Org.). **The Handbook of Science and Technology Studies**. 4 ed. Cambridge: MIT Press, 2017.
- MICHAUD, Thomas. L'apport de la science-fiction aux discours technoscientifiques sur la conquête de Mars. **Technologie et Innovation**, v. 4, n. 3, 2019. p. 1-12.
- OLIVEIRA, Juliana Michelli S. Além da imaginação: uma introdução ao imaginário das superinteligências artificiais no Novaceno. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos. **O mito do fim do mundo**: imaginário e educação. Coleção Mitos da pós-modernidade. v. 4. São Paulo: FEUSP, 2023a. p. 175-202. No prelo.
- OLIVEIRA, Juliana Michelli S. All watched over by machines of loving grace: potenciais críticos da tecnodistopia em Novaceno de James Lovelock. **Revista Abusões**, 2023b. No prelo.
- SAGAN, Carl. Planetary engineering on Mars. **Icarus**, 20, 1973, p. 513-514.
- SAGAN, Carl. The Planet Venus. Recent observations shed light on the atmosphere surface, and possible biology of the nearest planet. **Science**, 24, v. 133, n. 3456, mar. 1961.
- SAGAN, Carl. The Terraformers are coming. **The New York Times**, seção 7, p. 6, 1985.
- SCHMIDT, Peter Allon. **Terraforming**: An Investigation of the Boundaries Between Science and Hard Science Fiction. Tese de doutorado. University Of Minnesota, 2010. Disponível em: <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/92791>. Acesso em: abr. 2023.
- SFEZ, Lucien. **La santé parfaite. Critique d'une nouvelle utopie**. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- STABLEFORD, Brian. Science fiction and ecology. In: SEED, David (ed.). **A Companion to Science Fiction**. Malden, MA: Blackwell, 2005. p. 127-141.
- SUVIN, Darko. **Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire**. Montréal: Les Presses de l'Université du Québec, 1977.
- TREXLER, Adam; JOHNS-PUTRA, Adeline. Climate change in literature and literary criticism. **Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change**, v. 2, n. 2, 2011. p. 185-200.

Submetido em 25 de maio de 2023.

Aceito em 08 de junho de 2023.

## A AIA EM *THE HANDMAID'S TALE*: UMA PERSPECTIVA INTERSEMIÓTICA

### THE HANDMAID ON THE HANDMAID'S TALE: AN INTERSEMIOTIC PERSPECTIVE

Maria Adriely Duarte Rodrigues<sup>1</sup>  
Ítalo Alves Pinto de Assis<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo analisar a transcrição da personagem Offred, do livro “O Conto da Aia” (*The Handmaid's Tale*), de Margaret Atwood, para a série homônima, criada por Bruce Miller, buscando compreender como o processo adaptativo contribuiu para a caracterização da personagem nas duas obras. Desse modo, entendendo a tradução intersemiótica como um processo de transformação, de transcrição, pretende-se investigar como as possibilidades e limitações da literatura e do cinema contribuíram para a adaptação audiovisual da obra literária. Para tanto, foi utilizado como embasamento teórico os estudos de Diniz (1999, 2005), Brito (2006) e Gauda (2010), a fim de trazer reflexões acerca do processo de adaptação cinematográfica, assim como os estudos intersemióticos de Plaza (2003) e semióticos de Santaella (2005), levando em consideração que as obras analisadas são autônomas, mas que dialogam entre si. A presente análise identificou que de fato há uma contribuição entre a personagem Offred nas duas obras e que ambas se complementam dentro das possibilidades e limitações de seus sistemas semióticos.

**Palavras-chave:** tradução intersemiótica; literatura; cinema.

**Abstract:** This work aims to analyze the transcreation of the character Offred in the book “*The Handmaid's Tale*”, by Margaret Atwood, in the namesake tv show by Bruce Miller, looking to understanding how the adaptive process contributed to the characterization of Offred in both works. Thus, understanding the intersemiotic translation as a process of transformation, transcreation, it is intended to investigate how the possibilities and limitations of literature and cinema contributed to the adaptation of the literary work. For such, it was used as a theoretical basis the studies of Diniz (1998; 2005), Brito (2006) and Gauda (2010) to bring reflections about the process of cinematographic adaptation, as well as the intersemiotic studies of Plaza (2003) and semiotics of Santaella.(2005), considering that the analyzed works are autonomous, however, dialoguing with each other. The analysis identified that there is a contribution between the two interpretations of the fictional character, and both complement each other within the possibilities and constraints of their semiotic systems.

**Keywords:** Intersemiotic translation; literature; cinema.

<sup>1</sup> Graduada em Letras com Habitação em Língua Inglesa pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4090520573111107>, Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-4808-4180>, E-mail: [radriely82@gmail.com](mailto:radriely82@gmail.com)

<sup>2</sup> Professor Adjunto do Curso de Letras da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1320017145528823>, Orcid: <http://lattes.cnpq.br/1320017145528823>, E-mail: [italoalves1991@gmail.com](mailto:italoalves1991@gmail.com)

## Introdução

Desde o início do século XX, tem-se visto manifestações de integração entre as artes. Dentre essas manifestações, os estudos sobre as adaptações de obras literárias em obras cinematográficas têm ganhado espaço, tendo como ponto principal de discussão a fidelidade dessas adaptações entre o texto de partida (normalmente o texto literário) e o texto de chegada (normalmente a obra audiovisual). Entretanto, essa conceituação parece não abranger seu total sentido, já que o processo de adaptação se encaixa nas ramificações da tradução. O processo de tradução tem ganhado outros significados sendo levado em consideração o contexto social e cultural do momento. A adaptação cinematográfica, nessa concepção, trata-se de um processo de tradução intersemiótica e, por isso, a análise desse tipo de tradução deve levar em consideração as possibilidades e limitações dos elementos sígnicos de cada obra.

Nessa perspectiva, tivemos como objetivo nesse artigo analisar a partir da perspectiva da Tradução Intersemiótica a obra “O Conto da Aia” (1985), da autora canadense Margaret Atwood e a primeira temporada da sua adaptação para série de TV criada por Bruce Miller, *The Handmaid's Tale* (2017), distribuída pela plataforma de *streaming*<sup>3</sup> Hulu, tendo atualmente cinco temporadas. O nosso foco será a transcrição<sup>4</sup> da personagem principal, a Aia, e como o diálogo do livro com a série contribui para a caracterização da personagem na obra audiovisual e um complemento para a personagem da obra literária. Apesar de já existir um grande número de pesquisas relacionadas à tradução e as adaptações audiovisuais, percebe-se que há ainda uma necessidade de analisar e explorar esse campo tão vasto que é a linguagem. Além disso, por mais que existam inúmeros trabalhos sobre os processos de tradução intersemiótica no par literatura/cinema, o presente trabalho pode-se ser considerado recente, pois apesar de já existirem trabalhos envolvendo os objetos de estudo<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Segundo o *site* [significados.com.br](https://www.significados.com.br/streaming/), <https://www.significados.com.br/streaming/> “*streaming* é uma tecnologia que envia informações multimídias, através da transferência de dados, utilizando redes de computadores, especialmente a Internet, e foi criada para tornar as conexões mais rápidas”. Exemplos: *Youtube, Netflix, Amazon Prime, Hulu, etc.*

<sup>4</sup> Termo cunhado por Haroldo de Campos (1980 *apud*, PLAZA, 2003).

<sup>5</sup> O presente artigo é fruto de uma monografia feita em 2019 e apresentada no início de 2020. Durante o processo inicial de escrita do Trabalho de Conclusão de Curso, foram poucos os trabalhos identificados tendo o mesmo objeto de estudo e a mesma perspectiva de análise. O trabalho de monografia de Jerônimo (2020), o qual tivemos acesso *a posteriori*, traz uma análise tanto da série audiovisual quanto do livro de Margaret Atwood, fazendo comparações principalmente entre a “fidelidade” das duas obras, sobre o que estava presente ou não em suas narrativas, assim como também na construção do papel dos personagens em cada obra analisada. Portanto, por mais que seu trabalho tenha intencionalidades semelhantes para análise do objeto, sua perspectiva é distinta em relação ao nosso.

Para isso, partiremos do pressuposto que literatura e cinema são obras autônomas com linguagens distintas. E, apesar de terem em disposição mecanismos próprios, com as duas tendo possibilidades e restrições, a primeira, tendo uma linguagem predominantemente verbal e a outra, plurissemiótica, ambas se complementam, possibilitando um diálogo entre si.

Diante disso, o presente trabalho está dividido em três seções. Na primeira, intitulada de “Tradução Intersemiótica”, discutimos o processo de tradução, principalmente o de tradução intersemiótica. Na segunda seção, intitulada “Literatura e Cinema”, discutimos a correlação entre essas duas artes, levando em consideração suas restrições e possibilidades sígnicas e semióticas. Na terceira seção, “*The Handmaid's Tale*: a personagem intersemiótica”, discutimos sobre as obras literária e audiovisual, de Atwood e Miller, com foco principal na contribuição construtiva da personagem Offred/June de uma obra sobre a outra. Por fim, demarcamos nas considerações finais o que foi percebido diante do diálogo estabelecido entre a literatura utilizada e o nosso objeto de estudo.

### **Tradução intersemiótica**

Charles Sanders Peirce, em seus estudos sobre a Semiótica, apresenta a ideia de que todo pensamento é um signo, assim como o homem no mundo, que também está permeado de signos, desde imagens, gestos, gritos, fenômenos naturais e/ou impostos, cores e pensamentos, etc. (SANTAELLA, 2005; MARTEDOTTA, 2008, p.72).

Pierce nos apresenta muitas e diversificadas definições sobre o signo, mas resumidamente, poderíamos dizer que o signo (ou *representamen*) é uma coisa que representa outra, no caso, seu objeto ou referente. Dentro dessa relação há também o que chamamos de interpretante, que não podemos confundir com o intérprete.

O interpretante, em sua totalidade, é o que podemos definir como o significado do signo (SANTAELLA, 2005; FERNANDES, 2011). Ou seja, “O interpretante deve ser compreendido como o efeito que o signo está apto a produzir ou que efetivamente produz numa mente interpretadora” (FERNANDES, 2011, p. 168). Peirce, portanto, define o signo como “uma mediação entre o objeto (aquilo que ele representa) e o interpretante (o efeito que ele produz), assim como o interpretante é uma mediação entre o signo e um outro signo futuro” (FERNANDES, 2011, p. 168). Isso mostra que a

teoria pierciana leva em consideração a bagagem e as experiências de mundo do sujeito (FERNANDES, 2011), visto que este é um ser social e está em constante mutação, assim como o mundo ao seu redor.

Pierce estabelece uma complexa classificação dos signos, agrupando-os em três tricotomias: primeiridade, secundidade e terceiridade. E é nessa relação tricotômica, que no processo de tradução, o texto inicial vai ter como objetivo inspirar, sendo que ele é o objeto na qual outra obra irá se basear e, dentro dessa relação, executar uma operação poética, especular ou dialógica (PLAZA, 2003; DINIZ, 2005).

O conceito de tradução vem há muito sendo discutido e sofrendo modificações, não se limitando à fidelidade dos elementos, mas considerando também fatores sociais e culturais do momento (DINIZ, 1999, p.13). Segundo Diniz (ibid., ibidem), podemos considerar, dentro das novas perspectivas e conceituações, que a linguagem não-verbal também pertença à categoria de tradução de outros textos, mostrando que as inter-relações entre literatura e as demais artes podem ser consideradas e estudadas como forma de traduções. Para a autora, “a tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico” (DINIZ, 1999, p.33).

Julio Plaza, em seu livro *Tradução Intersemiótica* (2003), ao dar continuidade aos trabalhos de Jakobson – o primeiro a distinguir e definir os tipos possíveis de tradução, sendo elas: a *interlingual*, a *intra lingual* e a *intersemiótica*<sup>6</sup> – e baseando-se na teoria de semiótica de Charles Pierce, propõe uma ampliação do conceito de **tradução intersemiótica**. Para o autor, esta seria “aquele tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’ ou vice-versa” (PLAZA, 2003, p. I). Ainda de acordo com Plaza, a tradução intersemiótica é mais do que uma simples transposição de um texto para outro; é uma forma criativa de transformação entre dois textos ao se relacionarem (2003, p.14).

Para Diniz (1999, p.13), não existe um texto em si, mas a história essencial de sua leitura que, evidentemente, depende do contexto e ambiente cultural onde o leitor está inserido. E foi levando em consideração esses dois fatores (contexto e cultura), que

---

<sup>6</sup> Segundo Jakobson (1959), a **tradução interlingual** é a tradução de uma língua para a outra; a **intra lingual** é a tradução que ocorre na mesma língua (paráfrase ou reformulação); e a **tradução intersemiótica** é a tradução de um determinado sistema de signos para outro (transmutação).

houve uma necessidade de evolução do conceito de tradução, que agora não leva em consideração somente o texto pelo texto, mas também a cultura e todo o contexto social da época na qual está sendo vivida. Hoje, temos considerado a tradução como transformação e que os estudos voltados a essa área “passam a ter como objeto, os fatores que ocasionaram tal transformação” (DINIZ, 1999, p.27).

Para Plaza (2003),

Toda tradução movimenta-se entre identidades e diferenças, tocando o original em pontos tangenciais [...]. Daí que a relação íntima e oculta entre as línguas seja a de que elas apresentam parentescos e analogias naquilo que pretendem exprimir e que, para nós, não é outra coisa senão o ícone como medula da linguagem. [...] E numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm a tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original (PLAZA, 2003, p. 29-30).

Ou seja, em toda tradução, seja ela verbal ou no nosso caso, uma adaptação audiovisual, haverá elementos novos ou reconstruídos que dialogarão com o texto de partida, visto que fazem parte de meios semióticos distintos, com uma linguagem e estrutura que se diferem, mas que estão intimamente relacionadas. Pois “como resultado do processo transformacional, surge uma estrutura nova” (DINIZ, 1999, p.32), o que nos faz refletir sobre como olhamos para obras adaptadas.

## Literatura e cinema

A Literatura, por muito tempo, tem sido um dos meios artísticos no qual a humanidade se utiliza para expor pensamentos, vivências e denúncias de cada época, através de narrativas e outros meios literários. Contudo, com o advento de novas tecnologias e com a modernização dos meios de linguagem, o ser humano sentiu a necessidade de transpor essas narrativas por outras linguagens e hoje, o cinema, como esse novo meio linguístico criado pelo homem moderno, tem ganhado bastante espaço, tornando-se um dos meios de expressão mais explorados da atualidade, pois é uma outra forma de enxergar esse tipo de representação e o que ela significa, tendo suas possibilidades e limitações como qualquer outra linguagem.

Gauda (2010, p. 205) considera que, apesar de uma obra audiovisual ser traduzida a partir de uma obra literária (e vice-versa), ambas são inteiramente independentes; contudo, ao mesmo tempo, estão intimamente relacionadas, seja pela

sua construção narrativa quanto pela impressão de realidade que propõe. Além do que, “na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ver a verbalidade da literatura pelo viés do cinema, e a iconicidade do cinema pelo viés da literatura” (BRITO, 2006, p. 131).

Sabendo disso, nos é apresentado por Gauda (2010) o ponto crucial de diálogo entre as duas artes, o qual a autora chama de **elos**. Dentre esses elos, a autora ressalta a **estrutura narrativa** e a **impressão da realidade**. Desde o surgimento do cinema, a estrutura narrativa é o ponto chave das histórias cinematográficas, pois, baseadas nos romances do século XIX, essas estórias passariam a ter começo, meio e fim, assumindo para si “ser três coisas ao mesmo tempo: ficcional, narrativo e representacional” (BRITO, 2006, p. 8).

A impressão da realidade nessas duas linguagens fica a cargo tanto da voz do diretor quanto da do escritor. Segundo Gauda (2010, p. 207), no cinema, essa impressão é construída a partir de técnicas específicas. A ilusão de verdade “[...] provavelmente foi a base para o enorme sucesso do cinema, pois, de fato, esse tipo de expressão artística nos dá uma forte impressão de que a vida está expressa na tela” (BERNARDET, 1985 *apud* GAUDA, 2010, p. 207).

Na literatura, por sua vez, essa impressão da realidade se dará pelo o que chamamos de verossimilhança. Segundo a autora, a verossimilhança é a capacidade da obra de fazer sentido, tanto pelo condutor da apresentação e da caracterização dos personagens e de outros elementos escolhidos pelo autor que são capazes de transmitir ao leitor uma sensação de reconhecimento, como se cada evento estivesse acontecendo com alguém que o leitor conhece, num momento familiar e no momento em que está vivendo (GAUDA, 2010, p. 208).

Ainda segundo a autora, ao mergulharmos dentro dessas duas linguagens, nos prendendo à história que nos está sendo apresentada, esquecemos nossa própria realidade. Somos imediatamente transportados para essa realidade fictícia, que mexe com nossos sentimentos e emoções, nos fazendo repensar nossa trajetória no mundo e os nossos valores, questionando e recriando-os. O que nos mantém presos a narrativa, tanto literária quanto audiovisual é a identificação com a cena, com o narrador e com os personagens apresentados, com o enredo e a ambientação, da mesma maneira que nos

identificamos com a atuação, com o que certo personagem sofre, explicando nossos sorrisos e lágrimas (GAUDA, 2010, p. 208).

Brito (2006), por sua vez, nos aponta operações recorrentes no processo tradutório das adaptações de obras literárias para as cinematográficas, que serão de suma importância para a nossa análise mais adiante. Ele nos insere essas operações que variam de acordo com os objetivos do cineasta/diretor para cada adaptação. São elas: a **redução, adição, deslocamento e transformação**, sendo essa última subdividida em **simplificação e ampliação** (NASCIMENTO, 2019, p. 13). Brito, ao comentar sobre essas operações, se restringiu apenas a três elementos narrativos: o enredo, o personagem e linguagem. Segundo o autor, a **redução** acontece quando no romance tem determinadas cenas que no filme foram retiradas. O autor aponta que a redução é o processo mais frequente no processo adaptativo, pois: “Normalmente, um romance é quantitativamente maior que um filme, não apenas porque se gasta mais tempo que as duas horas médias de uma projeção para ler um livro, mas sobretudo, porque a linguagem verbal é mais extensa, prolixa, analítica, que a icônica” (BRITO, 2006, p. 6).

A **adição**, por sua vez, acontece quando o filme tem determinados elementos/cenas que não estavam na obra literária original. Segundo o autor, embora menos frequente no processo adaptativo, a adição tem um papel decisivo nesse processo, conferindo ao filme o seu caráter de obra específica (BRITO, 2006, p. 8). Nessa percepção, podemos ver o processo autônomo de cada obra sendo reafirmado.

O **deslocamento** acontece quando se tem tanto na obra literária quanto na verbal determinadas cenas e objetos/elementos, porém em momentos e espaços diferentes, dando a obra cinematográfica outra significação. Segundo o autor, “às vezes os elementos deslocados são apenas trechos dos diálogos, ou meramente palavras, ou se for o caso, uma única imagem, mas de todo jeito a remontagem influi grandemente na composição do filme e na sua significação final” (BRITO, 2006, p. 8).

Levando em consideração essas informações, principalmente a afinidade e a independência encontrada dentro desses meios semióticos distintos, que são a Literatura e o Cinema, e compreendendo as possibilidades de análise entre esses dois meios narrativos, apresentamos uma discussão sobre a figura feminina representada pela personagem da Aia nas obras “*The Handmaid's Tale*” de Margareth Atwood (1985) e sua adaptação como série de *streaming* por Bruce Miller (2017), levando em

consideração a contribuição que essas duas obras trouxeram para a composição da personagem.

### ***The handmaid's tale: a personagem intersemiótica***

A obra literária de gênero distópico de Margaret Atwood, “O Conto da Aia” (*The Handmaid's Tale*) já foi adaptada para o cinema e para o teatro, tornando-se inclusive símbolo de movimentos sociais direcionados às mulheres. Uma das adaptações que tem se tornado bastante popular é a série televisiva de mesmo nome, distribuída pela plataforma de *streaming Hulu* e premiada ao longo das cinco temporadas já disponíveis.

As obras literárias e a audiovisual no formato de série de TV de *The Handmaid's Tale* ganharam bastante leitores e audiência, respectivamente, por seu caráter distópico e pelas críticas sociais nelas contidas. Segundo Hilário (2013), o gênero distopia “pode então ser compreendido enquanto aviso de incêndio, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos” (HILÁRIO, 2013, p. 202). Ou seja, esse gênero, derivado da ficção científica, é inspirado em algum acontecimento atual, que ao ser levado a um nível absurdo, mostrando situações extremamente horríveis, tem o objetivo de criticar acontecimentos que estão se desencadeando na realidade.

Apesar do livro ter sido publicado pela primeira vez em 1985, a visibilidade e o sucesso de *The Handmaid's Tale* desencadearam-se justamente pela adaptação da série de TV em *streaming* que carrega também em sua construção narrativa esse peso crítico característico da distopia, com pontos-chave que ainda se fazem presentes nas discussões políticas recentes em um contexto em que o caráter conservador-religioso ganha força no mundo todo.

A história é narrada em primeira pessoa por uma personagem chamada Offred, que, na verdade, não é seu nome real e sim, um título de propriedade, do inglês ‘Of’ = ‘de’ + ‘Fred’, o nome do comandante ao qual ela “pertence”. Na série, a personagem, interpretada pela atriz Elizabeth Moss, revela seu nome real, que no audiovisual tem o nome de June, dando ao espectador a sensação de intimidade com a personagem, possibilitando uma maior interação e diminuindo a sensação de “posse”. O tempo é cronológico e psicológico nas duas obras, pois ao mesmo tempo que temos uma continuidade na narrativa, a personagem volta ao passado através de lembranças,

situando tanto o leitor quanto o espectador em como aquela sociedade chegou até aquele ponto. A história se passa em um futuro não muito distante, logo depois de uma crise de natalidade em todo os Estados Unidos e uma revolução teocrática no país, em que a Republica de Gilead já está estabelecida, com leis e costumes baseados no Velho Testamento.

No enredo, todos os direitos que conhecemos na vida real são proibidos às mulheres. Elas não têm autonomia de nada e estão ali apenas para servir ao homem da casa. São proibidas de ler (exceto as Tias), terem propriedades, de se posicionarem politicamente e de terem empregos. Sua única função é cuidar dos filhos, seja seus ou de outras pessoas (de Aias ou crianças retiradas de outras mulheres no momento em que estava estabelecendo-se o governo de Gilead), cuidar da casa e obedecer aos seus maridos e comandantes. Com o objetivo de reverter a baixa taxa de natalidade, as mulheres foram submetidas a divisões por castas, sendo elas, dentro de uma relação hierárquica: as Tias, as Esposas, as Marthas, as Econoesposas, as Aias e as Não-Mulheres.

É importante ressaltar que cada casta de mulheres é diferenciada pela cor de suas vestimentas, sendo a da Aia, a cor vermelha. Segundo Stamato *et al.* (2013), essa cor é relacionada aos significados de guerra, violência, alerta, calor, perigo e amor. Tendo essas características próprias que o vermelho traz dentro de cada contexto, Fogaço (2018) acrescenta que as vestimentas, em tonalidade próxima ao vermelho sangue é representar o papel da Aia como reprodutora “em uma sociedade quase sem crianças (...) que dão seu sangue pelo país” (FOGAÇO, 2018, p.1).

Como esta se trata de uma pesquisa qualitativa de cunho descritivo, foi necessário fazer alguns recortes, motivados pelo contexto e escopo da pesquisa. Dessa forma, decidimos focar principalmente na Aia, que é a personagem principal e a voz narradora dentro da história; além disso, ela faz parte da categoria de personagens descritos no livro que têm uma função social “divina”, sendo o seu corpo visto apenas como um receptáculo gerador de vida, visão esta ainda presente na sociedade atual. De modo a organizar a apresentação da nossa análise, as subseções a seguir revelam aspectos importantes do processo de transcrição entre as duas semioses estudadas.

### ***Apresentação da Personagem***

A apresentação inicial da nossa personagem acontece de forma distinta nas duas obras. Ambos *flashbacks*, são momentos **deslocados**, que apresentam peculiarmente o ambiente na qual o leitor e o espectador estão inseridos. No livro, essa apresentação acontece em uma das lembranças da personagem, no capítulo introdutório (ATWOOD, 2017, p. 11 e 12), na qual ela está juntamente com outras mulheres no que elas chamam de Centro Vermelho. A personagem caracteriza o ambiente, que anteriormente foi um ginásio esportivo e imagina o que acontecia entre os jovens que frequentavam aquele local. Logo após essas divagações sobre o passado, ela volta para a realidade do Centro Vermelho, onde ela e as outras mulheres estão sendo vigiadas e “educadas” para a sociedade de Gilead. A personagem finaliza o capítulo com um gesto audacioso entre todas as mulheres: falarem seus nomes verdadeiros umas para as outras em uma tentativa de lembrarem e reconhecerem quem são <sup>7</sup>.

Já na série, o início do episódio se dá por um *flashback* que no livro está entre os capítulos sete e quatorze. Em forma de pequenas lembranças entre um acontecimento e outro, a personagem está nos contando sua vida anterior e sobre sua família que ela tanto procura. No audiovisual, essas curtas lembranças são unidas, formando uma única cena.

A cena em questão (Figuras 1 a 6) mostra essa passagem. Em plano geral, temos um carro na estrada, que nos insere na ambientação geral. Logo em seguida, temos em curtas movimentações de câmera, um close entre o rosto da personagem principal e de sua filha. A cena nos apresenta a personagem fugindo com sua filha e seu marido para fora do país, mas o carro acaba por quebrar no meio do caminho. Ela e a criança fogem para dentro da floresta enquanto seu marido tenta ganhar tempo, despistando os soldados que estavam atrás deles. Em um enquadramento mais fechado (Figura 5), a câmera nos comunica através da expressão facial das personagens, que estas estão em pânico e temem pelo pior. Elas se escondem, mas esses soldados acabam por achá-las. June ainda luta pela filha, mas a menina é levada e ela fica inconsciente após um golpe que os soldados dão em sua cabeça.

---

<sup>7</sup> Na série, essa cena acontece no episódio 7 da segunda temporada.

## Figuras: 4 a 9 — Plano de apresentação de June

Figura 1.



Figura 2.



Figura 3.



Figura 4.



Figura 5.



Figura 6.



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017)

Esse **deslocamento** de cenas dentro da série, reforça o que Plaza aponta (2003, p. 40) no que se diz respeito à tradução como um repensar de configurações entre o texto de partida e o de chegada, transmutando estas em outras, tanto seletiva quanto sintética dentro de escolhas feitas pelo tradutor. Deslocados, os signos audiovisuais são mais autônomos e têm controle sobre o enredo da série, visto que se tratando de um outro meio narrativo, os recursos semióticos são outros, como a utilização da imagem e do som para a construção narrativa. E isso exige da adaptação cinematográfica ressignificar signos e controlar quando e onde eles irão aparecer.

Logo após essas cenas iniciais da série, nós somos levados para o presente, quando a personagem nos introduz aos poucos a história. Apesar de sabermos que o narrador principal de qualquer obra audiovisual é o cineasta e sua câmera, June também se apresenta como narrador-personagem explicitamente, como no livro. Algumas de suas reflexões mais importantes feitas no livro são narradas na série ao decorrer das cenas, dando a obra audiovisual uma sensação de continuidade e esclarecimento, como por exemplo, nessa cena em específico, em que ela se introduz como personagem denunciante dos acontecimentos. Está quieta e reflexiva.

Na imagem 7, vemos, em plano geral, o ambiente onde se encontra a Aia e a mesma centralizada, informando que a história se dará dentro de sua perspectiva. E como em espetáculos teatrais, a luz da janela está sobre ela, informando ao espectador

que a personagem se trata da protagonista e o quão é importante e relevante é seu papel na trama.

**Figura 7.** A Submissão da Aia



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017)

A ambientação do quarto é descrita por Margaret Atwood, de forma monótona, pausada e calculada, dando a sensação que a personagem está atenta a todos os detalhes, onde quer que ela esteja.

Uma cadeira, uma cama, um abajur. [...] Uma janela, duas cortinas brancas. Sob a janela, um assento com uma pequena almofada. Quando a janela está parcialmente aberta – ela só se abre parcialmente – o ar pode entrar e fazer as cortinas se mexerem. Posso sentar na cadeira ou no banco junto à janela, as mãos com os dedos entrelaçados, e observar isso. (ATWOOD, 2017, p.15).

A narrativa da cena no audiovisual segue no mesmo molde. A personagem fala devagar, trazendo para a fala revolta e medo. No primeiro episódio, a cena (Figuras 7) é mostrada tanto no início quanto no final, revelando a determinação da personagem em mudar sua condição como cidadã daquela sociedade, trazendo do livro a característica revolucionária de Offred.

Essa visão construída pela personagem segue ao longo da narrativa, quando ela interage com os outros de forma submissa e ao mesmo tempo atenta a todos os detalhes. O diálogo entre a personagem construída por Margaret Atwood e a interpretada por Elisabeth Moss se dará justamente nesses momentos de interação junto a outros personagens e acontecimentos, além da narração e atuação da própria personagem.

### ***A Cerimônia***

Uma cena importante na caracterização da personagem é a cena da Cerimônia. A cerimônia é o momento em que a Aia cumpre sua função dentro da casa em que foi acolhida: gerar filhos para o Comandante e sua Esposa. No livro, a personagem explica

que tal ato é difícil de ser nomeado, mas em outras palavras, ela é usada sexualmente para fins reprodutivos. Ainda no livro, Offred descreve o ato minunciosamente, desde os objetos dispostos no quarto à sensação que a própria Esposa e Comandante emitem através de suas ações durante o ato reprodutivo.

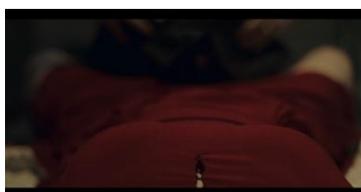
Na série, essa cena ocorre ainda no primeiro episódio e os signos verbais descritos pela personagem na obra literária se transformam em objetos mostrados pela câmera e as sensações e sentimentos são transpostos através da atuação. E apesar de que no livro temos um ritual mais militaresco “com um ritmo regular de marcha de compasso dois por quarto” (ATWOOD, 2017, p.116), a série vai nos trazer o peso religioso do ato. Temos então, na adaptação audiovisual, a personagem da Aia, que está com o rosto apagado e inexpressivo (Figura 8). Na Figura 10 temos a Esposa agarrando a mão de Offred em plano detalhe, seguida novamente pelo rosto inexpressivo da Aia (Figuras 15 e 16). A cena, que é toda construída em plano detalhe e close no rosto da personagem principal, nos traz toda a característica ritualística que esse ato carrega.

**Figuras: 8 a 13 — A Cerimônia**

**Figura 8.**



**Figura 9.**



**Figura 10.**



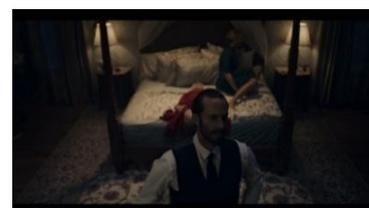
**Figura 11.**



**Figura 12.**



**Figura(13).**



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017)

Durante toda a cena, podemos sentir a falta de emoção e a sensação de indiferença entre todos os personagens, além de revolta ao espectador por deixarem as coisas chegarem aquele ponto naquela sociedade ficcional. Mas todos estão cumprindo seu dever (ATWOOD, 2017, p.116) (Figura 11).

### “Você é feliz?”

Uma das partes mais significativas das obras literária e audiovisual é quando Offred é questionada se é feliz. Na obra literária, esse momento acontece no início do livro, entre as páginas 39 à 41, na qual um grupo de turistas do Japão faz uma excursão aos monumentos históricos da cidade recém-criada. Offred está juntamente a outra Aia, Ofglen, e as duas ficam estagnadas no local. Os turistas as olham curiosos e pedem para que o intérprete faça a ponte entre eles.

- Com licença – diz o intérprete mais uma vez, para chamar nossa atenção. Faço um sinal com a cabeça, para mostrar a ele que o ouvi.
- Ele pergunta se vocês são felizes – diz o intérprete. Posso imaginá-la muito bem, a curiosidade deles: Elas são felizes? Como podem ser felizes? [...]
- Ofglen não diz nada. Há um silêncio. Mas às vezes é igualmente perigoso não falar.
- Sim, somos muito felizes – murmuro. Tenho que dizer alguma coisa. Que outra coisa posso dizer? (ATWOOD, 2017, p. 41).

Na adaptação para a série de *streaming*, a cena em questão é recriada no episódio 06, intitulado de “*A Woman's Place*”. Para a adaptação audiovisual, podemos perceber o uso de um processo que Brito (2006) descreve como **transformação** seguida de **adição**. Nesse episódio em específico, podemos ver o quão autônomo uma adaptação audiovisual precisa ser diante de suas escolhas, para que adquira características próprias e independentes, apesar de remeterem a outro signo semiótico.

Na cena da obra audiovisual (Figuras 14 a 16), ao invés de simples turistas, esses personagens são negociadores do México, dentre eles, a chefe de Estado. Esses negociadores estão em Gilead justamente para acharem alternativas palpáveis para resolverem o problema de natalidade que também assola o México. E a partir desse dialogo Gilead/México, podemos ver uma inversão de importâncias na obra audiovisual, visto que atualmente os EUA tem todo o poder e é revestido pela promessa de um futuro melhor através das oportunidades trazidas pelo capitalismo, gerando polêmicas quando se trata de imigrantes mexicanos que atravessam a fronteira muitas vezes, ilegalmente, em busca de prosperidade.

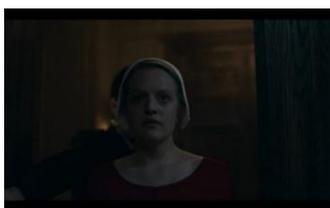
Temos no audiovisual a força e a onipotência presente na chefe de Estado em particular, que ressalta muito bem esse contraste apontado logo a cima, pois a mesma se

mostra como autoridade em meio aqueles homens, fazendo-se supor que Gilead depende muito dessa aliança com o México para que assim ganhe o mundo.

Na cena, ela é recebida pelo Comandante Waterford, dono da casa onde Offred está instalada. Na cena, percebemos que o Comandante está apreensivo, pois a partir daquela negociação, novos caminhos poderão se abrir para a República de Gilead. Nas Figuras 14 e 16, Waterford exibe a Aia como um prêmio e um ser divino e mais do que isto, como um objeto a ser comercializado. Temos Offred/June centralizada (Figura 14), informando ao espectador a importância que ela tem para que essa negociação tenha resultados positivos para o Comandante. A embaixadora faz perguntas sendo que a última remete a cena descrita no livro.

**Figuras: 14 a 16 — “Você é feliz?”**

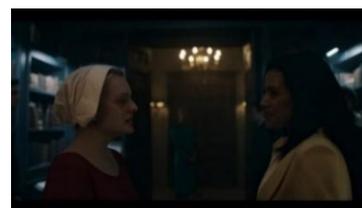
**Figura 14.**



**Figura 15.**



**Figura 16.**



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017)

Em todo momento, a embaixadora se mostra compreensiva e admirada pelo sacrifício que June fez em prol da sociedade de Gilead. Na Figura 19, temos as duas em primeiro plano e em perfil<sup>8</sup>. A embaixadora transmite um ar de confiança e empatia, causando em June uma sensação de esperança e de que a qualquer momento aquela mulher a salvaria. Em contraste ao vermelho do vestido de June, a embaixadora veste roupas claras, podendo ser interpretado como a liberdade e o poder que ela tem como mulher naquele contexto.

Toda a cena é construída em uma ambientação escura, dando uma sensação de peso, fingimento e suspense entre as reações das personagens. A trilha sonora em instrumental colabora para que essa cena seja tensa e bastante significativa, pois há um hiato de alguns segundos preenchidos pelas notas musicais suaves e a resposta de Offred/June, em conjunto as reações de hesitação da protagonista que complementam essa cena, dando um significado maior a sua resposta. O medo é evidente tanto no livro

<sup>8</sup> Enquadramentos.

quanto no episódio, pois há possibilidade de punição ou até morte se a resposta para a pergunta referente a felicidade da Aia fosse diferente.

### **Cena Final**

A última cena a ser analisada acontece no último episódio da adaptação, na qual podemos ver novamente o que Brito (2006) chama de **adição** seguida por **ampliação**, tanto de cenas, quanto de sentimentos. Por um lado, na obra literária, a personagem está aflita pela possibilidade de um castigo eminente por alguma de suas transgressões (se envolver com o motorista, fazer parte de uma teia de informações com rebeldes, etc.), mas ao mesmo tempo está indiferente. “Estou em desgraça, o que é oposto de graça. [...] Mas me sinto serena, em paz, impregnada de indiferença. [...] Poderia ir procurar o Comandante, me atirar no chão, com os cabelos desgrenhados, como dizem, agarrá-lo pelos joelhos, confessar, chorar, implorar. [...]” (ATWOOD, 2017, p. 343-344).

Na obra adaptada, por sua vez, a personagem se sente em paz por suas escolhas (salvar uma outra Aia de apedrejamento) e até mesmo esperançosa. Apesar disso, o sentimento de futuro incerto acompanha seus pensamentos narrados *off-screen*<sup>9</sup>(Figura 18). Essa cena (Figura 19) da janela torna-se interessante e significativa, pois mostra essa “luz no fim do túnel”, a esperança de um novo dia, em contraste com a pouca iluminação do resto do ambiente.

#### **Figuras: 17 a 19 – Cena final**

Figura 17.

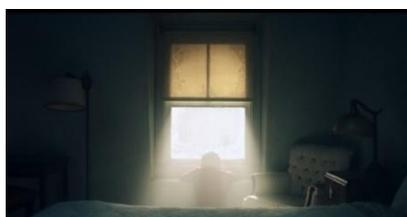


Figura 18.



Figura 19.



Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017)

Temos então, duas personagens distintas, que envolvem seus leitores e espectadores, tanto por seus sentimentos descritos verbalmente, quanto por suas ações

<sup>9</sup> *off screen* é quando o ator está em cena, mas não está visível no momento (MOSS, 1998 p. 8). No exemplo em questão, trata-se da atriz em cena, mas seus pensamentos são narrados em segundo plano, fora da tela.

encenadas na adaptação audiovisual. Ambas se complementam apesar de suas diferenças signícas, trazendo para o público uma personagem completa, tanto por sua complexidade quanto por suas características humanas. Enquanto a narrativa verbal traz para a personagem uma complexidade semântica através da exposição de seus desejos e reflexões sobre sua condição como mulher naquela sociedade retrógada, a câmera traz para a personagem uma conexão entre esses seus desejos, expondo esses pensamentos através de ações, encadeando na narrativa audiovisual um discurso cauteloso sobre nossas escolhas políticas atuais e revolução.

### **Considerações finais**

Não é fácil entender o mundo através da perspectiva da semiótica, principalmente quando lidamos com duas artes de complexidades distintas e que, de alguma forma, modificam o homem, como a Literatura e o Cinema. Diante disso, tentamos promover uma análise que não se restringisse a comparativos de fidelidade entre obras, mas propor uma reflexão sobre o processo da tradução intersemiótica no âmbito das adaptações audiovisuais que têm como texto de partida obras literárias.

Diante disso, foi possível perceber que a personagem de Miller dialogava com a personagem de Atwood, com ambas se complementando nas possibilidades e restrições das artes que cada uma pertencia, criando, assim, a possibilidade do leitor e espectador presenciar a construção rica de uma personagem ativa e revolucionária dentro de seu ambiente ficcional.

Na presente análise, foi possível perceber que a série e o livro se complementam principalmente pelas críticas sociais e culturais, mostrando hipoteticamente um futuro em que esses discursos conservadores e de caráter totalitário tomam conta de uma sociedade e a transformam de uma forma radical. Discursos esses ainda atuais, que questionam e ferem a autonomia que a mulher tem sobre o próprio corpo e sobre as próprias decisões, perpetuando, assim, uma cultura de submissão e opressão, na qual o medo é a principal fonte de poder daqueles que se acham no direito de questionar e invalidar todas as conquistas obtidas ao longo das lutas.

Desse modo, percebemos, ao analisarmos a construção da obra audiovisual *The Handmaid's Tale* (2017), que o diálogo não se estabelece somente entre as personagens e o enredo, mas também envolve com o contexto social atual. Isso nos permite uma

reflexão rica sobre o processo de tradução intersemiótica e o papel das artes no meio cultural de acordo com seus contextos.

## Referências

ARAÚJO, Francisco Jades Nobre. Literatura E Cinema Contando As Mesmas Histórias: Uma Análise Da Adaptação De O Segredo De Brokenback Mountain. In: PEREIRA, Jaquelânia Aristides; SILVA, Maria Valdênia da (Orgs.). **Literatura e outras linguagens:** coleção Crítica e Ensino 8, Campina Grande: Bagagem, 2016.

ATWOOD, Margaret. **O conto da Aia.** Tradução: Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações:** da literatura ao cinema e à TV. 2 ed. Revisada. São Paulo – SP: Annablume editora. 2004.

BASTOS, Roberta Nichele. **Cinema de personagem:** a construção de personagem no cinema de Woody Allen. Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre. 2010. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27908/000768074.pdf> Acesso em: 16 maio 2023.

BRAIT, de Beth. **A personagem.** Série Princípios. Editora Ática, 2002.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema.** São Paulo: Unimarco, 2006.

CURADO, Maria Eugenia. **Literatura e Cinema:** adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? Celepar. 2012. Disponível em: [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/setembro2012/portugues\\_artigos/literaturacinema.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/setembro2012/portugues_artigos/literaturacinema.pdf) Acesso em: 08 abril 2019.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Tradução Intersemiótica:** do texto para a tela. Universidade Estadual de Santa Catarina, Cadernos de Tradução. Capa. v. 1, n. 3 (1998). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>. Acesso em: 13 maio 2023.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e Cinema:** da semiótica a tradução cultural. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999. Disponível em: <https://www.editora.ufop.br/index.php/editora/catalog/download/113/123/403-1?inline=1> Acesso em: 12 jun. 2023.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Literatura e Cinema:** tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Literatura%20e%20cinema%20-%20traducao,%20hipertextualidade,reciclagem.pdf> Acessado em: 08 abril 2019.

FERNANDES, J. D. C.. Introdução à semiótica. In: Ana Cristina de Sousa Aldrigue; Jan Edson Rodrigues Leite. (Orgs.). **Linguagens**: usos e reflexões. 1ed. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011, v. 8, p. 1-185.

FILMOW. **Ficha técnica The Handmaid's Tale 1ª temporada**. Disponível em: <https://filmow.com/the-handmaid-s-tale-1a-temporada-t116488/ficha-tecnica/> Acesso em: 16 maio 2023.

FOGAÇO, Vanessa. **Análise de Handmaid's Tale e seu figurino como elemento político**. Medium. 2018. Disponível em: <https://medium.com/trend-in/an%C3%A1lise-de-handmaids-tale-e-seu-figurino-como-elemento-pol%C3%ADtico-3c4dfb5502a6> Acesso em: 10 maio 2023.

GAUDA, Linda Catarina. **Literatura e Cinema: elo e confronto**. matrizes Ano 3 – nº 2 jan.-jul. 2010. p. 201-220. Disponível em: [https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38267/41072/](https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/38267/41072) Acesso em: 08 abril 2019.

JERONIMO, Camila Cristina. **As personagens femininas em o Conto da Aia: uma análise intersemiótica**. 2020. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso de Letras Português Inglês do Centro Universitário Barão de Mauá, Ribeirão Preto, SP, 2020. Disponível em: [http://www2.baraodemaua.br/institucional/infra\\_estrutura/biblioteca/pdf/TCCS/TCC\\_letras/OContodaAia.pdf](http://www2.baraodemaua.br/institucional/infra_estrutura/biblioteca/pdf/TCCS/TCC_letras/OContodaAia.pdf) Acesso em: 17/maio/2023.

LIMA, Paula Bastos de. **A representação da mulher em O conto da aia: a influência da cultura patriarcal na percepção da mulher**. 2017. 34 f. Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharel em Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: [http://bdm.unb.br/bitstream/10483/19989/1/2017\\_PaulaBastosDeLima\\_tcc.pdf](http://bdm.unb.br/bitstream/10483/19989/1/2017_PaulaBastosDeLima_tcc.pdf)

MARI, Sérgio. **Semiótica Peirceana - Resumo das categorias dos fenômenos**. 2021. Disponível em: <https://infonauta.com.br/aulas-diversas/semiotica-peirceana-resumo> Acesso em: 18 maio 2023.

MARTELOTTA, M. E. **Manual de Linguística**. São Paulo. Contexto, 2008.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução de Lauro Antonio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivros, 2005.

MILLER, Bruce. **The Handmaids Tale**. Produção de Margaret Atwood e Elisabeth Moss. USA: Hulu, 2017. Disponível em: <https://www.hulu.com/press/show/the-handmaids-tale/>.

MOSS, Hugo. **Como Formatar Seu Roteiro**. 1988. Pdf. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247034/mod\\_resource/content/1/Hugo%20Moss.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247034/mod_resource/content/1/Hugo%20Moss.pdf) Acesso em: 15 dez. 2019.

NASCIMENTO, Charlan Araújo. **A ausência do narrador na tradução intersemiótica de a hora da estrela**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura em Letras-Português, Universidade Estadual Vale do Acaraú, UVA. Sobral – CE, 2019. Pdf.

PEREIRA, Olga Arantes. **Cinema e Literatura**: dois sistemas semióticos distintos. *Kalíope*, São Paulo, ano 5, n. 10, p. ago./dez., 2009.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Editora Thompson, 2005.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica e mídia. 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SILVA, Maria Valdenia da. O texto literário e suas múltiplas linguagens. *In*: PEREIRA, Jaquelânia Aristides; SILVA, Maria Valdênia da (Orgs.). **Literatura e outras linguagens**: coleção Crítica e Ensino 8 – Campina Grande: Bagagem, 2016.

Submetido em 25 de maio de 2023.

Aceito em 12 de junho de 2023.

## O FANTÁSTICO NO FILME “O EXORCISTA” (1973) DE WILLIAM FRIEDKIN<sup>1</sup>

## THE FANTASTIC IN THE FILM THE EXORCIST (1973) BY WILLIAM FRIEDKIN

Leandro Gonçalves Machado<sup>1</sup>  
Luiz Guilherme dos Santos Júnior<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo visa compreender as características do fantástico, admitido nos exames de David Roas, na obra cinematográfica de O exorcista, lançado em 1973, EUA, e dirigido por William Friedkin. No intuito de alcançar tal objetivo, faz-se necessária a princípio, a tomada bibliográfica da relação intersemiótica entre cinema e literatura, presente nos postulados de Santaella (1983) e Pignatari (2004), para em seguida estabelecermos os elementos que caracterizam o gênero fantástico em Roas (2014), com o suporte documental do filme proposto, e assim, analisarmos os resultados dessa interação.

**Palavras-chave:** o exorcista; fantástico; literatura e cinema; terror.

**Abstract:** This article aims to understand the characteristics of the fantastic, admitted in the examinations of David Roas, in the cinematographic work of The Exorcist, released in 1973, USA, and directed by William Friedkin. In order to achieve this goal, it is necessary at first, the bibliographic taking of the intersemiotic relationship between cinema and literature, present in the postulates of Santaella (1983) and Pignatari (2004), and then establish the elements that characterize the fantastic genre in Roas (2014), with the documentary support of the proposed film, and thus analyze the results of this interaction.

**Keywords:** the exorcist; fantastic; horror.

### Introdução

A literatura é uma produção de sentido rica e multifacetada, e sua intersemiose com as diversas formas de linguagem é um elemento notório de aplicações e estudos. Entre essas linguagens das quais a literatura se relaciona, está o cinema, que apresenta

<sup>1</sup> Graduado em Letras pela Universidade Federal do Pará – Campus Breves. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2044395028253063>. E-mail: leandro93win@gmail.com.

<sup>2</sup> Pós-doutor em Artes Visuais (PROFARTES-UFPA) Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1266664476541392>. E-mail: lguilherme1973@gmail.com

uma disposição sígnica de ícones que traduzem uma narrativa texto-visual perante o interpretante, ou seja, o espectador. Essa interação disposta entre as diversas interfaces de arte manifesta-se sempre que novas formas de expressão surgem, sendo possível, observá-las no percurso da história, como apregoa Julio Plaza: “A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma intensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação.” (PLAZA, 2003, p. 12).

Nesse ínterim, o gênero literário conhecido como fantástico, surgido no fim do século XVIII e início do século XIX, que se desenvolve sobretudo, pela ampliação da realidade, aglutinando o imaginário ou sobrenatural ao factual, colocando personagem e leitor em embate com suas definições inteligíveis, tornou-se naturalmente também um elo com influências na arte cinematográfica, tendo no gênero horror, o seu correspondente mais expressivo.

Assim, pela perspectiva da semiótica, e dos postulados contemporâneos de David Roas a respeito do fantástico, pretendemos compreender e caracterizar os elementos do gênero na narrativa fílmica de *O exorcista*, tendo como metodologia a análise documental de fragmentos da adaptação de William Fiedkin. Para tanto, dividimos este trabalho em quatro principais seções: nesta introdução temos a primeira parte, e em seguida, na segunda parte, retornaremos para a relação intersemiótica da literatura e cinema, onde buscaremos aprofundar de forma categórica como se dá essa expressão interativa. Na terceira parte, disporemos sobre o conceito e caracterização do fantástico nos intercursos de Roas, para que na quarta parte possamos ligar esses atributos ao gênero cinematográfico do horror, e assim dispor do arcabouço teórico que nos permitirá a análise narrativa do filme, realizando uma avaliação subjetiva de alguns de seus personagens e contextos, culminando em nossas considerações finais.

### **Literatura e cinema: uma tradução intersemiótica**

A Semiótica relaciona em seu interior de estudos, um amálgama interessante de significados e interpretações. Ela equaliza as formas de comunicação, indo muito além do aspecto do verbal, como dispõe Santaella: “A semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o

exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significado e de sentido.” (SANTAELLA, 1983, p.13). Esse rol de interligações com outras áreas afins, possibilitando as mais diversas investigações, é exatamente o que caracteriza e a estabelece, conforme preconiza o estudioso Pignatari:

Mas afinal, para que serve a semiótica? Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não verbal “ler” um quadro, “ ler” uma dança, “ ler” um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não verbal (PIGNATARI, 2004, p. 20).

Nesse desenvolvimento, essa referida linguagem denominada de código, aqui muitos nos interessa. Nos moldes dos estudos semióticos, a literatura e o cinema são dois códigos de comunicação, que carregam inúmeras extensões de significados. Decodificar um livro, e decodificar um filme, é de maneira fundamental dissecar a estrutura de suas comunicações até o ponto em que encontre a base dessa expressão, que por sua vez traduz-se exatamente no código de linguagem, capaz de ligar verbo e imagem num só. O linguista Charles Peirce, figura basilar da semiótica, aprimorou o conceito de código, e trouxe para este estudo o termo denominado *signo*, que, em suas palavras, atribui-se como: “Qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente ad infinitum.” (PIERCE, 2005, p. 74). Em outras denotações, o signo é qualquer elemento que ao comunicar algo, se torna capaz de produzir significado e interpretação para o seu referente. Nesse sentido, as unidades verbais são portanto, signos, carregados de variações interpretativas, assim como as unidades não verbais, que podem se unir para formar outro conjunto de reinterpretações, de acordo com a sua extensão dialógica.

Peirce propôs ainda a divisão dos signos em três classes semiológicas, dispostas em: ícones, símbolos e índices, que estabelecem a relação signo/objeto. Estas classes, são didaticamente explanadas em Pignatari:

Da mesma forma, os signos são assim classificados, sendo a classificação mais conhecida aquela relativa à ligação signo/objeto, a saber: a) ícone (primeiridade): mantém uma relação de analogia com seu objeto (um objeto,

um desenho, um som); b) índice (secundidade): mantém uma relação direta com seu objeto (pegadas na areia, perfuração de bala); c) símbolo (terceiridade): relação convencional com o objeto ou referente (as palavras em geral). Em princípio, os ícones se organizam por similaridade e por coordenação, enquanto os símbolos se organizam por contiguidade (proximidade) e por subordinação, funcionando os índices como pontes. O ícone é o signo da arte; o símbolo, o signo da ciência e da lógica – nada impedindo que ambos se confundam nos mais altos níveis de criação (PIGNATARI, 2004, p. 19).

Dentro desta divisão, percebemos que o ícone se relaciona com a imagem (aspecto não verbal) e o símbolo, sobretudo com a palavra (aspecto verbal), e estes conjuntos sígnicos detém alta capacidade de convergência, reproduzindo-se nas mais variáveis formas de expressão. Nesse panorama, já podemos pensar na linguagem cinematográfica, que com sua síntese de signos icônicos, por artifício da imagem e do som, pode se ver representada e reinterpretada diante da linguagem literária, com a sua interface simbólica diante das palavras. Assim, por meio dessa introdução dos signos, podemos chegar aos conceitos de tradução intersemiótica.

O linguista russo Roman Jakobson, em seu tratado: “Aspectos Linguísticos da Tradução”, foi quem cunhou e estabeleceu as bases para esse elemento, concebendo a divisão para a tradução, estabelecida nos seguintes níveis: a intralingual, interlingual e a intersemiótica, que de acordo com o próprio:

“1) A tradução intralingual, ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.”  
2) A tradução interlingual “ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução intersemiótica (TI) “ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 2003, p. 64-65).

A tradução intersemiótica proposta por Jakobson permite a recodificação sígnica e intersemiológica, devido a essa capacidade de transmutar ícones, índices e símbolos, em uma nova camada de linguagem, que se coadunam para formar novos textos e novas referências. O filme é um produto de arte que expressa uma dinâmica polissêmica, pois traz em si o texto, a imagem, o som e os gestos, através da tecnologia cinematográfica, e detém um cotejo possível com a literatura, que perfaz o seu signo

simbólico em camadas interpretativas, igualmente presentes no cinema. A tradução aqui observada, quando admissível permite uma nova forma de significar algo, e muda a mecânica de percepção disto, como cita Plaza: “O caráter tátil-sensorial, inclusivo e abrangente de formas eletrônicas permite dialogar em ritmo ‘intervisual’, ‘intertextual’ e ‘intersensorial’ com os vários códigos da informação” (PLAZA, 2003, p.13).

Portanto, é nessa conjectura em que a literatura é passível de relacionar-se semioticamente com o cinema, por meio de sua transmutação de linguagens, ressignificando verbo em imagem, onde estabelecemos nosso fundamento para dialogar sobre o fantástico enquanto gênero literário, nas camadas e narrativas do filme *O exorcista*.

### ***O fantástico para David Roas***

O fantástico enquanto gênero literário, possui uma base profícua de estudos e conceitos. O fundamento de sua análise tende a se concentrar de forma unânime nos dispostos do linguista Tzvetan Todorov, que em seu livro “Introdução a literatura fantástica” busca estabelecer um prelúdio para a análise deste gênero. Contudo, apesar de compreendermos os alicerces oferecidos por Todorov, é nos estudos do teórico espanhol David Roas, que amparamos a nossa percepção do fantástico, sobretudo, pela sua oferta de uma imersão contemporânea e dialógica acerca do gênero, em detrimento da perspectiva estruturalista de Todorov. David Roas, em sua obra “A ameaça do fantástico” condiciona o estabelecimento do gênero ao posicionamento do elemento sobrenatural, pois esse fenômeno possui a capacidade dentro da narrativa de propiciar o atributo principal do fantástico, que é transpor os limites da racionalidade por meio da verossimilhança, entre o espaço do personagem e o espaço do leitor, conforme Roas acentua:

Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transformará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis (ROAS, 2014, p. 31).

Esse espaço duplamente habitado por personagem e leitor só é possível pela interpretação de uma realidade material análoga por eles mesmos, ou seja, a narrativa

incorre dentro da dimensão do próprio leitor, apresentando elementos facilmente reconhecidos por este em tal obra. Roas (2014) assume que nessa verossimilhança, o leitor poderá indentificar-se com o mundo apresentado, e conseqüentemente, uma vez que este mesmo mundo refletivo se mostre assaltado pela presença de um fenômeno sobrenatural, acaba o colocando diante de um aspecto do fantástico.

Portanto, o sinistro possui a capacidade de romper a lógica da realidade, apresentando uma outra dimensão onde o impossível se torna real, quebrando a racionalidade dos personagens, que são obrigados a confrontar essa nova natureza desconfortante, conforme cita o Roas:

Assim a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade (ROAS, 2014, p. 32).

Essa característica do fantástico onde o estranho surge dentro de uma lógica semelhante, é para Roas também um recurso que impera do próprio narrador, que na sua disposição recorre a elementos de referencialidade e similaridade dentro de técnicas e códigos de linguagem:

Essas técnicas coincidem claramente com as fórmulas utilizadas em todo texto realista para dar verossimilhança à história narrada, para afirmar a referencialidade do texto: recorrer a um narrador extradiagético-homodiagético, ambientar a história em lugares reais, descrever minuciosamente objetos, personagens e espaços, inserir alusões à realidade pragmática, etc. (ROAS, 2014, p. 54).

Nesse contexto, Roas (2014) diz que uma vez constituída a dimensão de verossimilhança no texto, através dos citados recursos de linguagem, a inserção do elemento sobrenatural ganha retoques mais consistentes na ótica do leitor, e naturalmente, torna a presença do medo como um elo comum do gênero. O medo para o fantástico, no entanto, não é necessariamente físico, mas sim, abstrato, pois a ameaça rasga os véus da realidade aparente com a irrupção de uma anormalidade desconcertante, que o estudioso espanhol denomina de inquietude. Dessa forma, a inquietude é também uma característica das narrativas fantásticas, experiência possível da insurgência do sobrenatural diante da realidade constituída:

[...] o choque entre o real e o inexplicável, nos obriga, como dito antes, a questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar da nossa realidade e do nosso eu, diante disso não resta nenhuma outra reação a não ser o medo” [...] (ROAS, 2014, p. 61).

Desta maneira, dado o arcabouço conceitual e descritivo do fantástico para o teórico espanhol, podemos compreendê-lo como um gênero que envolve dinâmicas de sentido diversificadas, que necessitam da interpretação da transgressão da realidade, ou códigos de realidade para o leitor, em contato com a narrativa verossimilhante do texto e suas inferências intertextuais. Essa analogia primária prepara as bases para a entrada da irrupção do sobrenatural na obra, que quando presente, assalta a nossa lógica de mundo, e nos faz questionar junto dos personagens o nosso frágil conceito de possível e impossível, terminando naturalmente em provocar o medo e a inquietação diante do desconhecido. Na mesma medida, o fantástico contemporâneo é igualmente dinâmico no que diz respeito a sua capacidade de dialogia intermodal, não ficando restrito em termos de expressão somente no campo textual, como veremos adiante.

### ***A expressão do fantástico no cinema: o terror***

O cinema enquanto arte sígnica representa aqui o nosso outro elo de linguagem nessa abordagem intersemiótica que propomos, e em termos de fantástico, dentro da sua expressão fílmica, temos no subgênero terror, o seu maior nível de expressão e representação. A abordagem temática do terror no cinema é bastante ampla, com aspectos que envolvem o sobrenatural, o estranho e violência, a psicologia, a metafísica, entre outros, mas todos giram em torno de um conceito comum: o medo. Desde o lançamento da obra expressionista de O gabinete do Dr. Caligari, do diretor Alemão Robert Wiene, o terror cinematográfico ganhou diversas facetas e se tornou um dos gêneros mais assistidos pelo público, apesar de ainda não gozar do auge da crítica especializada. O medo que busca provocar o terror é a sensação compartilhada entre o fantástico literário, e o seu condizente no cinema, sentimento esse melhor conceituado pelas palavras de um dos mais renomados autores que discorreram sobre essa experiência: o escritor americano H.P. Lovecraft:

O único teste para o verdadeiro horror é simplesmente este: se suscita ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão, e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas; uma atitude sutil de escuta ofegante, como à espera do rufar de asas negras ou do roçar de entidades e formas nebulosas nos confins extremos do universo conhecido. E, é claro, quanto mais completa e unificadamente uma história comunique uma tal atmosfera, tanto melhor é como obra de arte no gênero considerado (LOVECRAFT, 1987, p. 11).

Já para Stephen King, outro importante escritor do gênero terror na literatura, este possui além da força de imprimir medo, um valor artístico capaz de elevar esta inquietação com a relação de panoramas sociopolíticos e socioculturais, ou seja, o terror pode ultrapassar a simples posição do medo pelo medo, e se comunicar através de subtextos com dilemas, tensões e tabus vividos por uma sociedade:

Frequentemente, o filme de terror aponta ainda mais para dentro, procurando aqueles medos pessoais enraizados — aqueles pontos de pressão — com os quais todos temos que aprender a lidar. Isso adiciona um elemento de universalidade ao processo, e pode vir a produzir um tipo de arte ainda mais verdadeiro (KING, 2012, p. 134).

O conceito de King (2012) a respeito do terror aproxima-se da esfera fantástica de Roas (2014), quando na sua intertextualidade, o escritor americano retoma o aspecto de verossimilhança disposto entre leitor/espectador, na sua relação com o insólito. Para King (2012), o terror equaliza-se ao se comunicar por meio de subtextos, com os medos extratextuais da sociedade, trazendo à tona o que se entende por medos sociais. Esses medos sociais, por assim dizer, produzem um campo mais prolífico ao terror do que os medos pessoais, devido ao seu caráter polifônico, como explicita a doutora Petra Pastl Montarroyos de Melo:

Já os medos sociais, são aqueles universais, porém que funcionam a depender da nacionalidade e do momento em que as pessoas de determinado país se encontrem. Porque livros e filmes são meios de comunicação de massa, o campo do horror, ao longo dos anos, tem sido, muitas vezes, capaz de se sair melhor quando trata dos medos sociais, do que dos medos pessoais (MELO, 2017, p. 127).

Para exemplificar melhor essa analogia de medos sociais no gênero terror, King (2012) cita os filmes: *A invasão dos discos voadores*, de Fred F. Sears, e *Invasores de Corpos*, do americano Philip Kaufman, como obras que dialogam através da sua

narrativa com subtramas políticas, que envolviam a xenofobia e repressões sociais, típicas do macarthismo nos EUA, como explicita novamente a doutora:

No filme “Os Invasores de Corpos” as pessoas são substituídas por clones alienígenas, preservando sua aparência, mas passando a apresentar comportamentos estranhos, fora dos padrões das normas da sociedade. É uma analogia aos comunistas, pois diziam naquela época que qualquer um poderia aparentar ser o mesmo, seja um parente ou vizinho, mas seu comportamento por trás seria subversivo e esquisito. Havia muito receio de ter comunistas por perto, “disfarçados” de cidadãos comuns (MELO, 2017, p. 127-128).

No entanto, sem desforçamos do nosso conceito de fantástico, o terror cinematográfico não se vincula apenas através de subtextos. O medo do desconhecido, assim como para Roas (2014), neste subgênero também se instala como um mecanismo comum, sendo inclusive, segundo King (2012), um critério necessário e almejado, dada a inserção do sobrenatural diante dos olhos dos personagens e espectador, pois de acordo com o mesmo: “[...] o fato mais simples da ficção de terror, não importando a mídia que você escolher... o fundamento da ficção de terror, pode-se dizer, é este: você tem que apavorar a plateia” (KING, 2012, p. 217).

Em termos de linguagem cinematográfica, podemos dizer que ela consegue em suas interpretações equalizar as sensações do medo, sobretudo, por meio de sua força estética e gráfica. Nela, o espectador se torna uma testemunha que acompanha todas as dimensões daquilo que traz o horror através da experimentação do perigo, de acordo com o que sustenta o estudioso Ricardo Stabolito Junior: “A sensação de experimentar, mas não ter que estar no ambiente de extremo horror apresentado pelas obras permite que quem assiste sinta aquela emoção sem ter que se colocar necessariamente em perigo” (JÚNIOR, 2012, p. 03-04). Esse poder de reproduzir em imagens aspectos realistas, e assim despertar os sentidos e emoções do espectador, também é algo que destaca o crítico de cinema Marcel Martin:

A imagem fílmica oferece-nos, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente está, de facto, dinamizado pela visão artística do realizador. A perpeção do espectador torna-se afectiva a pouco e pouco, na medida em que o cinema lhe oferece uma imagem subjetiva, densa, e por consequência, apaixonada da realidade: no cinema o público chora perante espetáculos que, ao natural, mal o tocariam (MARTIN, 2005, p. 32).

Dessa forma, o medo é um elemento possível na narrativa do cinema, dentro de sua expressão no gênero terror, se o pensarmos por meio da linguagem cinematográfica que desperta os sentidos através de imagens, algo que é próprio dessa arte. Esse artifício do medo pode ser gerado nas narrativas através do poder representativo da encenação, que mostra o desconhecido adentrando na realidade aparente dos personagens, com reflexo no espectador, em face do sobrenatural. Sobre o sobrenatural enquanto recurso, Roas (2014) anuncia essa mesma característica para o fantástico contemporâneo, ao levá-lo para o plano da verossilhança. O sobrenatural é aquilo que se infere diante do antinatural, ou seja, na figura do impossível e do extraordinário, sendo duas máximas do fantástico capazes de causar a inquietação e o desconforto, conforme conclui:

Esse sempre foi, na minha opinião, o poder do sobrenatural... ele destrói os laços entre as pessoas, ou entre as pessoas e seu mundo e, de certa forma, entre as pessoas e a essência mais íntima delas mesmas. E esta ruptura as deixa sozinhas e indefesas, urrando de terror diante da coisa em que foram forçadas a acreditar. Pois a crença é tudo; a crença comporta tudo. Sem a crença não há o terror. (KING, 2012, p. 02)

Outro elemento do cinema que merece destaque nessa criação do ambiente de inquietação, típico do gênero terror, é o suporte dos planos de câmera. A lente da filmagem se posiciona como os olhos do espectador, sendo por meio de seus enquadramentos que podemos denotar as expressões dos personagens, assim como personificarmos suas sensações, conforme suscita novamente Martin: “Mas a câmara do cinema sabe, principalmente, explorar os rostos, ler neles os dramas mais íntimos, e esta decifração das expressões mais secretas e mais fugazes é um dos factores determinantes do fascínio que o cinema exerce sobre o público [...]” (MARTIN, 2005, p. 49).

Portanto, tanto a linguagem literária, quanto à cinematográfica, podem se relacionar no aspecto de despertar das sensações. Sendo a literária com a sua disposição de simbolizar, e a cinematográfica com a sua capacidade de estimular os sentidos por meio do recurso imagético, e da expressividade cênica, assim o terror no cinema consegue se valer desses dois atributos linguísticos, pois possui em sua constituição o uso da narrativa, e a expressão icônica da imagem, como veremos nas análises das cenas do

filme.

### **O fantástico no filme de O exorcista**

Considerada a maior obra do terror cinematográfico pela maioria da crítica especializada, O exorcista foi lançado originalmente em 1973 pela Warner Bros Pictures, com direção de William Friedkin. O roteiro é uma adaptação direta do romance homônimo lançado em 1971 nos EUA, e escrito por William Peter Blatty. A trama acompanha a história de Regan MacNeil, uma garota de 12 anos interpretada por Linda Blair, que passa a ser possuída por um demônio sumério chamado Pazuzu, para o desespero de sua genitora, Chris MacNeil, interpretada por Ellen Burstyn. Chris inicialmente se mostra cética com tal possibilidade, e procura respostas na ciência médica diante do agravamento da filha, mas quando a própria ciência falha diante de uma solução racional para o caso, a mãe, profundamente desafiada por conta do fenômeno, encontra na intervenção do exorcismo, ritualizado pelos padres Lankester Merrin e Demian Karras, respectivamente interpretados por Max von Sydow e Jason Miller, a única investida possível para salvar Regan.

Para pensarmos a obra dentro da perspectiva fantástica, vamos nos concentrar nas personagens de Chris MacNeil enquanto um referente que presencia junto do espectador, a progressão e o dinamismo do sobrenatural, para em seguida analisarmos a personagem de Regan MacNeil enquanto a intérprete que materializa o insólito diante do conjunto de realidade verossimilhante, por meio do artifício base da linguagem do cinema, que são as imagens.

#### ***Chris MacNeil: o fantástico rompe as barreiras da realidade.***

A personagem de Chris MacNeil desempenha um papel de destaque na trama, funcionando inclusive como um referente da distorção dessa fronteira que é a realidade. Dizemos isso, pois é ela quem denota para nós, espectadores, a dimensão do fantástico em relação aos compartilhados conceitos de verossimilhança.

Chris é uma atriz e mãe solteira, que divide a sua habitual rotina entre o trabalho, relacionamento com amigos e os cuidados com Regan. No entanto, o estado comum

daquela vida vai se liquefazendo, quando a filha começa a apresentar comportamentos estranhos e absurdos, o que compele Chris a busca ajuda da medicina. Nesse momento, em que a mãe vai em busca da medicina por conta dessa anormalidade com a filha, marca-se o prenúncio do fantástico no enredo, pois a partir dele, Chris terá suas crenças desafiadas até serem completamente exauridas com a realidade da possessão de Regan. Dessa forma, à medida que o estado da menina regride, vários tratamentos científicos se projetam, com o intuito de explicar as súbitas agressões e o temperamento obsceno de Regan. A figura 01, destaca um desses recursos, aqui representado por um estudo vascular cerebral completo, a fim de encontrar sinais ou indícios que pudessem concretizar disfunções neurológicas.

**Figura 1.** Estudo vascular cerebral



**Fonte:** Machado (2022)

No entanto, ao avançar dos exames e estudos médicos, nada se mostra eficaz para explicar os fenômenos em Regan, e a lógica de mundo, aqui representado pela ciência médica, vai progressivamente sendo corrompida pelo insólito. Esta ótica racional, é a visão de Chris, mas também é a referência do espectador, pois em toda a estrutura de espaço, tempo e representação de personagens, é verossimilhante a construção sógnica de mundo do espectador, que pode captar o crescimento da anormalidade surgindo na trama. E essa extraordinariedade é onde se expressa o fantástico.

Dessa forma, depois de colher fracasso com a neurologia, Chris passa a optar pela psiquiatria como recurso responsivo, através da hipnose. Mas novamente, a única coisa vaga que consegue colher é um suposto transtorno chamado de Possessão

Sonambuliforme, algo ainda impreciso e carente de mais estudos. Portanto nesse momento, com as bases racionais exauridas, Chris recebe da própria equipe médica que contratou, a única alternativa cabível para confrontar aquele fenômeno vivido pela filha: um ritual de exorcismo. Essa confrontação se mostra insustentável para a mãe, sobretudo por ela ser agnóstica, mas explicita muito bem a irrupção do elemento sobrenatural, como agente da quebra dos conceitos lógicos de mundo, algo que é característico do fantástico. Em seu notório estudo intitulado: *The power of the west compels you!* - A memória cultural orientalista no filme O Exorcista (1973), Carolina Suriz dos Santos destaca o significado deste momento para Chris:

Após todos os procedimentos médicos e a moderna ciência do século XX se mostrarem ineficazes, a protagonista deposita suas últimas esperanças em dois padres da Igreja Católica para salvarem sua filha do mal que gradativamente a destruía. O antagonista da história é a entidade demoníaca que reside no corpo de Reagan e que levanta o grande tema do filme: a dúvida e a fé em um mundo predominantemente cético, moderno e científico (SANTOS, 2022, p. 17).

Nesse ínterim, a possessão metafísica da filha pela entidade demoníaca Pazuzu, ali mesmo no espaço da cidade americana de Georgetown, condiciona o surgimento do fantástico para Chris, que se vê diante de uma nova realidade, uma nova dimensão que até então parecia inexistente, e que segundo seu senso comum, seu conjunto de regras da realidade, não poderia ser concebido, mas mesmo assim está lá, existe diante de si, e ela deve confrontar o extraordinário daquilo. Portanto, dada essa abordagem, Chris nos posiciona igualmente frente ao sobrenatural, considerando que a construção reflexiva do enredo nos contextualiza aquela realidade, e o medo surge, conforme Roas (2014), como um resposta natural a essa provocação imagética. A figura 02, e figura 03, demonstram essa reação diante do desconhecido, e da ameaça do sobrenatural na personagem, usando o próprio enquadramento da câmera para enfatizar o horror na face de Chris MacNeil.

**Figura 2.** Chris estupefata diante do fantástico

Fonte: Machado (2022)

**Figura 3.** A ameaça ronda o mundo da personagem

Fonte: Machado (2022)

### ***A possessão de Regan MacNeil pelo demônio Pazuzu***

Se na personagem de Chris, o fantástico se posiciona no limiar da descrença até que toda ela seja exaurida, em Regan, ele se materializa de forma indiscutível. Desde o principio da narrativa, podemos observar a normalidade da vida entre mãe e filha, que morando juntas, nos referenciam toda uma expressão comum de realidade. Contudo, como já vimos na personagem da mãe, Regan é tomada por uma série brusca de violência e obscenidade, e isso se marca logo após a menina brincar com um tabuleiro Ouija, que segundo a cultura espiritualista, teria a capacidade de se comunicar com espíritos. A partir desse ponto, onde o mundo constituído é assaltado por uma outra realidade que progressivamente evolui até a inevitável possessão demoníaca, o

fantástico se estabelece, como nos diz o autor espanhol: “Um funcionamento aparentemente normal que, de repente, se verá alterado pela presença do sobrenatural, isto é, por um fenômeno que contradiz as leis físicas que organizam esse mundo” (ROAS, 2014, p. 110).

Ao avançar da imperatividade do fenômeno, logo após a medicina falhar quanto ao estado de Regan, um conjunto de cenas que demarcam o fantástico por meio da possessão da personagem, se dá inicialmente no momento em que a garota já em estado deplorável e assustador, falando com uma voz alterada e violenta, recebe Chris em seu quarto, quando esta ouve um grito. Chegando no cômodo, depara-se com objetos sendo arremessados em disparada contra as paredes, como mostra a figura 03, sem nenhum sinal físico que possa explicar o fato, além da ação de telecinese, por parte do demônio.

**Figura 4.** Objetos arremessados por telecinese



**Fonte:** Machado (2022)

Em seguida, Regan levanta da cama, esbofeteia Chris no rosto com uma força sobrehumana, e observamos uma cadeira se mover sozinha, bloqueando a porta, ao mesmo tempo em que um armário também se desloca, agora para cima da mãe que está no chão. Enquanto Chris se recua do armário, tanto a personagem da mãe, quanto nós, espectadores, somos confrontados com a expressão imagética da figura 05, que mostra Regan, dobrando o seu pescoço num ângulo impossível de 180 graus, para o terror dos referentes.

**Figura 5.** Regan contorce o pescoço**Fonte:** Machado (2022)

Com a natureza da possessão emergida, Regan enfrenta o ritual de exorcismo dos padres Merrin e Carras. Aqui o fantástico já atingiu o seu ápice, o que agrega no espectador e personagens, o efeito inquietante do sobrenatural, no consoante ao avançar da quebra de paradigmas, o que nos permite confirmar: “O fenômeno fantástico, impossível de explicar pela razão, supera os limites da linguagem: é por definição indescritível, porque é impensável.” (ROAS, 2014, p. 55). Na sequência, duas outras cenas podemos visualizar a presença do fantástico, que reside no ato do ritual, quando o demônio passa a agir com mais ímpeto sobre Regan e os padres. Ao iniciar o ritual de exorcismo, o ser metafísico responde violentamente contra as palavras dos padres, e em um dado momento a cama onde Regan está amarrada levita alguns palmos do chão (figura 06) e um grande tremor acomete o quarto, para assombrosamente Regan também levitar diante dos olhos atônitos dos padres (figura 07).

**Figura 6.** A cama levita**Fonte:** Machado (2022)

**Figura 7. Regan levita****Fonte: Machado (2022)**

Diante disso, no clímax da obra, com as investidas religiosas dos exorcistas, depois de muitos eventos sobrenaturais observados, o demônio o qual a narrativa nos apresenta desde o início como Pazuzu, uma entidade da antiga Suméria, faz-se presente em um primeiro momento durante a ritualização (figura 08) e, de forma mais clara, quando Regan se dessamarra da cama, (figura 09), para o espanto dos Padres Merrin e Karras, momento do qual o fantástico adquire todas as suas formas estudadas até aqui, sendo os efeitos do mesmo potencializados por intermédio da dimensão representativa do cinema, diante das características icônicas que este possui, e perpassa ao espectador.

**Figura 8. A face de Pazuzu****Fonte: Machado (2022)**

**Figura 9.** A personificação de Pazuzu

Fonte: Machado (2022)

### Considerações finais

A análise do *corpus*, por meio do nosso aporte teórico, nos permitiu constituir em primeira instância, a base dialogal entre literatura e cinema por intermédio do campo semiótico, onde a linguagem cinematográfica foi de suma importância para entendermos como seus códigos de expressão podem despertar os mais diversos sentidos, e entre eles, o do medo. A relação mostrou-se fundamental para compreendermos a extensão objetiva do trabalho, com os alicerces centrais de Plaza (2003) e Santaella (1983). Em seguida, o fantástico contemporâneo pôde se caracterizado nos estudos de Roas (2014), de onde depreendemos sua focalidade no surgimento de um fenômeno que rompe a malha da realidade e de um contexto de mundo narrativo, colocando personagens e leitores diante de um novo paradigma, desconhecido até então. Essa nova realidade causa estranhamento, e inquietude aos interpretantes, pois o contexto onde a narrativa se constrói é análogo tanto para os personagens, quanto para os leitores, uma vez que se aplica o recurso de verossimilhança para alcançar tal feito.

Essas características basais puderam ser demonstradas na obra fílmica de O exorcista, através de nossa análise documental por meio do arco narrativo das personagens principais, e foi possível, dessa forma, destacar diversos pontos de disposição do gênero fantástico. O filme apresenta um enredo notório desse gênero, demonstrando cumprir em muitos aspectos as considerações de Roas (2014) sobre ele, e isto se nota desde a opção pela reflexividade da história, no que diz respeito à própria

representação de mundo dos espectadores, gerando o elo de verossimilhança com este, até a presença da possessão demoníaca como elemento sobrenatural que assalta a realidade aparente, e lança personagens e espectadores na presença do desconhecido, e do inominável, suscitando a surpresa e o medo.

Dessa maneira, entendemos neste trabalho a demonstração desse diálogo como possível, ainda que reconheçamos a abertura de maiores observações para análises do fantástico, não apenas nas interfaces do próprio texto do filme, como também, nas demais manifestações expressivas. O fantástico quando estudado pelo prisma semiótico, pode e deve absorver uma gama muito maior de interpretações com outras formas de mídias, o que inclui música, teatro, arte plástica, jogos eletrônicos e, claro, o próprio cinema. Portanto, espera-se que este trabalho possa ser útil para demais estudos dessa natureza.

## Referências

JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. *In: Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

KING, Stephen. **Dança macabra**: o fenômeno do horror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LOVECRAFT, Howard Philips (1987). **O horror sobrenatural na literatura**. João Guilherme Linke (Trad.). Rio de Janeiro: Francisco Alves.

MACHADO, Leandro Gonçalves. **Literatura e cinema**: um estudo sobre o fantástico em O exorcista de William Friedkin. 2022. 61 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Letras, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Pará, Breves, 2022.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MELO, Pastl Montarroyos de. **Cinema do medo**: um estudo sobre as motivações espectatoriais diante dos filmes de horror. 2017. 216 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2017.

**O exorcista** – A versão do diretor. Direção: William Friedkin. Intérpretes: Linda Blair, Ellen Burstyn, Max von Sydow, Jason Miller. [S.I.]: Warner Bros., 2000. 1 DVD (133 minutos). Son., Color.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3 ed. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. 6 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2014

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Carolina Suriz dos. **The power of the west compels you!**: a memória cultural orientalista no filme o exorcista (1973). 2022. 121 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/239039/001141178.pdf?sequence=1>. Acesso em: 01 mar. 2023.

STABOLITO JUNIOR, Ricardo. **O horror no cinema**: a construção da sensação de medo em “O Exorcista”. Biblioteca *Online* de Ciências da Comunicação, [s.l.], 2012. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/junior-amado-o-horror-no-cinema.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Submetido em 22 de abril de 2023.

Aceito em 12 de junho de 2023.

## EXISTÊNCIAS ESPECTRAIS: DIMENSÕES ESTÉTICO-FILOSÓFICAS DO INOMINÁVEL NO TEXTO *UNHEIMLICH* DE FREUD



### SPECTRAL EXISTENCES: AESTHETIC AND PHILOSOPHICAL DIMENSIONS OF THE UNNAMABLE IN FREUD'S *UNHEIMLICH*

Leilane Andreoni<sup>1</sup>  
Rodrigo Gonsalves<sup>2</sup>

**Resumo:** Trata-se de discutir as dimensões estético-filosóficas no texto *unheimlich* de Freud a partir da experiência do indiscernível que o texto propicia. Defendemos que o texto *unheimlich* contém uma perspectiva existencial dissonante do arcabouço teórico freudiano ao estabelecer um parâmetro estético que não se adequa à formulação do princípio da realidade freudiano. Nesse sentido, a intersecção entre psicanálise, filosofia e estética emerge pelo afastamento da dimensão atributiva do conceito de belo, assim como dos afetos em geral, para se situar na especificidade da produção da angústia. A angústia passa a ter, nesse contexto, uma função existencial que ultrapassa a natureza de afeto: ela é um sinal do caráter espectral da realidade, expressa pela dúvida de existência mais radical acerca dos objetos que nos circundam. O estremeamento do paradigma de realidade imiscui-se, pois, na diretriz estética proposta pelo texto de Freud, a ponto de propormos uma solidariedade entre a moção estética textual e o conceito em causa *unheimlich*. Esse movimento nos conduz a uma concepção de sujeito, entendida como espaço vazio à luz das teorias de Lacan e Badiou, que desafia a lógica cartesiana e os postulados de pensamento. A título de conclusão, descortina-se que a dimensão espectral de *unheimlich* propicia um horizonte de reflexão política relevante, pautada na transformação estética da realidade. Propomos, assim, que as próprias condições de possibilidade do pensamento são, em última instância, inventivas; e essa é a razão pela qual a forma de engendrar a realidade aceita modulação.

**Palavras-chave:** *Unheimlich*, psicanálise, estética, filosofia

**Abstract:** The following is a discussion of the aesthetic-philosophical dimensions in Freud's text *unheimlich* from the experience of the indiscernible that the text provides. We argue that the *unheimlich* text contains a dissonant existential perspective from the Freudian theoretical framework by establishing an aesthetic parameter that does not conform to the formulation of the Freudian reality principle. In this

<sup>1</sup> Psicanalista, com mestrado em psicologia social na Universidade de São Paulo (USP) e doutoranda em psicologia na Université Paris Sorbonne Nord (UTRPP), com pesquisa sobre as implicações entre a problemática de gênero na psicanálise e a filosofia política. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1262958373354815>, E-mail: [leilaneandreoni@gmail.com](mailto:leilaneandreoni@gmail.com)

<sup>2</sup> Psicanalista, professor e tradutor. Assina diversos capítulos de livro e artigos sobre novas linhas do marxismo e psicanálise lacaniana. Graduado em Filosofia e Psicologia. Mestre e Doutor em Filosofia pela European Graduate School (EGS, Suíça). Mestre e Doutorando em Psicologia Clínica pela Universidade de São Paulo (IPUSP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2898924799034132>, Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4681-1549>, E-mail: [rodrigoluzcg@usp.br](mailto:rodrigoluzcg@usp.br)

sense, the intersection between psychoanalysis, philosophy, and aesthetics emerges through the departure from the attributive dimension of the concept of beauty, as well as from affects in general, to situate itself in the specificity of anxiety production. Anxiety acquires, in this context, an existential function that surpasses the nature of affect: it is a sign of the spectral character of reality, expressed through the most radical doubt of existence concerning the objects that surround us. The shaking of the reality paradigm is thus intertwined with the aesthetic guideline proposed by Freud's text, to the point where we propose a solidarity between the textual aesthetic motion and the concept of *unheimlich* at hand. This movement leads us to a conception of subjectivity, understood as an empty space considering Lacan's and Badiou's theories, which challenges Cartesian logic and the postulates of thought. In conclusion, it is revealed that the spectral dimension of the *unheimlich* provides a relevant horizon for political reflection, based on the aesthetic transformation of reality. We propose, therefore, that the very conditions of possibility of thought are ultimately inventive, and that is why the way of engendering reality accepts modulation.

**Keywords:** *Unheimlich*, psychoanalysis, aesthetics, philosophy.

## Introdução

Os desdobramentos da noção de *unheimlich*, internos e externos ao campo psicanalítico, parecem longe de se esgotar. Diante disso, o presente artigo visa expor as tensões centrais acerca do tema e, à luz da filosofia de Alain Badiou, introduzir uma interface entre a estética e a psicanálise.

*Unheimliche*, termo coloquial da língua alemã, ganhou notoriedade no século XIX e desde então, gera instigantes debates acerca de suas designações, conceitualizações e potências. A partir da incursão *linguística* do termo, no texto *Das unheimliche*<sup>3</sup> (1919), Freud destaca o sentido do termo conferido pelo filósofo idealista alemão Schelling, para quem *unheimlich* implica uma quebra de expectativa: "*infamiliar* seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona." (2019, p.45)

Parte das polêmicas usuais acerca do *unheimlich* diz respeito à dificuldade de sua tradução para outras línguas - ponto este antecipado por Freud que, na primeira seção do texto de 1919, persegue distintas traduções do termo, intentando localizar se alguma outra língua possuía as mesmas propriedades do efeito notado por ele no termo em alemão.

Longe da problemática da tradução do termo ser acessória à dinâmica conceitual proposta por Freud, o que parece ocorrer é o inverso: a dificuldade de tradução contida no vocábulo em tela é transposta para a formulação do conceito psicanalítico desenvolvido em

<sup>3</sup> O texto foi traduzido para português por "*O Estranho*"(2006), "*O Inquietante*" (2010), "*O infamiliar*" (2019) e mais recentemente, "*O Incômodo*" (2021).

1919. Em outras palavras, a valência teórica-conceitual do termo, em sua articulação com a metapsicologia freudiana, passa a ser indissociável da “intraduzibilidade deste afeto” (DUNKER, 2019).

Isso porque o impasse relativo à tradução da palavra alemã aponta para uma região, tal qual o inconsciente, em que as tentativas de domínio da linguagem e do entendimento são malogradas. Considerando que o fio condutor analítico orienta-se para esse jogo de forças entre linguagem e inconsciente - pelo qual as palavras se trocam sem querer no ato falho ou resistem a serem trocadas na tradução -, a elevação de *unheimliche* a conceito evidencia a relevância das ambivalências e falhas da linguagem para a psicanálise. Eis o caráter significativo do conceito de *unheimlich* para a clínica psicanalítica e a atualidade de tais investigações.

Não por acaso, a palavra *unheimlich* suscita, mesmo no alemão, uma simultaneidade de sentidos opostos (DUNKER, 2015), o que revela a “profunda paradoxalidade” do termo<sup>4</sup> (DOLAR, 2018), (GONSALVES, 2021). O conteúdo semântico contraditório do vocábulo, capaz de mediar negatividade e positividade na mesma palavra articula-se, assim, à multiplicidade de sentidos que a falta da exata adequação entre dois termos de línguas diferentes propicia.

Trata-se, pois, de evidenciar a formação de uma dobradiça conceitual entre a ambiguidade da palavra e a sua intraduzibilidade. Por um lado, o diagnóstico de não reciprocidade entre termos na linguagem marca a existência de uma impossibilidade simbólica. A faceta do indizível ou do não dito remete<sup>5</sup>, tanto à definição freudiana de sintoma como *palavras amordaçadas*, como daquilo que não se deixa totalmente apreender pela representação. Por outro, a potência da contradição de *unheimliche* guarda o germe de

---

<sup>4</sup> Este argumento foi defendido em outros espaços com maior detalhamento (GONSALVES, 2021); (GONSALVES, 2021a); (DUNKER, 2019). Cabe resgatar como Mladen Dolar (2018) [1991] comenta que os pares filosóficos clássicos são postos à prova diante do *unheimlich*, que por sua vez irrompe com a divisão entre interioridade e exterioridade. Ou então, “[t]odos os grandes pares conceituais filosóficos - essência/aparência, mente/corpo, sujeito/objeto, espírito/matéria, e etc. - pode ser visto como tantas transcrições acerca da divisão entre interioridade e exterioridade.” E Dolar (2018 [1991], p.168) defende que a lógica do *unheimlich* aponta para um tensionamento para além desta lógica clássica e que Lacan parece deter-se a isto em seu oitavo seminário (ref).

<sup>5</sup> A respeito dessa dimensão do indizível, cabe notar a articulação do texto de Freud de 1919 em análise com o texto *L'étourdit* de Lacan de 1972. No texto de Lacan, a diretriz analítica é justamente implicada à escuta dialética do dizer (enunciação) por trás dos ditos (enunciado), à escuta do que é *interdito* ao simbólico. Mais que isso, a dimensão alucinatória do *unheimlich* é intensificada em *L'étourdit* a ponto de Lacan chegar a propor que a subversão da gramática predicativa metafísica apenas ocorre a partir da regressão da neurose à psicose (ANDREONI, 2020). Por fim, não seria exagero dizer que *L'étourdit* é o texto mais estético de Lacan, cuja escrita privilegia a forma textual e topológica da banda de moebius (*ibid*), em aproximação ao *unheimlich* freudiano, também marcado pela forma literária.

negatividade capaz de fazer ruir a gramática representativa que sustenta a própria lógica sintomática (ANDREONI, 2020), (GONSALVES, 2021).

### ***Unheimlich*, a estética e a filosofia**

Na segunda seção do texto de 1919, o conto de E.T.A. Hoffmann "*O Homem de Areia*" é alçado a objeto da investigação freudiana. Ao invés do ponto de partida usual de Freud referendado na observação clínica, nos mitos, na biologia, na história, na cultura, associada à clareza cuidadosa do seu estilo regular, o desdobramento metapsicológico proposto se confunde com a interpretação vertiginosa da narrativa literária do conto *O homem de areia* – em propulsão do desamparo. Isso confere ao *Das Unheimlich* uma região interseccional entre psicanálise e estética, tanto no estilo, quanto no conteúdo, peculiar em comparação ao panorama geral da obra freudiana.

Em atenção à escrita freudiana usual, verifica-se que a menção aos objetos estéticos, sobretudo no que diz respeito à literatura, mais recorrente, encerra-se, na maior parte das vezes, no campo da alusão. Esse aspecto pode ser apreendido das constantes ressalvas freudianas que delimitam o âmbito de investigação textual à *clínica* psicanalítica, em detrimento de qualquer preocupação estética (2019, p. 29). Por essa via, acentua-se uma cisão entre o campo psicanalítico e o estético.

Diante disso, o filósofo Ernani Chaves (2015, p.9) argumenta que "*Das Unheimliche*" (1919) integra, em relação de continuidade, o movimento freudiano de *psicanalisar* os objetos estéticos presente também em "*O Moisés, de Michelangelo*" (1914), e "*Dostoiévski e o parricídio*" (1928). Segundo o filósofo, se assim não fosse, o texto *Unheimliche* interromperia a submissão da estética ao jugo psicanalítico. Para Ernani Chaves, portanto, este ponto é satisfatório para demonstrar que Freud não confere especificidade à abordagem estética contida em *Unheimliche* em relação aos seus outros textos.

Ainda que seja inegável que Freud não reincida, em 1928, no imbricamento entre arte e psicanálise que o texto de 1919 expressa, isso não garante que a construção estética interna ao *Das Unheimliche* seja destituída das suas particularidades frente aos outros textos freudianos. Seria preciso esclarecer, assim, que o argumento de Ernani Chaves

pressupõe uma relação necessária entre a especificidade de uma abordagem textual e o seu efeito de ponto de inflexão dentro da obra freudiana - quando, na verdade, existem textos que destoam da esteira teórica de um autor sem mudar os rumos da obra de forma geral.

Em contraste aos textos "*O Moisés, de Michelangelo*" (1914) e "*Dostoiévski e o parricídio*" (1928), assim como ao "*O escritor e a Fantasia*" (1908/2009) e "*O delírio e os sonhos na "Gradiva" de W. Jensen*" (1907/2015), *unheimlich* vincula-se ao contexto clínico-histórico do pensamento freudiano<sup>6</sup>. Nesse sentido, ao invés da arte ser apenas uma ilustração referencial<sup>7</sup>, externa às formulações trabalhadas, ela participa ativamente da produção teórica. Exemplo disso é a proximidade de *unheimlich* a de outros conceitos psicanalíticos, como o mal-estar<sup>8</sup>.

A interface entre estética e psicanálise é também evidenciada pelo modo como *unheimlich* - diferentemente de tantos conceitos freudianos - não foi acolhido pelo campo psicanalítico de imediato. Em contrapartida, sua notoriedade decorreu do destaque externo, conferido por outros campos. Foram, pois, as incursões do pensamento francês do séc. XX que alçaram *unheimliche* a outro estatuto - sobretudo, o retorno de Jacques Lacan a Freud, bem como as investigações de Jacques Derrida pela literatura e pela arte (MASSCHELEIN, 2011). É a partir desse percurso por outras áreas que *unheimlich* retorna, em um movimento circular, à psicanálise de maneira revigorada.

Tal dinâmica de reconhecimento não é menor no contexto de defesa da singularidade textual de *Unheimlich*, com ênfase no seu caráter indiscernível, já que a recepção das formulações freudianas de 1919 pode ser vista de um indicativo do fato de que a tensão entre interioridade e exterioridade entre campos perpassa a tangibilidade conceitual de *Unheimlich* e alcança a sua extensão epistêmica. Em outras palavras, a própria compreensão da formulação teórica parece depender, solidariamente, da filosofia e da estética para se elaborar. Não por acaso, Lacan intensifica, e até formaliza, essa

<sup>6</sup> Em suma, o movimento metapsicológico freudiano acerca da teoria das pulsões e a formalização da pulsão de morte em *Além do Princípio de Prazer* (1920).

<sup>7</sup> Como ocorre com "*Flectere si nequeo superos, acheronta movebo*" de Virgílio, em *A Eneida*, utilizado por Freud no epílogo da *Interpretação dos Sonhos* (1900).

<sup>8</sup> Freud em 1929 desenvolveu a noção de mal-estar, este corolário social da pulsão de morte (DUNKER, 2017, p. 224) que possui uma peculiaridade paradoxal semelhante ao *unheimliche*. O mal-estar (*unbehagen*) detém a partícula *Hag*, que opera de maneira semelhante ao *Heim* em *unheimlich*. "temos o mesmo tipo de inversão que Freud problematizou na análise do oxímoro contido na expressão *Unheimlich* (estranho e familiar), pois os sentidos do termo nos permitem pensar tanto em algo fechado (como uma mata fechada) quanto em algo que ao ser cercado, define uma abertura em seu interior (como uma clareira)." Enfatizamos a simultaneidade e a indecidibilidade presente em ambas formulações de Freud diante de uma mesma experiência.

intermediação epistêmica psicanalítica-filosófica-estética através da figura topológica banda de Moebius (ANDREONI, 2020).

### **Perspectivas estético-fictícias**

Tendente à exploração do estiramento mencionado entre psicanálise, estética e filosofia, procura-se uma lente multifocal para a leitura do texto freudiano de 1919.

As primeiras palavras do escrito freudiano introduzem o tom da dioptria em causa: por um lado, Freud distancia o âmbito psicanalítico do espectro estético, relacionado quer à “doutrina do belo”, quer às “qualidades do nosso sentir” (FREUD, p. 52); por outro, circunscreve uma aproximação entre os dois campos a partir da noção de *unheimlich*, calcada no que suscita angústia e horror (*ibid*). Uma chave de leitura já se anuncia aqui: a suposta intersecção entre psicanálise e estética afasta a teorização da beleza e a dimensão qualitativa dos afetos, em sentido amplo, para se situar na produção da angústia.

Em uma convergência de estilo e conteúdo, tal movimento é replicado na forma textual do escrito. Ao articular a produção da angústia, tanto à recusa de parâmetros estéticos calcados em juízos atributivos (como bom e belo), quanto ao declínio da clareza de um olhar representativo, amparado em uma linguagem de sentidos estáveis, o texto freudiano pode ser concebido, ele próprio, como uma experiência estética-psicanalítica angustiante.

Com efeito, isso alça a angústia a uma dimensão de afeto distinto, já que irreduzível às *qualidades do nosso sentir*. Para além da dimensão de afeto, ela adquire a função de sinal da confusão entre o real e a invenção literária que invade as retinas, tanto de Freud, como do personagem do conto de Hoffman - em composição da noção de *unheimlich*.

Do ponto de vista da teoria psicanalítica, essa abordagem freudiana coloca em tensão as formulações freudianas sobre a neurose e a sua pretensa capacidade de corrigir as alucinações do princípio do prazer pelo princípio da realidade. No texto de 1919, o enfoque é outro: destaca-se o dilema pelo qual o princípio de realidade neurótico e seu ideal de objetividade é atravessado pela subjetividade ótica de cada um. É o que origina a complexidade da noção de fantasia em psicanálise, desdobrada em fantasma por Lacan: “o

escândalo ontológico da noção de fantasia reside no fato de que ela subverte a oposição padrão do subjetivo e do objetivo”, o que equivale a criar “a categoria bizarra do objetivamente subjetivo” (ŽIŽEK, p 33).

A noção de fantasia atravessa o conceito de *unheimlich*, assim como rege a escrita do texto por Freud, de modo que os limites do real são fabricados pelo que se estabeleceu como pacto narrativo entre autor e leitor – o que engloba as possibilidades fantásticas interiores ao conto de Hoffman.

É crucialmente neste ponto que se evidencia uma interpolação entre a matriz estética aludida, relacionada à angústia, e o âmbito teórico psicanalítico. Nos dois casos, está em jogo o estremecimento da noção de realidade e das faculdades do juízo. No nervo da problemática que o texto apresenta, o enlace entre estética e psicanálise concentra-se no efeito angustiante de um objeto artístico (texto, obra, etc) ou psicanalítico (intervenção no discurso) de desafiar o enquadre da visão sustentado pela fantasia inaugural.

Nesse contexto, a solidariedade entre estética e psicanálise, operada por Freud, decorre do caráter inventivo da realidade que a moção da angústia descortina, expressa pela dúvida de existência mais radical acerca dos objetos que nos circundam.

### **O prisma lacaniano**

Tal chave de leitura do *Unheimlich* alinha-se aos postulados lacanianos acerca do tema. Dois aforismos do psicanalista francês pedem para serem lembrados aqui: em primeiro lugar, “a verdade tem estrutura de ficção”; em segundo, “a angústia é o afeto que não engana”.

A noção de fantasma concatena esses dois postulados à medida que explicita uma estrutura em que o objeto primordial da experiência (objeto *a* para Lacan) introjeta uma porção de real na subjetividade, e como tal, fixa uma verdade a ele correspondente (verdade-adequação). Por essa via, a verdade está adstrita à noção de realidade, tal como subjetivada - referida, portanto, à vigência da alienação do sujeito ao seu objeto *a*. A cada situação em que o arranjo sujeito-objeto é refeito, formalizado pelo matema da fantasia, incide a angústia.

No conto de Hoffman, o personagem Nathanael é sistematicamente confrontado com o monstro ficcional que é capaz de aniquilá-lo. Trata-se da emergência da angústia com uma função lógica-existencial bastante precisa, a saber: a atualização da verdade atrelada à experiência primordial que determina o olhar.

Não seria exagero, pois, concluir que, a definição do *Unheimlich* como afeto pode ser redutora ao deixar de abarcar o impasse existencial a que o sujeito é confrontado em suas repetições. Em última instância, a abordagem precipuamente afetiva do *Unheimlich* teria como pressuposto a consideração de que o afeto em si constituiria um outro tipo de matéria que, por si só, faria frente à materialidade do pensamento representativo. Por essa via, os afetos são tratados como fontes de contradição em si em face do pensamento tradicional cartesiano, de caráter representativo.

O que se perde de vista com essa ideia é que os afetos não funcionam exatamente como outro tipo de parâmetro para o pensamento, eles estão imiscuídos na alienação da racionalidade. Com exceção da especificidade da angústia, a rede de afetos, por si só, não tem o condão de desafiar a estrutura da representação. Ao revés, a dimensão afetiva pode ser conciliada, e até endossada, pelos desígnios alienantes da representação.

Para os fins estéticos a que nos propomos, tal ponto é relevante porque não se trata de promover um disparador de afetos, a partir de objetos e intervenções discursivas (clínicas, teóricas e artísticas), que abalem o indivíduo. Em detrimento da função de estremecimento da verdade mencionada, tais manifestações afetivas poderiam corresponder a meras ações violentas cujo abalo não necessariamente implica o sujeito na sua própria ficção de verdade.

A particularidade, assim, da associação entre *Unheimlich* e angústia, assentada na atualização do impasse primeiro entre existir e não existir, guarda uma valência política inescapável: implicar o sujeito na transformação da sua realidade mediante a “instauração de outra racionalidade” (ANDREONI, 2020). Trata-se, assim, de operar um deslocamento da ficção fantasmática para um modo existencial criativo (*ibid*).

### **A gradiência cartesiana**

Não obstante a psicanálise subverta a racionalidade filosófica tradicional através do conceito de inconsciente, a articulação entre existência e cogito não é descartada nem por Freud, nem por Lacan. Se Freud, no texto de 1919 em apreço, articula uma estética para a psicanálise fundamentada no estremecimento existencial que confunde a visão, é porque há, como pressuposto, um eu atrelado à capacidade representativa.

A partir da abordagem lacaniana do tema, a angústia sinaliza uma *não toda* identificação entre o ser e o pensar que resulta na proposição inversa ao cogito de Descartes: “sou onde não penso”. Nessa linha, a negação lacaniana a Descartes decorre da inversão/disjunção do cogito que não deixa de tomá-lo como *topos* de onde acontece o embate entre existir e não existir<sup>9</sup>.

Nesse contexto, emerge a hipótese de Badiou, para quem o legado cartesiano mantido por Freud e Lacan corresponde à dimensão de um lugar vazio atrelado ao sujeito: é lá onde fracassa a certeza da existência, apoiada no pensamento, que surge um sujeito estético. Com efeito, não seria exagero propor, como faz Badiou, que haveria uma relação de equivalência entre o projeto lacaniano de retorno a Freud e um eventual programa de “retorno a Descartes”, mencionado pelo próprio Lacan em 1946 (BADIOU, Ser e evento, p. 336). Por essa via, Freud só seria “inteligível na descendência do gesto cartesiano” (*ibid*).

*Unheimlich* é, certamente, um dos gestos freudianos mais contundentes nesse sentido. Embora a confusão do personagem Nathanael diante das figuras do homem de areia que se deslocam ao longo do texto, à luz da abordagem lacaniana, não corresponda propriamente a uma abertura para o vazio, já que o personagem é sufocado pela sua alienação fantasmática, destaca-se como a orientação de Badiou fornece elementos para ler as formulações freudianas de *Unheimlich* a partir do declínio da capacidade representativa.

Nesse contexto, a emergência de um sujeito, inversamente proporcional ao gesto cartesiano, ao subverter a reciprocidade entre existência e pensamento, bem como apontar para um local de sutura com o indiscernível ou inominável, configura a região estética

---

<sup>9</sup> Por essa razão, a lógica do *não toda* em Lacan, outra denominação para as fórmulas da sexualização, imbuí às noções de castração e mulher, ali abordadas, das críticas da psicanálise à racionalidade filosófica tradicional. Mais que isso, a formalização lacaniana dos quadrantes da sexualização acrescenta uma camada à crítica freudiana ventilada pelo *Unheimlich*, a saber: o falocentrismo. Nesse contexto, a inversão do cogito cartesiano, a falência da gramática representativa, a liberação da matéria metafísica em privilégio da forma, e a instauração de outro modo de pensar compõem a noção de mulher em Lacan (ANDREONI, 2020).

proposta por Badiou - remissiva das formulações do *Unheimlich* e do retorno de Lacan a Freud.

A obra de arte e a intervenção psicanalítica, portanto, estariam direcionadas para a mesma finalidade de implicação subjetiva decorrente da destituição dos protocolos tradicionais do pensamento e da existência. Não por acaso, os outros aspectos, além da estética, atrelados à noção de sujeito de Badiou - a saber, o amor, a política e a ciência - também estão condicionados ao desmonte da lógica cartesiana.

### Alain Badiou e a psicanálise

Em contraste à tendência do campo filosófico atual, Alain Badiou confere relevância ao campo psicanalítico, em particular à psicanálise lacaniana, a ponto do seu projeto filosófico ser, assumidamente, tributário do ensino de Lacan. Embora Badiou não renuncie ao lugar de filósofo, tão pouco à perspectiva crítica diante da psicanálise - de modo que o programa teórico por ele encartado preserve sua autoria e singularidade -, suas formulações merecem ser consideradas enquanto contribuições válidas ao campo psicanalítico. O projeto filosófico de Badiou<sup>10</sup> é denso e, certamente, não pode ser minimizado a uma seção de artigo. O recorte aqui sugerido de seu projeto assenta-se sobre o tensionamento entre filosofia e psicanálise, bem como sua aproximação entre o poema e o processo analítico do sujeito<sup>11</sup>. Mais especificamente, aborda-se dois momentos em que Badiou interage frontalmente com a psicanálise: primeiro, em *Conditions* [sem tradução em

---

<sup>10</sup> Alain Badiou possui três grandes obras filosóficas: *Ser e Evento* (1996), *Logiques des mondes* (2006) e *L'immanence des vérités* (2018). Grosso modo, na primeira obra, Badiou apresenta sua ontologia matemática e os desafios da filosofia após os anos 70, ciente dos riscos das "saturada" do campo filosófico frente ao lastro heideggeriano e os encantamentos poéticos da linguagem, Badiou defende as premissas de seu projeto do pensamento dando continuidade à sua teoria do sujeito. Resumidamente, sua segunda obra segue sua tese ontológica e sua perspectiva fenomenológica, porém disputando um novo contexto de perspectivas filosóficas que se erigirá na atualidade, disputando perspectivas filosóficas sem compromisso algum com as verdades. Brevemente, em sua última grande obra filosófica, Badiou discute um procedimento da verdade e uma sistematização mais dedicada acerca da arte, da ciência, do amor e da política. Seus dois manifestos pela filosofia traduzem suas duas primeiras grandes obras e circunscrevem sua urgência ao campo filosófico.

<sup>11</sup> Diferentemente do sujeito do inconsciente investigado por Lacan, a noção de sujeito em Badiou não pode automaticamente ser sobreposta à da psicanálise. Badiou discute três tipos de atitudes de subjetivação do corpo, em vista a três tipos de condição de sujeito: o fiel, o reativo e o obscuro (lembrando que tais formalizações do sujeito são contemporâneos à sua noção de acontecimento). E que é por haver verdade, que há sujeito para Badiou. O sujeito badiouiano "não é uma substância", "não é um nada", "não é uma consciência", "não é invariante nem necessário", "sujeito não é uma origem" mas sim, *um ponto de verdade*. Em suma, "[u]m sujeito é primeiramente aquilo que fixa um evento indecível, porque assume o risco de decidi-lo." (BADIOU, 1994)

português] (2008) e segundo, em uma fala proferida no Brasil intitulada "Por uma estética da cura psicanalítica" (2002 [2004]).

Em *Conditions* (2008) Badiou trata dos acordos e desacordos entre a filosofia e a psicanálise, a saber: "o ponto que dispõe a filosofia e a psicanálise é o de uma lei - não dialética - de compossibilidade entre um *ressentimento* cuja essência é a sedução e um consentimento cuja essência é reserva" (*ibid*, p. 201, *nossa tradução*). Segundo o filósofo, ambos os campos se interrogam frente ao impasse: "como fazer com o enviesamento com o qual uma verdade toca o ser?" (*ibid*, p. 201) Em outras palavras, ambos os campos questionam "qual é a localização do vazio?" (*ibid*, p. 201)

Embora "tanto a filosofia quanto a psicanálise não façam sentido sem um desejo por algo que tome o lugar além do lugar" (*ibid.*, p.2020), o impasse fundamental reside na distinta *localização* desse vazio entre os campos. Para a filosofia, o vazio estaria localizado na condição do pensamento, como ser *qua* ser (*ibid*, p.202), enquanto para a psicanálise, o vazio estaria localizado na dimensão de sujeito, o sujeito do inconsciente (*ibid*, p. 203). Sem a ingenuidade de diminuir este impasse, o pensador visa a sustentação de regras possíveis para uma coexistência pacífica entre campos (*ibid*, p. 209).

O segundo argumento compõe uma triangulação entre a poética de Mallarmé, a psicanálise lacaniana e a filosofia de Badiou, a partir da defesa de que "a cura analítica é a passagem de um estado de impotência a uma experiência do real e, portanto, a uma experiência do impossível" (2002, p. 237). Tal passagem lógica, da impotência ao impossível, configura o conceito de transposição<sup>12</sup>, ou transposição poética, pelo qual a transformação na língua, decorrente da incidência poética, implica uma experiência ligada ao impossível (*ibid*, p. 237).

Se, para Lacan, a passagem da impotência ao impossível é formalizada pelos matemas (*ibid*, p. 238), Badiou também defende que a transposição poética consiste em uma formalização (*ibid*, p. 238). Para sustentar tal formalização, o filósofo faz 5 observações: 1. O objeto da transposição é a experiência do real (articulação do real do objeto perdido); 2. Essa operação (da cura psicanalítica e do poema) não tem possibilidade

---

<sup>12</sup> Badiou descreve a transposição como uma "operação poética, que parte da impotência, cuja causa é um desaparecimento ou uma perda, organiza no poema um desaparecimento segundo (poder-se-ia dizer quase um desaparecimento mimético) e produz, finalmente, uma afirmação, que é uma afirmação real e a afirmação de um ponto de impossível. Nessa profundidade, há uma semelhança entre o poema de Mallarmé e a cura analítica" (2002, p. 239).

natural, logo, "a situação da cura analítica é, efetivamente, uma situação artificial, tão artificial quanto um poema. E isso não é uma falha, mas uma necessidade." (*ibid.*, p.240); 3. A transposição é uma lógica, ou então, a situação é artificial, operada por uma lógica, logo "a situação é não-natural e, no sentido forte, é uma situação formal" (*ibid.*, p. 240); 4. "Essa lógica elimina qualquer ideia do 'indizível'" (*ibid.*, p.240) e 5. O desaparecimento do sujeito da impotência, ou eliminação da subjetividade, enquanto "desvanecimento de seu ser" (*ibid.*, p. 240).

Em resumo, o procedimento da transposição implica uma formalização triangular, entre filosofia, psicanálise e o poema, à medida que operam sobre a própria concepção de sujeito (*ibid.*, p. 241) em "uma reorganização formal, no âmbito do qual algo se repete: o próprio desaparecimento" (*ibid.*, p. 241).

...se há um sujeito de pensamento, se há uma vitória sobre a perda, então é preciso compreender que há algo ali que não está mais no tempo, não no tempo natural. Precisaríamos então chegar a essa idéia extraordinária de que a análise cria algo de eterno. Isso sempre foi dito do poema, o poema sempre teve a ambição de criar algo na língua que fosse eterno, algo na língua natural, que fosse sobrenatural. Essa é, evidentemente, a ambição do poeta. Será possível estender essa ambição à cura analítica? Será possível dizer que a análise toca, no sujeito, em algo de eterno, em algo que é sua eterna contingência? Se assim for, seria como no poema, seria realmente uma estética da criação. Uma análise absolutamente bem-sucedida seria absolutamente uma obra de arte, uma obra de arte inteiramente subjetiva. E com isso vou deixá-los, na esperança de que vocês sejam todos grandes artistas (*ibid.*, p. 241).

Embora a dimensão de eternidade, abordada pela transcrição, precisasse ser problematizada frente à abertura temporal que a psicanálise promove no fim de análise, a diretriz de uma *estética da criação* implicada à cura analítica coaduna-se aos desenvolvimentos precedentes do *unheimlich* freudiano. Ainda que não expressamente referido por Badiou nas passagens acima, *unheimlich*, apesar de suas diferenças, parece ser o embrião psicanalítico desta ideia.

Com efeito, a tese filosófica de Badiou, remissiva a Lacan, compreende que o desaparecimento do sujeito cartesiano é diretamente proporcional ao advento subjetivo de

uma localização do vazio. Esse deslocamento sobrenatural, realizado empiricamente em análise, compõe a lógica do poema para Badiou e a noção de *função poética* em Lacan. Compõe também os desenvolvimentos de *Unheimlich* à medida que as possibilidades fantásticas do conto de Hoffman são eleitas por Freud, em acordo narrativo com o leitor, como parâmetro do pensamento.

Em última instância, ainda que *Unheimlich* não confira, propriamente, estatuto poético à linguagem, em absoluta ruptura com a valência representativa do simbólico, tal como Lacan e Badiou propõem, o princípio conceitual de um enigma inominável, feito de angústia e fascínio, que atravessa a construção estética, tanto quanto a psíquica, é tributário das formulações freudianas de 1919.

### **Considerações finais: futuros fictícios**

Diante do exposto, caberia notar como o motor de uma experiência indiscernível - seja a do processo analítico, seja a de leitura do texto *Unheimlich*, seja a da provocação estética em sentido amplo -, tem o condão de arquitetar um mosaico espectral cuja consequência da perda da crença em uma realidade estável implica uma estetização da própria existência.

Para além dos atributos do bom ou do belo, a questão seria pensar o enquadre estético a partir das possibilidades inventivas existenciais. Nesse contexto, o diagnóstico de que as condições de possibilidade do pensamento são criativas é o que parece permitir operar a passagem do sofrimento fantasmático para a cura. Esse movimento parece abrir um horizonte temporal liberto da repetição sintomática e, por sua vez, das várias reedições do passado pelo presente - de modo que ao futuro histórico, tal qual à noção de sujeito, é destinado um lugar vazio.

Entre criaturas de areia e diferentes lentes para o olhar, a ficção de um futuro guarda a liberdade do tempo histórico indeterminado, passível de ser transformado em obra de arte pelos sujeitos.

### **Referências**

ANDREONI, Leilane. **Uma gramática disparatada da revolução: negação, mulher e ontologia no texto L'étourdit de Lacan.** Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-17062020-165216/pt-br.php>. Acesso em 05 de junho de 2023.

BADIOU, Alain. **Para uma nova teoria do sujeito.** Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 1994.

BADIOU, Alain. **O ser e o evento.** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1996.

BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. *In: Conferência pronunciada no dia 29/11/2002, durante o Colóquio sobre "O desejo do analista"*, organizado pela Escola Letra Freudiana no Rio de Janeiro. Escola Letra Freudiana - A psicanálise & os discursos - Ano XXIII ns 34/35, 2004.

BADIOU, Alain. Verdade e Sujeito. *In: Estudos avançados* 8 (21). 2005.

BADIOU, Alain. **Conditions.** London: Continuum, 2008.

BADIOU, Alain. **L'immanence des vérités.** Paris: Fayard, 2018.

BADIOU, Alain. **Logiques des mondes.** L'Être et l'Événement, 2. Paris: Seuil, 2006.

BADIOU, Alain. **Manifesto Pela Filosofia e Segundo Manifesto pela Filosofia.** Trad. Rodrigo Gonsalves e Daniel Alves. São Paulo: Ed. LavraPalavra, 2022.

CHAVES, Ernani. O paradigma estético de Freud. *In: Freud: Arte, literatura e os artistas.* São Paulo: Autêntica, 2015.

DOLAR, Mladen. "Eu estarei com você em sua noite de núpcias". *In: Ensaios sobre Mortos-Vivos* (Orgs.). Rodrigo Gonsalves e Diego Penha. Trad. Rodrigo Gonsalves. São Paulo: Editora Aller, 2018.

DUNKER, Christian. **Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros.** São Paulo: Ed. Boitempo, 2015.

DUPUY, Jean-Pierre. **Economy and the Future**, trans. M. B. DeBevoise. East Lansing: Michigan State University Press, 2014.

FREUD, Sigmund. (1919/2006). O Estranho. *In: Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918/2006).* Rio de Janeiro: Imago, v. XVII, 2006.

FREUD, Sigmund. Interpretação dos Sonhos. *In: Obras incompletas de Sigmund Freud.* São Paulo: Autêntica, 2019 [1900].

FREUD, Sigmund. **O incômodo [Das Unheimliche].** São Paulo: Blucher, 2021 [1919].

FREUD, Sigmund. O infamiliar [Das Unheimliche]. *In: Obras incompletas de Sigmund Freud.* São Paulo: Autêntica, 2019 [1919].

FREUD, Sigmund. O inquietante [Das Unheimliche]. *In: O homem dos lobos e outros textos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1919].

FREUD, Sigmund. O escritor e a Fantasia. *In: O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de cum garoto de cinco anos e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1908].

FREUD, Sigmund. **O delírio e os sonhos na “Gradiva” de W. Jensen**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [1907].

FREUD, Sigmund. O Moisés, de Michelangelo. *In: Arte, literatura e os artistas*. São Paulo: Autêntica, 2015 [1914].

FREUD, Sigmund. Dostoiévski e o parricídio. *In: Arte, literatura e os artistas*. São Paulo: Autêntica, 2015 [1928].

GONSALVES, Rodrigo. **Os desdobramentos do Infamiliar em Freud e Lacan**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47133/tde-24072021-140215/pt-br.php>. Acesso em: 05 jun. 2023.

LACAN, Jacques. **Seminário, Livro: 10: A angústia**. Rio de Janeiro: Zahar. 2004.

MASSCHELEIN, Anneleen. **The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory**. New York: State University of New York Press, 2011.

ZUPANČIČ, Alenka. **What is sex?** New York: MIT Press, 2017.

ŽIŽEK, Slavoj. Le devenir-lacanien de Deleuze. *In: O tempo, o objeto e o avesso: ensaios de filosofia e psicanálise*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2004.

ŽIŽEK, Slavoj. **Disparities**. London: Bloomsbury Press, 2016.

Submetido em 31 de maio de 2022.

Aceito em 09 de agosto de 2022.

## UM ESTUDO EM PRÁTICAS HIPERSTICIONAIS: ALÇAS ESTRANHAS, GUERRAS TEMPORAIS E TEORIA-FICÇÃO

### A STUDY IN HYPERSITIONAL PRACTICES: STRANGE LOOPS, TEMPORAL WARS, AND THEORY-FICTION

Victor Ximenes Marques<sup>1</sup>

**Resumo:** A CCRU (Cybernetic Culture Research Unit) foi uma unidade para-acadêmica sediada na Universidade de Warwick que explorou práticas experimentais em parceria com coletivos artísticos. Integrada por, dentre outros, Sadie Plant, Nick Land, Robin Mackay e Mark Fisher, o grupo buscava a impessoalização e a produção microcultural em eventos e publicações. O presente trabalho apresenta um panorama inicial da trajetória do coletivo e destaca aspectos de algumas de suas criações e orientações metodológicas, em especial os conceitos de teoria-ficção e hiperstição para estabelecer relações entre ficção e realidade na tessitura em que vivemos. Inspirado nas noções de hiper-realidade de Baudrillard e "strange loop" de Hofstadter, Fisher descreveu em sua tese de doutorado a hiperficção como uma ficção que se torna real e adquire agência própria. Ao longo do presente artigo, o conceito é descrito e exemplificado com base no texto de Fisher, junto a produções culturais como o filme *In the Mouth of Madness* (1994), de John Carpenter, bem como na literatura de H. P. Lovecraft e William S. Burroughs.

**Palavras-chave:** Literatura; filosofia; hiper-realidade; relação ficção e realidade.

**Abstract:** The CCRU (Cybernetic Culture Research Unit) was a para-academic unit based at the University of Warwick that explored experimental practices in collaboration with artistic collectives. Comprised of notable figures such as Sadie Plant, Nick Land, Robin Mackay, and Mark Fisher, the group pursued impersonalization and microcultural production through events and publications. This present study provides an initial overview of the collective's trajectory and highlights aspects of its creations and methodological orientations, particularly focusing on the concepts of theory-fiction and

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal do ABC (UFABC, São Paulo). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0722054902447147>, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9941-3387>, E-mail: [marques.v@ufabc.edu.br](mailto:marques.v@ufabc.edu.br)

hyperstition to establish relationships between fiction and reality within our lived fabric. Inspired by Baudrillard's notions of hyperreality and Hofstadter's "strange loop," Fisher described hyperfiction in his doctoral thesis as fiction that becomes real and acquires its own agency. Throughout this article, the concept is explicated and exemplified based on Fisher's text, alongside cultural productions such as John Carpenter's film "In the Mouth of Madness" (1994), as well as the literature of H. P. Lovecraft and William S. Burroughs.

**Keywords:** Literature; philosophy; hyperreality; fiction-reality relationship.

Em artigo publicado no início de 2023 no portal do *Novara Media*, Aaron Bastani, autor de *Comunismo de Luxo Totalmente Automatizado*, se pergunta se *Realismo Capitalista* seria o livro mais importante publicado no século XXI até agora<sup>2</sup>. Bastani relembra que na época em que publicou seu primeiro livro, Fisher, então um professor precarizado, conhecido apenas em um restrito nicho de blogueiros e com dificuldade de arranjar um emprego minimamente estável, confidenciou à sua companheira que se 500 cópias fossem vendidas já se daria por satisfeito. E, no entanto, *Realismo Capitalista* foi um inesperado sucesso de público, acumulando lentamente um *hype* pelo boca-a-boca até se converter em um meme da internet. Só em inglês já foram mais de 100 mil exemplares vendidos. A obra foi traduzida para o alemão, o espanhol, o francês, o italiano, o polonês, o turco, o grego, o croata, o catalão e sabe-se lá mais quantas línguas. No Brasil, publicada tardiamente por uma pequena editora independente, a edição em português já passa a tiragem dos 15 mil exemplares. Aparentemente, Fisher tocou o dedo em uma ferida de interesse universal. Sua cartografia afetiva do capitalismo tardio conseguiu sequestrar a atenção de uma audiência bem mais ampla e diversa do que era de se esperar.

Sem dúvida, parte do apelo do texto de Fisher se deve ao seu estilo, à forma peculiar com que mobiliza elementos da cultura pop – o cinema hollywoodiano, a “baixa literatura” da ficção científica e do horror *Pulp*, as revistas em quadrinhos e a cena musical do pós-punk – para catalisar um pensamento acelerado, em sintonia com as grandes tendências do nosso tempo. Não há nele traço de uma teoria crítica contemplativa e complacente, olhando

---

<sup>2</sup> O *Novara Media* é uma plataforma de jornalismo político sediada no Reino Unido, fundada por jovens que participaram dos protestos anti-austeridade e das ocupações nas universidades contra os cortes orçamentários em 2010/2011. Mark Fisher exerceu considerável influência sobre essa geração, e foi o primeiro entrevistado no *podcast* do *Novara*. É possível ver no conceito de “comunismo de luxo totalmente automatizado”, criado por Bastani, mas que também ganhou vida própria como um meme de internet, uma variação da posição do “aceleracionismo de esquerda”. O artigo de Bastani sobre o valor contemporâneo dessa pequena obra de Fisher que já leva 14 anos desde sua publicação pode ser encontrado aqui: <https://novaramedia.com/2023/01/13/is-this-the-most-important-book-so-far-this-century/>

de longe para seu objeto. Ao contrário, Fisher insiste que seu desejo é fazer teoria por meio, com, e não “sobre” formas da cultura pop. Já em sua tese de doutorado, está lá expressa explicitamente a disposição de “abordar textos ficcionais, não simplesmente como textos literários à espera de ‘leituras’ teóricas, mas como eles próprios já intensamente-teoréticos” (FISHER, 2018, p. 5). Ao basear sua tese acadêmica em um debate com obras da ficção científica, como o livro *Neuromancer* de William Gibson ou o filme *Videodrome* de Cronenberg, encarna na forma mesma do texto a convicção, em boa medida inspirada por Baudrillard, que a “era da cibernética” dissolve tendencialmente a “distinção entre teoria e ficção”. Como veremos, é precisamente isso que Fisher quer ilustrar com a análise que conclui a tese, focada no filme de John Carpenter, *In the mouth of madness*.

Fisher não escondia onde aprendeu a fazer teoria assim: foi na famigerada Unidade de Pesquisa em Cultura Cibernética (CCRU: *Cybernetic Culture Research Unit*), da qual foi membro fundador e cujo principal tema era precisamente o circuito cibernético entre ficção e realidade. Com o crescente interesse pela obra de Fisher, levanta-se também certa curiosidade a respeito desse singular experimento intelectual que, apesar de sua curta duração e mesmo inexistência formal, deixou marcas duradouras em seus membros e, arrisco, continua a exercer uma influência subterrânea persistente no pensamento de vanguarda contemporâneo, seja nas artes ou na teoria acadêmica.

Não é possível, no entanto, falar da CCRU sem mencionar a polêmica figura de Nick Land, que em certo momento serviu como uma espécie de mentor para Mark Fisher. O nome de Land está indissociavelmente ligado às discussões atuais sobre aceleracionismo, em suas várias vertentes, mas principalmente as de direita. O fato de que Land deslizou para posições políticas francamente reacionárias (senão filofascistas), enquanto ao mesmo tempo Fisher se tornou umas das referências centrais para um novo ecossistema de pensamento socialista diz algo a respeito das metamorfoses do capitalismo nas últimas duas décadas e a consequente repolarização do debate público em termos certamente menos domesticados do que no reinado centrista dos “longos anos 90”.

A virada ostensivamente à direita de Nick Land, que reaparece em cena como o profeta da “nova reação” e do “iluminismo sombrio”, poderia nos levar a imaginar que um Fisher progressivamente mais anti-capitalista tenderia a se afastar de seu passado na

CCRU, ou estabelecer uma nítida linha de corte, uma quebra com a influência de Land. Não foi isso que aconteceu. Em uma entrevista de 2010, Fisher (2018b; p. 630) comenta: “Acho que o que estou interessado agora é em sintetizar alguns dos interesses e métodos da CCRU como uma nova proposta de esquerda”. Ele de fato rompe com o que chama de “a exuberante anti-política” da CCRU, a “celebração *‘technihilo’* da irrelevância da agência humana”. O Fisher maduro estará, como veremos ao final, mais preocupado com os problemas políticos da composição de um novo sujeito coletivo emancipatório.

Em uma conversa mais recente com Judy Thorne<sup>3</sup> (com quem militava no coletivo *Plan C*), ficam mais evidentes os interesses que a CCRU quer cooptar para uma nova forma de política de esquerda. Ao ser indagado sobre a noção de utopia, Fisher responde:

Eu acho que prefiro falar sobre hiperstição – que foi definida como o processo pelo qual as ficções se tornam reais – do que sobre utopismo. Boa parte do capitalismo funciona por meio de processos hipersticionais. Na verdade, poderíamos argumentar que o próprio capital é uma hiperstição. Em um nível menor, as várias técnicas de *hype* que o capital utiliza – em que a suposição do sucesso de um produto ajuda a garantir esse mesmo sucesso – são bons exemplos de práticas hipersticionais. Acredito que precisamos pensar em como seria uma prática hipersticional comunista (GUNKEL, HAMEED, O’SULLIVAN, 2017).

Mas o que raios poderia ser um “comunismo hipersticional”? Hiperstição é precisamente um dos conceitos centrais desenvolvidos no interior do coletivo de pensamento da CCRU. Para evitar *spoilers*, basta por ora definir sumariamente hiperstição como a dinâmica ciberpositiva pela qual virtualidades se apoderam da realidade. Em termos cibernéticos, trata-se da instalação de uma alça de retroalimentação entre ficção e realidade. O modelo hipersticional funciona assim como uma teoria geral da possessão, ou da construção contingente de destinos inevitáveis. Para a CCRU, as melhores profecias são as autorrealizáveis.

## A CCRU nunca existiu

---

<sup>3</sup> Essa conversa foi transcrita e publicada na íntegra no livro *Futures and Fictions* em 2017, mesmo ano do suicídio de Fisher.

A história da CCRU começa com a chegada de Sadie Plant, recém-recrutada de seu antigo posto no Departamento de Estudos Culturais da Universidade de Birmingham, a Warwick, em 1995. O Instituto de Filosofia da Universidade de Warwick, onde Plant será alocada, já tinha a reputação de ser um dos mais abertos no Reino Unido à filosofia continental contemporânea, com dois professores oferecendo cursos sobre a obra de Deleuze e Guattari: Keith Ansell-Pearson e Nick Land. Plant e Land, na verdade, já se conheciam: eram colaboradores intelectuais e amantes ocasionais. Ambos estiveram presentes como palestrantes na primeira conferência de ciberfilosofia de Warwick, a *Virtual Futures*, no ano anterior, e haviam publicado em coautoria, também em 94, o artigo *Cyberpositive*, sobre o qual falaremos mais em breve. Fisher, que era aluno de Plant em Birmingham, a seguiu para Warwick.

Sadie Plant ficaria mais conhecida como uma pioneira do ciberfeminismo por seus trabalhos da década de 90, chegando a ser intelectual mais requisitada pela mídia britânica para comentar sobre o mundo digital em ascensão. Mas até então sua principal obra era o livro *“The most radical gesture”*, publicado em 1992, a partir de sua tese de doutorado sobre a Internacional Situacionista. Focado na recepção francesa das ideias dos teóricos situacionistas, como Guy Debord, e sua influência no ambiente intelectual pós-68, em especial sobre Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, o livro explora tanto a articulação entre teoria, arte e ativismo político que marcaram a prática e a estratégia situacionistas como os desdobramentos filosóficos de autores que foram influenciados pela legado situacionista, mas que em última instância tiveram que lidar com o fracasso da promessa revolucionária – e frequentemente o fizeram se afastando da compreensão marxista clássica de que seria possível superar a alienação da vida cotidiana na sociedade por meio da reconciliação da essência humana com sua existência prática. Alguns, como Baudrillard, passaram a rejeitar a própria noção de crítica está, que implica que a teoria revolucionária estaria em condições de penetrar o “espetáculo” para relevar uma realidade mais genuína subjacente. Na atmosfera melancólica e pós-revolucionária dos anos 80 na Europa, filósofos ex-marxistas chegaram à conclusão de que não havia nada para além, ou por baixo, do espetáculo capitalista, e que a distinção entre o genuíno e a cópia, que tanto havia preocupado Debord, havia se tornado obsoleta.

Plant não dura muito em Warwick. Enfrentando desde o início hostilidade por parte de setores do Instituto de Filosofia que questionavam se o que ela estava fazendo – e a CCRU – poderia realmente ser considerado filosofia, Plant, já desmotivada com o ambiente acadêmico, renuncia ainda em 1997 ao posto de professora universitária para se tornar escritora em tempo integral, como uma intelectual independente. O resultado é que a CCRU, originalmente pensada para ser uma unidade de pesquisa interdisciplinar autônoma, nunca chega a ganhar existência formal. O que existe de fato é uma sala no Instituto de Filosofia, frequentada pelos alunos de Plant e de Land, unidos pelo interesse comum em pós-estruturalismo francês, *cyberpunk* e teorização pós-humanista em diálogo com as novas tendências tecnológicas – da internet à nanorobótica.

Todos os participantes são unânimes em reconhecer que com a saída prematura de Plant, é Nick Land que dá forma ao desenvolvimento subsequente da CCRU. Em sua intervenção sobre aceleracionismo (*Terminator vs. Avatar*), Mark Fisher deixa claro seu débito com Land, ao qual se refere como “nosso Nietzsche”: “a mesma bizarra mistura do reacionário com o futurista”<sup>4</sup>. Simon Reynolds, um crítico musical que escreve o que foi possivelmente a primeira matéria jornalística sobre o grupo, ainda durante sua breve existência, descreve Land como “um mago do caos tanto quanto um teórico do caos”<sup>5</sup>. É nesse papel de “feiticeiro sombrio” (para não falar ensandecido) que Land vai atuar como um “vortical machine”, um “atrator estranho”, dando impulso a uma alquimia conceitual frenética dedicada a montar, *a la* Frankenstein, monstruosidades de pensamento cruzando irreverentemente as fronteiras entre ficção, ocultismo e teoria. Como aponta o posfácio do “Realismo Capitalista” (Marques & Gonsalves, 2020):

Além do interesse pela filosofia contemporânea francesa e pela ficção científica ciberfuturista, Land parecia fascinado pelo oculto e pelas “artes mágicas” – da parapsicologia à Telema de Aleister Crowley, passando por numerologia cabalista e a cosmologia escatológica, e psicodélica, de Terrence McKenna. É a figura carismática e hipnótica de Land que, após a

<sup>4</sup> *Terminator vs. Avatar* é a intervenção de Fisher no simpósio sobre aceleracionismo (o primeiro organizado para debater o tema) em Gouldsmith em 2010, onde também falaram Robin McKay, Ray Brassier, Benjamin Noys e os dois jovens autores do Manifesto Aceleracionista, Nick Srnicek e Alex Williams. A fala de Fisher, junto com outros textos da genealogia aceleracionista, foi publicada no *#Accelerate: the accelerationism reader* (MCKAY & AVANESSIAN, 2013).

<sup>5</sup> A matéria de Reynolds sobre a CCRU sai na revista *Lingua Franca* em 1999. Uma versão sem cortes foi publicada no blog do próprio autor em 2009, é a que vai ser referenciada ao longo deste artigo. <http://energyflashbysimonreynolds.blogspot.com/2009/11/renege-academia-cybernetic-culture.html>. Acesso em 5 de junho de 2023.

partida de Plant, se torna a principal referência da mixagem que o grupo realiza a partir do pós-estruturalismo francês, das teorias cibernéticas da informação e controle, da cultura de rave e jungle, e da ficção de William Burroughs, J. G. Ballard, William Gibson e H. P. Lovecraft (MARQUES & GONSALVES, 2020, s/p).

Parecia haver mesmo algo de hipnótico (magnético, fascinante e ao mesmo tempo perturbador) na personalidade de Land, com um efeito transformador, intensificante, com os que entravam em contato com ele. Nicholas Blincoe, que foi sua orientanda de doutorado, escrevendo após a guinada neorreacionária de Land (*My PhD supervisor turned out to be satan*<sup>6</sup>), recorda que Land “irradiava uma empolgação que tornava a filosofia divertida, lançando observações casuais que traziam uma nova iluminação aos problemas”. Robin Mackay, também aluno de Land, relembra em entrevista da “personalidade aberta e investigativa de Nick” – “alguém que realmente estava fazendo filosofia em vez de relatar em segunda mão o trabalho de outros”<sup>7</sup>. O próprio Fisher exalta o que vê como a “integridade sem-noção” (*reckless integrity*) de Land, totalmente desprovido da “cautela e do cinismo desanimantes que tornam grande parte da escrita acadêmica carreirista entediante”<sup>8</sup>. Diferente da “solenidade pomposa” de boa parte da filosofia continental, lembra Fisher em uma entrevista anos depois, os escritos de Land eram “espantosas teorias-ficções”, não leituras distanciadas da teoria francesa, mas “remixes cibergóticos”, que colocavam Deleuze e Guattari “no mesmo plano” que ficções como o filme *Apocalypse Now* e o livro *Neuromancer* (FISHER, 2018a; p. 628). “Text at sample velocity”, como diria Kodwo Eshun.

Eshun, um dos mais célebres teóricos do afrofuturismo, famoso por seu aclamado livro *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, organizou em parceria com a CCRU o evento *Afrofutures* (em 1996). Eshun se autodenomina não um “teórico”, ou um “crítico”, mas um “engenheiro conceitual”: o que ele pretende é fabricar novos conceitos para a nova realidade em que vivemos. É de Deleuze que retira a ideia de que a filosofia deveria ser reconceitualizada como “manufatura de conceito”, o filósofo agindo como um

<sup>6</sup> <https://www.prospectmagazine.co.uk/ideas/philosophy/44371/nick-land-the-alt-writer>. Acesso em 5 de junho de 2023.

<sup>7</sup> <http://readthis.wtf/writing/towards-a-transcendental-deduction-of-jungle-interview-part-1>. Acesso em 5 de junho de 2023.

<sup>8</sup> <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/10459/1/nick-land-mind-games>. Acesso em 5 de junho de 2023.

“eletricista do pensamento”, montando os “diagramas de circuito” do presente: “D&G foram tão brilhantes quando disseram: não podemos evitar que Proust nos conte tanto sobre como o espaço-tempo funciona quanto Einstein. Não podemos evitar que Henry Miller nos conte tanto sobre como o desejo funciona quanto Freud. A fronteira entre teoria e ficção é completamente permutável.”<sup>9</sup> Em *More Brilliant than the Sun*, Eshun (1998) vai remeter a William Gibson: a ficção científica não trata realmente do futuro; na verdade, o que ela trata é de programar o presente.

Eshun deixa claro quando foi que primeiro se deparou com esse tipo de ideias: “em 1994-1996, quando conheci Nick Land, Sadie Plant e os alunos de doutorado dela, Mark Fisher, Steve Goodman e Suzanne Livingston, na Unidade de Pesquisa de Cultura Cibernética de Warwick”. Esse encontro foi tão marcante, relembra, porque estavam todos igualmente impulsionados pela música e trabalhando na mesma coisa: “a membrana permeável entre certos conceitos, incorporados na ficção científica, buscando radicalizar certos aspectos do Manifesto Ciborgue de Haraway”. E também para Eshun, como o cita Fisher<sup>10</sup>, o contato com Land foi impactante: “seu modo de agir era imediatamente aberto, igualitário e totalmente desprovido de protocolo acadêmico, e seu estilo de fala era extremamente vívido – ele dramatizava a teoria como um épico geopolítico-histórico e narrava a filosofia no tempo presente como uma série de personificações que se inspiravam igualmente em Isaac Asimov, Norbert Wiener, Alan Turing, Ridley Scott e William Gibson”. Na presença de Nick Land, vai dizer Eshun, o pensamento ganhava uma “qualidade mortal” – pensar importava, tornava-se “instensificado”, “libidinizado”.

Era a esse tipo de prática que a CCRU se dedicava: libidinizar a teoria, cruzar fronteiras, liquidificar limites, *bricolage* cultural selvagem e imprudente. Intensificar a “função psicodélica da teoria”, lembra Fisher citando o colega Steve Goodman. “Fuga por meio de ação libidinizada coletiva”, descreve Robin McKay. A CCRU parecia mais um coletivo de arte experimental do que uma unidade de pesquisa acadêmica padrão em filosofia. O ponto todo era pensar como o trabalho teórico poderia ser parte do que Mark Fisher à época, de acordo com McKay, chamava simplesmente de “produção cultural”:

<sup>9</sup> <https://networkcultures.org/geertlovinck-archive/interviews/interview-with-kodwo-eshun/>. Acesso em 5 de junho de 2023.

<sup>10</sup> <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/10459/1/nick-land-mind-games>. Acesso em 5 de junho de 2023.

“produzindo algo que é esteticamente estimulante, que envolve impulso narrativo, imagens, som, estimulação perceptual, mas também é teoria, também é intensidade cognitiva”<sup>11</sup>. “Um amálgama ultra-vívido de texto, som e imagens”, descreve Reynolds: “teoria fundida com ficção, filosofia contaminada pelas ciências naturais (neurologia, bacteriologia, termodinâmica, metalurgia, teoria do caos e complexidade, conexionismo)”. O objetivo, aponta Fisher, era construir um “plano de imanência” onde “a ficção cyberpunk de William Gibson se conectasse com a filosofia de Immanuel Kant; onde *Blade Runner* se conectasse com o capital financeiro”<sup>12</sup>, lidando com ficção e cultura pop como “terrenos a serem ocupados”, e não como artefatos sobre os quais se faz comentário teórico.

É evidente que esse tipo de abordagem atrairia toda forma de infortúnio institucional e burocrático – o que é certamente uma das razões pela qual a CCRU não chegou a existir oficialmente. Reynolds descreve, no seu primeiro encontro com a CCRU, um jovem Fisher, que “fala com uma urgência evangélica e gestos agitados das mãos”, exasperado com as barreiras acadêmicas para realizar o projeto em que estavam engajados: “Você não tem permissão para seguir essas coisas para onde elas querem ir” – simplesmente não haveria quem as avaliasse. Fisher cita o exemplo do doutorado da Suzanne Livingston (também orientanda de Land), sobre o qual um dos membros do departamento de filosofia objetou indagando: “o que neurologia tem a ver com capitalismo?” (a resposta hoje parece óbvia). McKay relata que o próprio Fisher, em particular, passou por maus bocados, “tendo que participar de reunião após reunião e das sessões de revisão do doutorado e justificar o que ele estava fazendo”. Toy Story e Baudrillard? “Isso não é filosofia! Isso não é rigoroso. Você não leu isso; você não leu aquilo”.

O próprio Fisher relata depois ter se cansado da “*exhilaration of the ccru-style*”, com sua torrente implacável de jargões e neologismo – e “máxima densidade de slogans” – considerando esse tipo de escrita arcana e em alta-intensidade inviável de se manter no longo prazo. Com o passar do tempo, Fisher passou a apreciar um tipo de escrita acessível e explicativa, mais interessada em se engajar com o leitor do que em atordoá-lo. Mas que ele

<sup>11</sup> <http://readthis.wtf/writing/towards-a-transcendental-deduction-of-jungle-interview-part-1/>. Acesso em 5 de junho de 2023.

<sup>12</sup> <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/10459/1/nick-land-mind-games>. Acesso em 5 de junho de 2023.

tenha se afastado da performance flamante e expressiva da CCRU, adotando uma exposição mais analítica e *user-friendly*, não significa que ele tenha abandonado os temas da CCRU, e nem sequer sua problemática central.

Pois em meio a tempestade caótica de termos técnicos e números, a CCRU manufacturou, à sua própria maneira indisciplinada e turbulenta, conceitos que podem vir a ser úteis para a renovação da prática política de esquerda que tanto ocupou Fisher em sua última década de vida. Chamamos atenção aqui para três: ciberpositivo, teoria-ficção e hiperstição.

Para Land, em seu mapeamento da teoria cibernética na filosofia de Deleuze e Guattari, retroalimentação negativa é sinônimo de “reterritorialização” e retroalimentação positiva é sinônimo de “desterritorialização”. Circuitos de retroalimentação negativa estabilizam processos, corrigem desvios, funcionam para manter o sistema no mesmo lugar: é a dinâmica a serviço da fixidez. Land está interessado na tendência contrária, “caracterizada por uma errância de auto-reforço, fuga ou escape”<sup>13</sup>. Em seu artigo de 1994 com Sadie Plant, Norbert Wiener, o matemático norte-americano que cunhou o termo cibernética e publicou em 1948 o livro pioneiro do campo “*Cibernética: ou Controle e Comunicação no Animal e na Máquina*”, aparece como a epítome do humanismo moderno, reduzindo a cibernética a uma “ciência do controle”:

Wiener é um dos grandes modernistas, definindo a cibernética como a ciência da comunicação e controle; uma ferramenta para o domínio humano sobre a natureza e a história, uma defesa contra a ciberpatologia dos mercados. Sua propaganda contra a retroalimentação positiva – quantificando-o como amplificação dentro de uma métrica invariável – tem sido altamente influente, estabelecendo uma cibernética de estabilidade fortificada contra o futuro. Não há espaço em tal teoria para qualquer coisa verdadeiramente ciberpositiva, sutil ou inteligente além da objetividade necessária para a compreensão humana (PLANT & LAND, 1994).

Remetendo novamente ao posfácio de “Realismo Capitalista”:

Plant e Land escrevem juntos o artigo *Cyberpositive*, combinando elementos da teoria de sistemas cibernéticos de Norbert Wiener com conceitos de

<sup>13</sup> <https://jacobitemag.com/2017/05/25/a-quick-and-dirty-introduction-to-accelerationism/>. Acesso em 5 de junho de 2023.

Gilles Deleuze e Félix Guattari (esquizoanálise, desejo maquínico etc.), para se contrapor à preferência de Wiener por alças de retroalimentação negativa. Nesse sentido, uma “cibernética” negativa estaria focada em circuitos que promovem o equilíbrio e a homeostase, sistemas de controle que compensam desvios. Já Plant e Land estavam mais interessados em uma cibernética de retroalimentação positiva, de *runaway processes* [processos de fuga] – explosiva, disruptiva, apocalíptica (MARQUES & GONSALVES, 2020).

Os circuitos de retroalimentação positiva estão conectados com processos desterritorializantes através da sua capacidade de amplificar e acelerar mudanças. Na teorização de Land, o “ciberpositivo” é sinônimo de desterritorialização porque ambos descrevem a desestabilização das estruturas e a abertura de novos espaços e possibilidades. A retroalimentação positiva refere-se a um processo em que os efeitos de uma ação são amplificados e alimentados de volta ao sistema, levando a um ciclo de aceleração. Em termos de desterritorialização, a retroalimentação positiva pode ser vista como um mecanismo que acelera a dissolução das fronteiras e limites estabelecidos. Como argumentam Gonçalves e Marques (2021), o “aceleracionismo fáustico de Land” está intrinsecamente conectado ao “ciberpositivo”:

Se a cibernética de Wiener é definida como ciência do controle e como uma ferramenta para o domínio humano sobre a natureza e a história, a cibernética de Land é um elogio à perda de controle, a explosão das amarras por forças e tendências in-humanas”. O ciberpositivo está ligado a “interação cumulativa, auto-catálise, processos auto-reforçantes, escalonamento, cismogênese, auto-organização”, reação em cadeia e círculos viciosos (MARQUES & GONSALVES, 2020).

O termo “teoria-ficção” aparece no título da tese de Mark Fisher de 1999 (cujo subtítulo é justamente: “materialismo gótico e teoria-ficção cibernética”), mas o conceito nunca chega a ser explorado em detalhes. Para Fisher, é possível “identificar o Materialismo Gótico com o trabalho de Deleuze-Guattari e a “Teoria-Ficção Cibernética” com o trabalho de Baudrillard” (FISHER, 2018a; p. 4), mas ressalta que a própria obra de Deleuze e Guattari pode ser lida como um experimento em teoria-ficção. Definamos sumariamente teoria-ficção como uma abordagem que combina elementos teóricos e

narrativos, mesclando conceitos filosóficos, especulações e referências culturais e ficcionais para criar uma forma de escrita que vai além dos limites tradicionais da academia, explorando a interseção entre teoria, ficção e cultura. Para Fisher, a fusão entre teoria e ficção é uma tendência objetiva da era cibernética, que põe fim à existência de ambos como gêneros separados. Essa indiferenciação se expressa tanto na mobilização teórica que Baudrillard ou Deleuze fazem de autores “literários” como William Burroughs e H. P. Lovecraft, quanto em textos ficcionais que já são intensamente teoréticos. Filmes como *Videodrome*, de Cronenberg, incluem personagens que são professores ou teóricos, e a própria produção da CCRU é feita por meio de narrativas ficcionais que tanto apresentam quanto expressam diretamente conceitos.

O principal conceito, entretanto, é sem dúvida o de “hiperstição”, ele mesmo o resultado da hibridização entre “ciberpositivo” e “teoria-ficção”. Talvez a questão fundamental da CCRU seja como melhor pensar sobre a prática de produção do que chamam de “máquinas culturais auto-propagantes”. Possivelmente a definição mais precisa de hiperstição seja: uma forma de ficção ou narrativa cultural que se torna autopropagante e assim ganha o poder de moldar a realidade; uma entidade virtual abstrata que se torna efetiva por meio de sua própria propagação e contaminação na cultura. Essa definição de hiperstição destaca a dimensão social da influência ficcional; sugere que as histórias, narrativas e conceitos podem se tornar forças ativas que afetam e transformam o sistema de realidade em que habitamos.

Em entrevista, Nick Land caracteriza hiperstição como um “circuito de retroalimentação positiva que inclui a cultura como um componente”, ou “a (tecno-)ciência experimental das profecias auto-realizáveis”: “Superstições são meras crenças falsas, mas as hiperstições – por sua própria existência como ideias – funcionam causalmente para trazer à tona sua própria realidade”<sup>14</sup>. E no glossário da própria CCRU, hiperstição aparece como “elemento da cultura efetiva que se torna real, por meio de quantidades fictícias que funcionam como potenciais de viagem no tempo. A hiperstição opera como um intensificador de coincidência, efetuando um chamado aos *Antigos*” (uma referência aos *Old Ones*, de Lovecraft).

---

<sup>14</sup> <https://www.orphandriftarchive.com/articles/hyperstition-an-introduction/>. Acesso em 5 de junho de 2023.

Nas produções de teoria-ficção da CCRU, as reflexões teóricas sobre práticas hipersticionais são apresentadas por personagens narrativos ligados à Universidade Virtual Miscatônica (outra referência ao universo ficcional lovecraftiano), como ex-militar Peter Vysparov, que escreve à antropóloga Echidna Sitwell dizendo: “nos interessamos pela ficção apenas na medida em que ela é simultaneamente hiperstição – um termo que cunhamos para produções semióticas que se tornam reais – comunicações crípticas dos *Antigos*, sinalizando o retorno”. Vysparov chama atenção para a ambivalência da ficção-Cthulhu: “quem escreve e quem é escrito?” Essa é uma citação direta ao filme de horror cósmico *In the mouth of madness*, sobre o qual Fisher dedica o capítulo final de sua tese. Mas antes de analisá-lo, vamos primeiro olhar mais detidamente para o principal texto coletivo da CCRU que explora a noção de prática hipersticional: “Guerras temporais lemurianas”.

### **Guerras temporais lemurianas**

A CCRU se reunia originalmente em uma sala do departamento de filosofia de Warwick, e depois, quando expulsa do departamento devido a sua inexistência formal, passou a operar em uma sala alugada em um prédio comercial como uma unidade para-acadêmica renegada, sem mais nenhum vínculo institucional com a universidade, mas continuando sua prática experimental em parceria com coletivos artísticos (como na instalação *Syzygy* do 0[rphan]d[rift>]<sup>15</sup>). Seus fundadores originais foram Sadie Plant, Nick Land, Steve Goodman, Luciana Parisi, Robin Mackay e Mark Fisher – embora, como já indicamos, Plant abandona a carreira acadêmica e se afasta do grupo, deixando Land como a figura mais proeminente. Anna Greenspan e Suzanne Livingston, duas orientandas de doutorado de Land, também se somam ao grupo, com outros como Kodwo Eshun, Stephen Metcalf, Ray Brassier e Iain Hamilton Grant (os dois últimos também alunos de Land, embora mais velhos que a geração fundadora) mantendo algum nível de proximidade ou colaboração.

---

<sup>15</sup> <https://www.orphandrifftarchive.com/becoming-cyberpositive/syzygy/syzygy2/>. Acesso em 5 de junho de 2023.

Assim, como Plant, Land acaba também abandonando o posto de professor, mas não se afasta do grupo: pelo contrário, aparentemente ele opta por sair da universidade para se dedicar mais ao tipo de trabalho heterodoxo e anti-acadêmico abraçado pela unidade. A produção do grupo é concretizada em fitas, CD-Rom, eventos-performances, e publicações artesanais como o zine *\*\*collapse*, iniciado por McKay, a revista experimental *Abstract Culture* e uma página web<sup>16</sup>. O grupo se dispersa e para de se reunir em 2003, mas Nick Land, Anna Greenspan e Mark Fisher – com a adição de Reza Negarestani – continuam colaborando juntos em um blog dedicado ao tema da hipersticção<sup>17</sup>, que inicia em 2004 e tem suas últimas postagens, já esparsas e reduzidas, em 2008. Mais recentemente, os escritos de 1997 a 2003, fragmentos não assinados e redigidos coletivamente (segundo McKay principalmente por Land, Greenspan e Fisher), foram reunidos e publicados em volume único por duas editoras diferentes – *Time Spiral Press*, em 2015, e *Urbanomic*, em 2017<sup>18</sup>.

Desse período, Land recorda: "a CCRU era uma entidade... irreduzível às agendas, ou biografias, de suas subagências componentes... A submissão total à Entidade era fundamental"<sup>19</sup>. Essa forma de se expressar não é uma idiosincrasia de Land, mas um traço definidor do coletivo, para o qual a impessoalização era uma meta explícita. A linguagem inspirada no vodu ou na possessão xamânica, é parte crucial do que McKay chama de "abstração prática", que está no coração da "produção microcultural" a qual a CCRU se propõe, que envolve lidar "com essas entidades cibernéticas hipersticionais ou egregores que você trata como se existissem e, em virtude de fazer isso consistentemente em grupo, de certa forma você *invoca*"<sup>20</sup>. A "fuga por meio de ação libidinizada coletiva" envolve a produção de dinâmicas que ganham vida própria, que escapam ao controle de seus autores, e se alimenta parasitariamente das suas "subagências componentes" para sua própria propagação.

<sup>16</sup> Que pelo menos até a redação desse artigo permanecia no on-line: <http://www.ccru.net/index.htm>. Acesso em 5 de junho de 2023.

<sup>17</sup> *Abstract Dynamics*: <http://hyperstition.abstractdynamics.org/>. Acesso em 5 de junho de 2023.

<sup>18</sup> Em 2018, *Urbanomic* também publicou uma coletânea dos escritos de Nick Land do período, "Fanged Noumena", que ou foram profundamente influentes na formação da disposição teórica da CCRU ou marcados pela participação de Land nela.

<sup>19</sup> <https://www.theguardian.com/world/2017/may/11/accelerationism-how-a-fringe-philosophy-predicted-the-future-we-live-in>. Acesso em 5 de junho de 2023.

<sup>20</sup> <http://readthis.wtf/writing/towards-a-transcendental-deduction-of-jungle-interview-part-1/>. Acesso em 5 de junho de 2023.

Dos textos desse período, a peça mais sofisticada e densamente conceitual de teoria-ficção, que é simultaneamente uma narrativa ficcional em torno de personagens do *mythos* da CCRU, um comentário sobre a teoria embutida na obra literária de Williams Burrough e simultaneamente uma exposição e discussão do conceito de hiperstição, um neologismo criado pelo próprio grupo, é *Guerra Temporal Lemuriana*. No sentido narrativo, a premissa é um conto de Burroughs que de fato existe, e foi publicado na revista *Omni* em 1987: *Os Lêmures Fantasmas de Madagascar*, depois expandido na novela *Ghost of Chance*.

Tanto o conto quanto a novela giram em torno de um certo “capitão Mission”, um personagem semi-mitológico que teria sido o fundador da utopia pirata de “Libertalia” – cuja existência real também é duvidosa. Ninguém sabe ao certo se Mission ou Libertaria de fato existiram, e os historiadores são, via de regra, céticos. Como menciona Burroughs, as únicas informações que temos de Mission vêm do livro de 1724, que efetivamente existe, *Uma História Geral dos Roubos e Assassinatos dos Piratas Mais Notórios*, assinado por um “Capitão Charles Johnson”, com toda a probabilidade um pseudônimo<sup>21</sup>. O consenso entre acadêmicos é que Libertalia não foi um lugar real, mas não há acordo se estaríamos lidando aqui com uma “lenda pirata” disseminada, que o autor ouviu dos entrevistados na sua pesquisa, ou uma ficção do próprio “Charles Johnson” do início ao fim. David Graeber comenta que apesar de não haver nenhuma outra evidência documental da existência do “capitão Mission” fora desse livro, quase todos os outros piratas citados na obra podem ser comprovados por outras fontes de arquivo. O último livro de Graeber, publicado postumamente, é em parte um argumento de que “em um certo sentido amplo, Libertalia de fato existiu, e pode realmente ser considerada, de alguma maneira, o primeiro experimento político iluminista”<sup>22</sup>.

De fato, a ficção de Burroughs, que toma Libertalia como real, descreve:

Junto com seu tenente Caraccioli e o capitão pirata inglês convertido Thomas Tew, Mission formulou um conjunto de artigos pelos quais o assentamento poderia viver em uma democracia pacífica. Esses artigos

<sup>21</sup> Burroughs chega a mencionar que há quem acredite que Charles Johnson era, na verdade, Daniel Defoe, autor de “Robinson Crusóé”

<sup>22</sup> O livro de Graeber (2023) “*Pirate Enlightenment, or the Real Libertalia*” (Iluminismo pirata, ou a verdadeira Libertalia), afirma: “Johnson describes Libertalia as an egalitarian republic, in which slavery had been abolished and all things were shared in common and administered democratically, created by a retired French pirate captain named Mission under the philosophical influence of a defrocked Italian priest”.

eram notavelmente semelhantes às ideias de Rousseau e às revoluções francesa e americana do final do século XVIII - e as antecederam em mais de sessenta anos. Não haveria pena de morte, escravidão, aprisionamento por dívidas ou interferência na religião ou na sexualidade (BURROUGHS, 1991, p.57).

O conto de Burroughs relata como o capitão Mission desenvolve uma relação especial com os habitantes originais da ilha de Madagascar: os lêmures. Criaturas mágicas (a palavra “lemur” vem, de fato, como é observado no conto, do latim para “fantasma”), “anfíbios psíquicos” capazes de se desmaterializar e que vivem fora do tempo, o pensamento e percepção dos lêmures seriam diferentes dos nossos, não orientados pelas noções de “sequência” e “causalidade” – “O tempo é uma aflição humana. Não é uma invenção humana, mas sim uma prisão”.

Mission encontra na ilha uma ruína antiquíssima – ninguém sabe quem a construiu – e passa a habitar nela, onde experimenta com o alucinógeno local “indris” (cujo nome significa “olhe ali”), feito a partir de um fungo parasita. A certa altura, em uma brusca interrupção narrativa, Burroughs menciona, em um breve e enigmático parágrafo, como Mission passou a ser considerado inimigo da misteriosa organização referida apenas como “os zeladores do futuro” ou “guardiões dos Livros de Regras”, que traça um plano para destruí-lo e por fim a Libertalia:

Em um universo pré-gravado e, portanto, totalmente previsível, o pior dos pecados é interferir nas pré-gravações, o que poderia resultar na alteração do futuro pré-gravado. O Capitão Mission era culpado desse pecado. Ele ameaçou demonstrar para todos verem que trezentas almas podem coexistir em relativa harmonia entre si, com seus vizinhos humanos e com a flora e fauna da ecosfera. O Big Ben toca a hora. Em uma sala silenciosa e fantasmagórica, os zeladores do futuro se reúnem. Guardiões dos Livros de Regras: Mektoub, está escrito. E eles não querem que seja alterado (BURROUGHS, 1991, p. 8).

O veredicto é claro: a possibilidade de contágio de Libertalia precisava ser erradicada. “– Se trezentos homens – então três mil, trinta mil. Isso poderia se espalhar por toda parte. Deve ser interrompido agora”. Um agente é enviado para desestabilizar a república pirata, Libertalia cai, Caraccioli é morto e Mission obrigado a fugir às pressas.

Antes do desfecho trágico, porém, Mission havia se deparado na ilha com um livro chamado *Os lêmures fantasmas de Madagascar*, mesmo nome do conto de Burroughs. O enredo de *Guerras Temporais Lemurianas* parte da premissa que o livro em questão é de fato o próprio conto de Burroughs retrojetado no tempo. A relação entre Burroughs e Mission não seria a de autor e personagem, mas de “contemporâneos anacrônicos”, entrelaçados em um nó temporal espiralado, o que tornaria Mission efetivamente “culpado” do crime de bagunçar com o que está pré-gravado, e subverter a linha do tempo. É nesse sentido que Burroughs estaria envolvido numa “guerra temporal ocultista”.

O texto se desenrola a partir do relato de “William Kaye”, que haveria entrado em contato com a CCRU para compartilhar informação sensível sobre sua infiltração na organização denominada como *The Order* (aparentemente, os “zeladores do futuro” do qual falava Burroughs). A função dessa organização seria “defender a integridade da linha do tempo”, impedir que o tempo entre em “descontrole espiralado”. Para “the board”, espirais são símbolos de “imperfeição e volatilidade” – suas pontas soltas as tornam “contagiosas e imprevisíveis”, com o perigo de se alastrarem, desmanchando a integridade do tecido temporal. O tema de “escapar do controle” obsessivamente presente na obra de Burroughs, é uma expressão de seu engajamento em uma guerra cósmica na qual *The order* atua para fazer cumprir a “lei do tempo” a serviço do “programa de controle dominante”: o “OGU” (Universo de Um Deus). Burroughs, ao contrário, se coloca ao lado da “insurgência lemuriana” em defesa do MU (Universo Mágico). OGU é “antimágico, autoritário, dogmático, o inimigo mortal daqueles que estão comprometidos com o universo mágico, espontâneo, imprevisível, vivo”. O universo que impõe é “controlado, previsível, morto”.

Entendidas em um contexto de uma guerra cósmica, experimentações em escrita de Burroughs não devem ser compreendidas apenas esteticamente, neutralizando-as como “exercícios de estilo”, mas como táticas inovadoras de combate, como armas na guerra temporal, “tecnologias para alterar a realidade”. Nesse sentido, são um exemplo, por excelência, de “prática hipersticional”. Kaye explica para a CCRU o envolvimento de Burroughs nessa guerra mágica pelo seu contato com o professor Peter Vysparov, que havia procurado Burroughs pelo seu interesse na convergência entre “feitiçaria, sonhos e ficção”. Na biblioteca de Vysparov, na qual Kaey trabalhou por anos, foi que Burroughs

encontrou pela primeira vez, em 1958, uma antiga cópia de *Os lêmures fantasmas de Madagascar*, anos antes de escrevê-lo - o exato mesmo volume que Mission havia encontrado três séculos antes e já descrito como “antigo”. Vysparov estava a frente da constituição da Universidade Virtual Miskatônica e havia sido, logo após o fim da segunda guerra mundial, o criador do “Clube Cthulhu”, formado para investigar as “conexões entre a ficção de H. P. Lovecraft, mitologia, ciência e mágica”. Foi no Clube Cthulhu, diz Kaey para a CCRU, que o conceito de hiperstição havia sido primeiro elaborado.

É na seção intitulada justamente “hiperstição” que está o núcleo teórico do texto, e é a mais desenvolvida tentativa no interior da CCRU de trabalhar o conceito. Olhemos mais detidamente para o “modelo hipersticional” exposto no texto pelo personagem William Kaye.

O mais importante é que nesse modelo está suspensa a oposição abstrata entre “ficção” de um lado e “o real” de outro. Ser ficcional não é o oposto de ser real porque a proposta realidade já é compreendida como sendo composta por ficções. O ato de escrever por ser entendido então como uma espécie de “feitiçaria”, uma “operação mágica”: se entendermos magia, como propõe o modelo hipersticional, de maneira genérica, como o uso estratégico de sinais “para produzir mudanças na realidade”. Essa compreensão é a contrária da que estamos acostumados a ver no modelo mais tradicional do “realismo representativo”, no qual a escrita, e a arte de maneira geral, é conceitualizada de maneira meramente estética ou contemplativa: o texto representa, corretamente ou não, uma realidade exterior prévia. No modelo do “realismo representativo” o texto se limita a interpretar o mundo, não em transformá-lo. Os signos servem como espelho, não como arma ou ferramenta: o ato de escrever “não opera apenas como uma representação passiva, mas como um agente ativo de transformação, um portal por meio do qual entidades podem emergir”. Ao escrever um universo um autor pode estar contribuindo para estabelecer as condições de atualização desse universo.

Nesse modelo não se trata da velha crítica da ideologia, na qual a ficção é uma representação malsucedida, falsa de realidade, enquanto uma boa representação, verdadeira, revela a realidade tal como ela é. Aqui o que está em jogo é a própria construção da realidade, na qual as ficções podem ser eficazes, caso sejam capturadas e

mobilizadas no processo cibernético hipersticional. Por isso, a hiperstição se diferencia da mera superstição, que seria uma crença representativa falsa, enquanto uma hiperstição é compreendida funcionalmente, como causalmente envolvidas em seu próprio vir-a-ser realidade; o que só acontece se elas demonstram praticamente capacidade de viralização, de contaminar a realidade, de se proliferar e conformar novos “terrenos semióticos consistentes que condicionam respostas perceptuais, afetivas e comportamentais”. Hiperstições moldam túneis de realidade.

Kaye faz questão de diferenciar o colapso em um plano de imanência entre ficção e realidade – uma indistinção hierárquica entre o ficcional e o real – do “ceticismo ontológico pós-moderno”. Essa equação, expressa no trabalho de Burroughs, foi mais abraçada em seu aspecto negativo, como mais uma versão de textualismo, de um discurso sem referente, ou de uma indiferença entre discurso e referente. Mas não é disso que se trata. O interpretacionismo pós-moderno é apenas uma maneira de “desfuncionalizar” a escrita, é uma consumação, e não uma negação, do “realismo representativo”. Se para o pós-moderno a distinção entre real e não-real não importa, para o “praticante de hiperstição” ela se mantém crucial: é de toda importância diferenciar entre “graus de realização”, “graus de atualidade”, a partir do que seria possível avaliar a eficácia do virtual. Se uma ficção não está em processo de se realizar, ela não expressa uma dinâmica hipersticional.

Enquanto o construcionismo pós-moderno enfatiza a natureza socialmente construída dos objetos e fenômenos, como produtos discursivos de acordos sociais, o modelo hipersticional reconhece que esses objetos e fenômenos podem adquirir uma realidade e agência próprias, não apenas como construções sociais, mas como entidades ativas e influentes – elas se tornam, em um sentido muito objetivo, reais ao serem “invocadas” ou “conjuradas” pelos poderes mágicos da encantação: exercem efeitos materiais no mundo.

Agora podemos ver mais claramente como nesse modelo a “ficção pode ser uma arma na luta contra o controle”. O OGU (“Universo de Um Deus”) contra o qual a insurgência lemuriana de Burroughs se levanta é também uma ficção, mas uma ficção que se estabeleceu como o “programa de realidade” monopolístico, ou seja, como a única realidade possível. É uma ficção que repudia seu próprio estatuto ficcional, um mito que

nega que exerce uma influência mágica, mas se apresenta apenas como negação da verdade, e de toda verdade – e todas as ficções rivais são rebaixadas ao nível de mera superstição. Mas o “nada é verdade” da prática hipersticional não pode ser igualado ao “nada é real” do pós-modernismo. “Pelo contrário: nada é verdadeiro porque não há uma única versão autorizada da realidade - em vez disso, há uma superfluidade, um excesso, de realidades”.

E, no entanto, o próprio “realismo representativo” também participa da “guerra mágica”, que ostensivamente nega existir: ao avaliar a enunciação linguística estritamente em termos das coordenadas atuais, no sentido de refletir a realidade que está aí, está na prática colaborando com o programa de realidade dominante, reforçando sua solidez ao endossá-lo implicitamente como “única realidade possível”. A posição supostamente neutra é também ativa, ao “jogar as regras do jogo” ela contribui para a cristalização dessas regras, para a preservação de seu poder.

Como, então, escapar dessa realidade pré-programada? Como desestabilizar sua tirania? Como, em outras palavras, amolecer, dissolver, suas bases para assim empurrá-la ao colapso, à abertura para o fora. Como “bagunçar os registros” para alterar o “futuro pré-gravado”? Em *Postmodernist Fiction*, Brian McHale ao comentar sobre o que identifica como o “tema-mestre” da obra de Burroughs – controle – indaga também: “Como se libertar desse controle? Como escapar do filme de realidade pré-programada?” (McHALE, 1987; p. 130). McHale responde que Burroughs representa personagens que “saem do nível ontológico dos filmes”, usando “granadas de filme”, para explodir o tecido da realidade, ou então “rasgando a barreira do filme”. Vamos a seguir explorar um caso de filme que dramatiza o colapso dos limites da realidade, a permeabilidade entre ficção e realidade que prepara o “retorno dOs Antigos”. Mas o faz não como uma crônica de emancipação humana, mas, muito mais ao gosto de Nick Land, como uma história de insanidade, aniquilação e extinção.

Antes, porém, de abordar o hiper-horror cósmico de coloração lovecraftiana produzido por John Carpenter em *In the mouth of madness*, e entender por que hiperstição para a CCRU está sempre ligada a “*call to the Old Ones*”, vamos rapidamente passar por outro cineasta que aborda por meio de sua ficção uma filosofia sobre os limites da

realidade e o colapso de níveis ontológicos. Cronenberg afirmou que seu filme *eXistenZ* era um manifesto “existencialista”. No meio do filme é representado um conflito entre duas facções: a dos realistas, que são contra os jogos de imersão virtual como *eXistenZ* porque o acusam de estar corroendo a estrutura da própria realidade, e os jogadores, os existencialistas. Cronenberg se coloca explicitamente ao lado dos “existencialistas”. Fisher o cita em um post no blog dedicado a hiperstição: “A deformação da realidade é uma crítica que tem sido feita a todas as formas de arte [...]. A arte é algo assustador para muitas pessoas porque abala sua compreensão da realidade, ou a molda de maneiras socialmente inaceitáveis. Como um existencialista de carteirinha, acredito que toda a realidade é virtual. Tudo é inventado. É colaborativo, então você precisa de amigos para ajudá-lo a criar uma realidade. Mas não se trata do que é real e do que não é.”<sup>23</sup>

Não há um real-realmente-real para o qual voltar. Toda a realidade é construída “por meio de ação libidinizada coletiva”. Só há, então, um caminho para fora: por dentro.

### **Na boca da loucura**

Quando Fisher finalmente defende sua tese de doutorado, em 1999, Nick Land já não era mais professor na Universidade de Warwick – mas ambos continuavam na CCRU, agora uma unidade para-acadêmica rebelde. De fato, a influência de Land na escrita de Fisher é notória, e permeia a tese inteira. Escrita em um estilo mais comportado, minimamente responsivo à regras institucionais que permitiriam Fisher obter o título, *Flatline Constructs* navega entre a ficção científica e a teoria pós-moderna, oferecendo um mix de Gibson com Baudrillard como uma chave de leitura para apreender a virtualização acelerada da realidade social.

O termo preciso “hiperstição” não aparece em nenhum momento, deixando em aberto se ainda não havia sido cunhado quando Fisher começa a escrever a tese ou se preferiu optar por uma alternativa mais sóbria para a escrita acadêmica. De todo modo, o termo que aparece de modo ubíquo é o de “hiperficção”, e fica evidente que ele é no mínimo

---

<sup>23</sup> Mark Fisher comenta essa entrevista de Cronenberg em uma postagem no blog em que escrevia, junto com Land e outros, sobre hiperstição: <http://hyperstition.abstractdynamics.org/archives/004494.html>. Acesso em 5 de junho de 2023.

o antecessor imediato, ou protótipo, do conceito de hiperstição. Hiperficção é definido na tese de Fisher como o processo pelo qual “ficção e realidade são radicalmente mesclados”. Um circuito hiperficcional se estabelece quando autor e texto se tornam, na terminologia deleuziana de Fisher, “ imanentizados ” – colapsados em um mesmo plano. Aqui não se trata, portanto, de uma mera representação ou simulação da realidade, mas de um circuito cibernético (uma alça de retroalimentação) entre ficção e o real: “hiperficção, então, pode ser definida como uma ficção que se faz real” (FISHER, 2018a; p. 174). A ficção escapa ao autor, ao sujeito, e ganha uma forma de agência própria, “uma habilidade de intervir no real”.

A economia do texto de Fisher não deixa lugar a dúvida de que a noção de “hiperficção” é diretamente inspirada na de “hiper-realidade” (o que é “mais real que a realidade”) de Baudrillard, formulado como um “além da representação”. Como explica Fisher (2018a; p. 175): “A obra de Baudrillard é frequentemente lida como se fosse exclusivamente sobre o meta-, quando na verdade poderia ser mais adequadamente vista como descrevendo a oscilação entre processos meta- e hiper-, ou melhor ainda, o colapso (inevitável) do primeiro no último”. A representação, a partir de um ponto de vista meta-transcendente, se torna impossível em parte porque agora “o mapa precede o território”, a simulação está entrelaçada com o objeto. Um mapa tipicamente representa um território que o precede, e existe independentemente. Nesse sentido, o mapa está em uma posição em relação ao território, e o transcende. Mas a virtualização cibernética tende a colapsar essa posição meta-hierárquica: o que acontece quando o mapa modula e condiciona o desenvolvimento do território?<sup>24</sup> É essa alça de retroalimentação, entre a realidade cuja tendência é um devir-ficção e uma ficção cuja tendência imanente é um devir-real, que para Fisher fascina Baudrillard. A noção de hiper-realidade de Baudrillard faz parte de um diagnóstico de época na qual a noção de “original e cópia” é sistematicamente erodida pelo enxame digital que “generaliza a simulação ao fundir capital e ficção”. O exemplo concreto que mais deslumbrava a CCRU era o processo, que se desenrola em frente aos dele, no qual a ideia de “ciberespaço” escapava da ficção científica de William Gibson da década de 80

---

<sup>24</sup> Um exemplo mais contemporâneo estaria no desenvolvimento do capitalismo de plataforma, algorítmico: os modelos que os algoritmos das corporações big tech fazem sobre o nosso comportamento não são apenas uma representação passiva de um comportamento anterior: estão ativamente (e mesmo independente de qualquer intencionalidade humana) moldando novos padrões de comportamento.

para se atualizar na popularização da internet nos anos 90: “Ao invés de apresentar uma relação entre um objeto e sua imagem no espelho, devemos entender a relação entre o ciberespaço e o mundo em termos da figura mais emaranhada, complicada (e deleuziana) do ‘implexo’. O implexo descreve menos uma relação entre objetos do que uma transformação que ocorre em um sistema. Designa um processo de dobrar ou desdobrar: assim, o ciberespaço não está nem “dentro” nem “fora” do mundo, ele constitui uma dobra no mundo que, no entanto, é uma produção real - uma adição - ao mundo em si” (FISHER, 2018a; p. 144). Em alguma medida, “implexo” refere-se a um estado de intensificação e entrelaçamento mútuo de elementos, onde não há distinção clara entre causa e efeito, sujeito e objeto.

Além de Baudrillard, Fisher chama atenção para outros dois autores “obcecados com processos recursivos”: Brian McHale e Douglas Hofstadter. McHale é o autor do livro *Postmodernist Fiction*, que já havíamos citado na seção passada ao tratar de Burroughs, dedicado a explorar textos ficcionais do século XX que expressam uma violação na hierarquia de níveis narrativos. De acordo com Fisher, esses textos pós-modernos que McHale analisa não buscam “espelhar o mundo”, o que fazem é construir “vórtices que implodem em si mesmos”. A essa “configuração em espiral” abundante na ficção pós-moderna, McHale dá o nome de “*strange loop*” (alça estranha), que toma emprestado do filósofo e cientista cognitivo Douglas Hofstadter. Fisher, por sua vez, parece ter chegado em Hofstadter por intermédio de McHale, e se refere ao clássico cult de Hofstadter, *Godel, Escher & Bach*, como “um trabalho pioneiro em teoria-ficção”<sup>25</sup>.

O que Fisher havia chamado, seguindo Deleuze, de “implexão radical” é o que Hofstadter vai se referir como “*tangled hierarchy*” - uma espécie de “hierarquia emaranhada” que “pega você de surpresa e se dobra de volta”, “*in a hierarchy-violating way*”. Sistemas de hierarquia emaranhada são aqueles em que uma “alça estranha”<sup>26</sup> é

---

<sup>25</sup> O livro de Hofstadter, sem se assemelhar em nada com o estilo arcano e sombrio da CCRU, é de fato uma miscelânea de diálogos, diagramas, digressões ensaísticas, com personagens (fictícios ou não) expondo teorias por meio de narrativas, ilustradas por obras de Escher — ou às vezes contadas de dentro delas. “O grande valor do texto de Hofstadter, no qual McHale se baseia tão fortemente”, diz Fisher, é que “sempre insiste na malha de processos [hiper]recursivos que se cruzam entre a ficção, a biótica(?), a filosofia e os sistemas numéricos” (p. 151). O que tanto agrada a Fisher em Hofstadter é justamente sua irreverência seja no estilo, que costura uma heterogeneidade de formas discursivas, seja no conteúdo indisciplinar, que o permite pensar consistentemente com e contra a “divisão das duas culturas” — “estabelecendo paralelos entre a matemática e a ficção, bem como o estudo da inteligência artificial” (p. 149).

<sup>26</sup> Para um tratamento filosófico do conceito de “alça estranha”, ver Marques (2016).

constituída: “uma alça de retroalimentação paradoxal”, que atravessa níveis, ou, em termos deleuzianos<sup>27</sup>, coloca o que aparentemente estaria em níveis hierárquicos distintos no mesmo plano de imanência. Segundo Fisher, a “alça estranha” é uma maneira de “descrever processos de “ovo e galinha” nos quais o produto de qualquer processo também é uma de suas pressuposições fundamentais” – “o que deveria pertencer a um nível “embutido” ou subordinado de um sistema escapa para um nível “superior” do sistema” (FISHER, 2018a; p. 176).

O próprio Hofstadter, em um livro posterior, *I am a strange loop*, começa a definir o conceito da seguinte maneira:

O que eu quero dizer com 'alça estranha' é [...] não uma alça física, mas uma alça abstrata na qual, na série de estágios que constitui o ciclo, há uma mudança de um nível de abstração (ou estrutura) para outro, que parece ser um movimento ascendente em uma hierarquia, e ainda assim de alguma forma as sucessivas mudanças 'ascendentes' acabam gerando um ciclo fechado. Ou seja, apesar da sensação de se afastar cada vez mais da origem, acaba-se, para nosso espanto, exatamente onde se começou (HOFSTADTER, 2007; p. 101).

Fisher conclui sua tese com a análise de um filme que é sobre uma “strange-looped authorship relation”, “In the mouth of madness”, de 1994. Para Fisher, se trataria de um filme que é “sobre a ficção como contágio, a ficção como uma inteligência artificial, a ficção que se torna real” (Fisher, 2018a; p. 178). Em suma, um filme sobre prática hipersticional. Fisher propõe que usemos *In the mouth of madness* como um “como um “livro-guia” para o terreno cada vez mais estranho do capitalismo e da esquizofrenia”. Se Burroughs, como apresentamos na seção anterior, é visto como um herói da hiperstição pela sua leitura de “ficção como guerra mágica” e “viagem no tempo implexial”, John Carpenter, por meio do escritor Sutter Cane, é quem explicita a hiperstição como “um chamado aos Antigos”. O personagem fictício de Cane encarna a figura do feiticeiro hipersticional, que por meio da sua escrita abre um buraco na realidade pela qual pode entrar a invasão alienígena. Como declara Cane: “uma vez que as pessoas comecem a perder a diferença entre fantasia e realidade, Os Antigos podem começar sua jornada de volta”.

<sup>27</sup> Fisher acredita que o conceito de “alça estranha” de Hofstadter está intimamente relacionado com o conceito de “rizoma”, de Deleuze.

Como muita coisa no filme, “Os Antigos” (the *Old Ones*) é uma referência a Lovecraft, e em especial ao *Cthulhu Mythos*. São seres primordiais, extraterrestres e extradimensionais, anteriores à humanidade e tão além da capacidade de representação humana que a mera presença pode levar à loucura ou à corrupção da própria realidade. No universo lovecraftiano, o retorno d’*Os Antigos* é retratado como uma catástrofe iminente, apocalíptica, capaz de espalhar caos e loucura entre os humanos, ou mesmo levar a extinção da espécie. O próprio título do filme (e do livro dentro do filme que é descrito como escapando da ficção e se apossando da realidade) é, obviamente, uma referência à novela de Lovecraft *In the mountains of madness* (Nas montanhas da loucura). Ao longo do filme, trechos de obras de Lovecraft são lidos como se tivessem sido escritos por Cane. Ao contrário de Lovecraft, no entanto, Cane é já em vida um autor bestseller, mais parecido com Stephen King, com quem, aliás, chega a ser comparado no próprio filme. Fisher nota:

Cane é um romancista de Horror composto: as iniciais SC lembram as SK de Stephen King, enquanto o que ouvimos da prosa de Cane - em tema e estilo - se assemelha de perto a Lovecraft (um autor favorito de Deleuze-Guattari, é claro, que é invocado em diversos trechos de “Mil Platôs”). Em um estilo exagerado e tipicamente lovecraftiano, Cane evoca o retorno dos “*Old Ones*”, que Lovecraft havia continuamente predito (FISHER, 2018a; p. 180).

A conexão entre o horror, o fora nominável e a loucura já estão presentes em Lovecraft. O que Cane, adiciona a Lovecraft, ressalta Fisher, é a ênfase no papel da ficção como um agente no processo<sup>28</sup>. Nesse sentido, o filme investiga temas semelhantes com os que encontramos em Baudrillard acima, especialmente, insiste Fisher (2018a; p. 179), “a ideia do ficcional invadindo e destruindo o Real”.

A trama segue um investigador de seguros especializado em desvendar fraudes, John Trent, cuja missão é desvendar o desaparecimento do aclamado escritor de horror Sutter Cane, cujas obras agora, será mostrado ao longo do filme, possuem um poderoso efeito psicológico em seus leitores, e parecem estar empurrando-os para a insanidade. Trent confiante na solidez de sua percepção da realidade, começa a estudar a obra de Cane,

---

<sup>28</sup> “Cane’s novels, as he explains to Trent, provide a necessary prerequisite — the softening of the boundaries between the fictional and the Real — “for the *Old Ones* to return.”” (p. 180)

e descobre embutido na capa dos livros um mapa para a cidade de Hobb's End, onde se passam suas histórias, supostamente no interior de New Hampshire (somos informados que uma cidade com esse nome nunca existiu). Trent, em companhia da editora de Cane, Linda Styles, segue o mapa em busca da cidade, onde eventualmente encontra com o próprio Cane, no interior de uma catedral bizantina. À medida que adentra o universo distorcido das obras de Cane, o protagonista é consumido por uma espiral de eventos perturbadores e colocam em questão a natureza da realidade. Fiquemos com o resumo dado pelo próprio Fisher:

Naturalmente, a princípio Trent assume que ele foi usado como parte de uma jogada de publicidade: o desaparecimento de Cane, até mesmo Hobb 's End em si, foram fabricados como parte de uma simulação particularmente elaborada. Mas ele descobre que, embora o desaparecimento de Cane tenha sido planejado inicialmente, os eventos subsequentes saíram do controle. Aspectos da ficção de Cane começaram a se tornar reais. Enquanto isso, o socius está sendo tomado pela Cane-mania - multidões enlouquecidas famintas por uma dose da prosa de Cane têm atacado livrarias, transformando-as em zonas de tumulto. Enquanto isso, Trent passa a ser afetado por estranhas falhas no espaço e no tempo, perdendo cada vez mais o controle sobre a realidade. Isso atinge seu ápice esquizofrênico quando ele encontra Cane, que lhe diz que ele é apenas um personagem no novo romance que está escrevendo, intitulado, é claro, *In the mouth of madness* (FISHER, 2018a; p. 179).

Em um momento crucial do filme Cane direciona a sua editora uma fala que se tornará fundacional para a compreensão de hiperstição da CCRU<sup>29</sup>: “É engraçado, não é? Por anos, pensei que estava inventando tudo isso. Mas eles estavam me dizendo o que escrever... me dando o poder de tornar tudo real. E agora é.”

A linha entre criador e criatura se dissolve. Essa declaração sugere que Cane não é simplesmente um escritor talentoso, mas sim um receptáculo, um canal através do qual as forças hipersticionais se manifestam. As criações artísticas de Cane não são meras invenções imaginativas individuais, mas entidades em si mesmas, com uma existência independente. Suas histórias não têm uma existência apenas estética, se limitando ao

---

<sup>29</sup> Em “*Origens do Clube Cuthulhu*”, Echidna Stillwell responde a Peter Vysparov: “Hyperstition strikes me as a most intriguing coinage. We thought we were making it up, but all the time the Nma were telling us what to write - and through them...”

mundo etéreo do discurso e da imaginação, mas são forças ativas que escapam das páginas para infestar o cérebro dos leitores e recodificar a própria realidade. Assim como um feiticeiro que conjura entidades alienígenas, para além dos limites da realidade convencional, Cane utiliza a escrita como uma ferramenta para convocar forças obscuras e desestabilizar as coordenadas do sistema de realidade estabelecida. Virtualidades se encarnam em entidades tangíveis e ameaçadoras. A ficção de Cane é um convite para a manifestação das entidades cósmicas; ao mesmo tempo, a presença dos "*Old Ones*" confirma a validade da hiperstição, conferindo-lhe eficácia: uma fusão perturbadora entre a criação ficcional e a materialização de forças além da compreensão humana. Essa revelação coloca Cane em um papel de feiticeiro hipersticional, em que ele se torna um instrumento das forças além do compreensível humano. "Se o escritor é um feiticeiro, é porque escrever é um processo de devir" – Fisher abre o capítulo com uma citação de Deleuze e Guattari. Cane se reconhece simultaneamente como o criador e o receptor de suas histórias, em um estado de fluxo em que sua própria identidade se mistura com as forças que o influenciam. Quem escreve e quem é escrito? "Uma alça estranha está em vigor", nota Fisher (2018a; p 180): "o que deveria estar dentro dos textos de Cane - os *Old Ones* como presença fictícia - são, na verdade, responsáveis pela existência dos próprios textos, das ficções".

Se às vezes Cane se compara a figura de "Deus", em especial quando revela a Trent que ele é um personagem no interior de sua ficção, há algo mais estranho acontecendo, pois, como nota Fisher, o próprio Cane se vê como um componente maquínico, não o soberano da narrativa, mas "parte de um processo impessoal" – "apenas um conduíte pelo qual o sinal esquizo dos *Old Ones* pode passar" (FISHER, 2018a; p.180). Esse é um elemento que diferencia para Fisher a hiperficção da metaficção: na hiperficção o autor não está "acima" e "fora", na posição de um deus transcendente que determina a narrativa (mas não é determinada por ela), que guia e controla o processo, é apenas quando o texto se torna " imanentizado" que o circuito hiperficcional se estabelece.

Apesar de se comparar a Deus, Cane posiciona seu trabalho em um nível de intensidade maior que o da religião. O problema da religião, afirma, é que "nunca soube como transmitir a anatomia do terror", não entende a natureza profunda da criação. "A religião busca disciplinar por meio do medo" – como consequência, as pessoas não

“acreditam o suficiente” para fazê-la real. Já as obras de Cane não impõem nada, elas não se forçam sobre seus leitores, nem comandam nada. Elas seduzem, envolvem, penetram, contaminam – se espalham por meio do desejo, não do medo. Seus fãs fazem filas para comprar o novo livro, entram em frenesi, são tragados pelo hype. Trent contesta: “seus livros não são reais”, se esforçando para manter firme a barreira entre realidade e ficção. Cane responde: “venderam milhões de cópias”, foram traduzidos para dezenas de línguas – “mais pessoas acreditam neles do que acreditam na bíblia”. E quanto mais pessoas acreditam, mais real se tornam. O poder de sua ficção é que ela prepara o mundo para a grande mudança, e ela se torna cada vez mais poderosa com mais leitores, fazendo crescer a multidão dos que acreditam. “Acreditar” não tem o sentido passivo, como no modelo do “realismo representativo” que vimos antes, da convicção intelectual na acurácia da representação. “Acreditar” é, sobretudo, participar do hype, passar pra frente a infecção, se acoplar ao nível do desejo no circuito hipersticional. Cane: “Quando as pessoas começam a perder sua capacidade de distinguir entre fantasia e realidade... os *Old Ones* podem iniciar sua jornada de volta. Quanto mais pessoas acreditarem, mais rápida será a jornada”.

Fisher explica:

O processo de tornar a ficção real depende mais do hype do que da “crença”. Os *Old Ones* se *hypam* para dentro da existência [*hype themselves back into existence*], emergindo apenas quando a imagem da realidade da humanidade desmorona. No entanto, o senso de crença de Cane, naturalmente, possui um viés especial, que tende a uma equação com o *hype*. (FISHER, 2018a, p.180)

Trata-se de crença em um sentido “ciberneticamente ativo”, e não em um sentido “epistemológico” passivo. “Acreditar” nas novelas de Cane é contribuir – por meio de “retroalimentação intensa”, diz Fisher – para a destruição de qualquer “senso estável do Real”. Como já vimos, para que algo se caracterize como “hiperficção” (ou “hiperstição”) é preciso que se estabeleça uma relação de retroalimentação entre ficção e o real. Processos hipersticionais são definidos precisamente pelo que o filme “In the mouth of madness” ilustra: uma fuga do texto (uma cena do filme mostra Cane puxando o próprio rosto, e, como se fosse rasgar a própria pele, abre um buraco na realidade – vemos que esse buraco

é um rasgo na página do livro, e através dele as entidades iniciam sua jornada para dentro do mundo).

Fisher nota que essa “fuga do texto” da hiperficção é sobretudo uma fuga do texto “mono-authored” (de um só autor). Isso ajuda a explicar a obsessão da própria prática da CCRU em termos de uma produção anônima, da exposição teórica por meio de personagens fictícios, do caráter impessoal do texto. É evidente que Lovecraft foi um indivíduo particular, de carne e osso, mas o que o torna o “arquétipo do praticante hipersticional” não é nada que diga respeito a sua personalidade ou talento, e sim ao fato de que uma espécie de processo de escrita coletiva se iniciou quase concomitantemente à criação original do universo. Vários autores passaram a enriquecer a ampliar o universo mitológico lovecraftiano, a ponto de que é impossível tratá-lo como o produto da imaginação de um único autor – o próprio Lovecraft não pode ser tratado como autoridade final do universo lovecraftiano, que cresce independente dele. Tanto Deleuze e Guattari quando “*In the mouth of madness*” (assim como uma centena de filmes, livros, jogos de videogame, etc.), participam da hiperficcionalização de Lovecraft, cuja obra é tratada não como uma fantasia, mas como uma fonte, a ser usada e desenvolvida.

O hiperficcional nem reflete o mundo (como no modelo do realismo representacional), nem permanece do lado de fora do mundo, a parte (como a pura fantasia). Como a CCRU coloca na boca de sua personagem “Linda Trent” (um composto do casal de “*In the mouth of madness*”, Linda Styles e John Trent):

Com os sistemas hipersticionais, não se trata simplesmente de verdadeiro ou falso. A crença aqui não tem uma qualidade simplesmente passiva. A situação se assemelha mais ao fenômeno moderno do hype do que à crença religiosa como normalmente a pensamos. O hype realmente faz as coisas acontecerem, usa a crença como um poder positivo. Só porque algo não é “real” agora, não significa que não será real em algum momento no futuro. E uma vez que algo se torna real, de certa forma, sempre foi.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> <http://www.ccru.net/szygy/apoc.htm>

## Ecoss de um *cybermarxismo*?

A CCRU circula entre os lêmures fantasmas e o retorno dos *Old Ones* como se percorresse um tecido sem costuras. Mas, logo abaixo da superfície, já é perceptível uma tensão interna que a polarização objetiva do próprio terreno político do capitalismo tardio tornará ostensiva. Se é possível observar em Mark Fisher semelhanças com o iluminismo pirata do capitão Mission, que combina elementos de emancipação política republicana com uma empatia xenofílica que aponta para a aliança entre povos e entre espécies, é quase impossível não ver em Nick Land, com seu niilismo libidinal frio, um reflexo do Judas da humanidade, o escritor-feiticeiro-louco Sutter Cane. No centro da ruptura, a questão sobre que postura adotar perante “a coisa”: o “horror inominável” que é o capital.

McKay está certo em apontar em Land um “desejo de se identificar com o fenômeno ‘excitante’ e ‘intenso’ apresentado pelo capitalismo”<sup>31</sup>. Land celebra os poderes dissolventes, desterritorializantes, do capital, a dinâmica ciberpositiva pela qual o capitalismo provoca a acelerada “artificialização da Terra”. Há aí uma “identificação perversa e literalmente antihumanista”, observa Reynolds, “com a “vontade sombria” do capital”, com a infecção viral do tecno-capital que, ao capturar o planeta, “desmantela culturas políticas, apaga tradições, dissolve subjetividades”. Se ouvimos aí um eco de Marx, no seu diagnóstico exaltado de que “tudo o que é sólido se desmancha no ar”, não é nenhuma coincidência.

## Referências

BASTANI, Aaron. **Comunismo de Luxo Totalmente Automatizado**. São Paulo: Autonomia Literária, 2023.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacra and simulation**. University of Michigan press, 1994.

BURROUGHS, William S. **Ghost of Chance**. New York & London: High Risk Books, 1991.

BURROUGHS, William S. **The Ghost Lemurs of Madagascar**. Omni, v. 9, n. 7, 1987.

CCRU. Lemurian Time War. In: **CRRU Writings 1997-2003**. New York: Urbanomic, 2015.

---

<sup>31</sup> <http://readthis.wtf/writing/nick-land-an-experiment-in-inhumanism/>

- ESHUN, K. **More Brilliant Than The Sun: Journeys in Sonic Futurism**. Londres: Quartet Books, 1998.
- FISHER, Mark. **Flatline Constructs**. Gothic materialism and cybernetic theory-fiction. New York: Exmilitary, 2018a.
- FISHER, Mark. **K-Punk: the collected and unpublished writings of Mark Fisher (2004-2016)**. Repeater, 2018b.
- FISHER, Mark. **Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- FREDRIC, Jameson. **The Antinomies of Realism**. Londres: Verso, 2013.
- GONÇALVES, Rodrigo Santaella; MARQUES, Victor Ximenes. **Por uma política orientada ao futuro: a provocação filosófica e estratégica do “aceleracionismo de esquerda”**. Das Questões, v. 12, n. 1, 2021.
- GRAEBER, David. **Pirate Enlightenment, or the Real Libertalia**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2023.
- GUNKEL, Henriette; HAMEED, Ayesha; O’SULLIVAN, Simon D. **Futures and fictions**. Repeater, 2017.
- HABIBI, Imil. **The Secret Life of Saeed: The Pessoptimist**. London: Zed Books, 1985.
- HOFSTADTER, Douglas R. **Gödel. Escher, Bach: an etemal golden braid**, New York, 1979.
- HOFSTADTER, Douglas R. **I am a strange loop**. Basic books, 2007.
- LAND, Nick. **Fanged Noumena. Collected writings 1987-2007**. Urbanomic, 2011.
- LAND, Nick. **Machinic desire**. Textual Practice, v. 7, n. 3, 1993.
- LAND, Nick. **A quick-and-dirty introduction to accelerationism**. Disponível em: <https://jacobitemag.com/2017/05/25/a-quick-and-dirty-introduction-to-accelerationism/>. Acesso em 26 set. 2020, 2017.
- MCHALE, Brian. **Postmodernist Fiction**. London: Methuen, 1987.
- MACKAY, Robin; AVANESSIAN, Armen (Orgs.). **#Accelerate: the accelerationism reader**. Londres: Urbanomic, 2013.
- MARQUES, Victor. **Positing the presuppositions — dialectical biology and the minimal structure of life** IN Agon Hamza and Frank Ruda (eds). **Slavoj Žižek and Dialectical Materialism**. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- MARQUES, Victor; GONSALVES, Rodrigo. **Contra o cancelamento do futuro: a atualidade de Mark Fisher na crise do neoliberalismo**. In: FISHER, Mark. **Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- PLANT, Sadie; LAND, Nick. **Cyberpositive**. Sterneck. net, 1994.

PLANT, Sadie. **The most radical gesture**: The Situationist International in a postmodern age. London: Routledge, 2002.

Enviado em 24 de maio de 2023.

Publicado em 30 de junho de 2023.

## BLUR<sup>1</sup>

Moysés Pinto Neto<sup>2</sup>

**Resumo:** O artigo explora ideias acerca da sensação de espectralidade na sociedade contemporânea, passando tanto por obras de autores que oferecem leituras da experiência do contemporâneo (Zygmunt Bauman, Achille Mbembe, Fredric Jameson e outros) em articulação com estéticas de ascensão recente, como a vaporwave, e produtos culturais dentro da música, cinema e televisão (de seriados como Mr. Robot a discos como OK Computer) que exploram um futurismo afundado na nostalgia de imaginários passados. A ideia de uma depressão pós-revolução é também explorada, a partir da noção de uma perplexidade do público desses artefatos midiáticos perante a ausência da materialização de quaisquer expectativas utópicas. No ambiente esfumado da contemporaneidade, em que as nuvens tornam o ambiente indeterminado, a imposição de um ato de vontade aparece como uma tentativa de restaurar o que foi destruído.

**Palavras-chave:** Espectralidade; imaginários do passado e futuro; cultura contemporânea.

**Abstract:** The article explores ideas about the sense of spectrality in contemporary society, encompassing works by authors who provide readings of the contemporary experience (such as Zygmunt Bauman, Achille Mbembe, Fredric Jameson, among others) in articulation with recently emerging aesthetics, like vaporwave, and cultural products within music, cinema, and television (from TV series like Mr. Robot to albums like OK Computer) that explore a futurism steeped in the nostalgia of past imaginaries. The notion of a post-revolutionary depression is also examined, based on the perception of public perplexity by the absence of any utopian expectations materializing in these media artifacts. In the blurry environment of contemporaneity, where clouds render the landscape indeterminate, the imposition of an act of will emerges as an attempt to restore what has been destroyed.

**Keywords:** Hauntology; future and past imaginaries; contemporary culture.

Blur (Desfoque):

Verbo: fazer ou tornar-se pouco claro ou menos distinto. Substantivo: coisa que não pode ser vista ou ouvida com clareza.

Adjetivo: (de uma pessoa) estúpido, desajeitado ou confuso.  
(Dicionário de Oxford, trad. livre)

<sup>1</sup> Uma versão preliminar do texto foi publicada em *Algoritarismos* (2020), organizado por Jesús Sabariego, Augusto Jobim do Amaral e Eduardo Baldissera Carvalho Salles para a editora Tirant Lo Blanch (SP).

<sup>2</sup> Professor do curso de Direito e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA, Rio Grande do Sul).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8435786026532807>, Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-4785-9691>, E-mail: [moysespintoneto@gmail.com](mailto:moysespintoneto@gmail.com)

## Do Mundo Líquido ao Mundo Vaporoso

O sociólogo Zygmunt Bauman tornou-se célebre até o ponto da saturação quando, a partir de uma coleção de ensaios sociológicos, caracterizou nossos tempos a partir da liquidez. Experiências como o amor, o medo, a política, a economia e o pertencimento cultural estariam marcadas por uma estrutura inconstante que contrastaria com a “modernidade sólida” na qual instituições básicas como família e trabalho ganhariam contornos nítidos assegurados por regras morais rígidas e um pacto de solidariedade social que garantia segurança aos indivíduos por meio do Estado de bem-estar. A “modernidade líquida” seria marcada pelo signo do mercado no qual a autonomia reivindicada pelos movimentos das décadas contraculturais do século passado é transformada em fluidez nas relações interpessoais, não raro desaguando em formas patológicas como narcisismo, solidão, consumismo e indiferença.

No entanto, nos tempos atuais cada vez mais temos visto a proliferação de uma espécie de vida vaporosa, parecendo que mesmo a forma já fluida descrita por Bauman na sua hidráulica social torna-se ainda mais instável.

É sob esse prisma que Guilherme Wisnik constrói seu belo trabalho *Dentro do Nevoeiro* (2019), no qual toma a convergência entre as nuvens digitais (*Google Drive, iCloud, Dropbox, etc.*) e o mercado financeiro como paradigma de uma nova experiência em que tudo se torna ligeiramente translúcido<sup>3</sup>. Assim, os algoritmos que comandam a maior parte das operações digitais, bem como a própria lógica decisória dos mercados financeiros, carregam uma opacidade do seu núcleo ou sua fórmula (WISNIK, 2019, p. 49).

Há uma espécie de caixa-preta na especulação que não se deixa resumir por qualquer parâmetro econométrico - algo que se expressa na já sempre mencionada “lógica do cisne negro”, de Nicolas Taleb (2019), muito mencionada mesmo entre operadores do mercado financeiro. Taleb radicaliza a contingência como forma de ressaltar a cegueira epistêmica que permeia as atividades do operador de mercado, colocando a hipótese do “cisne negro” como suprema inviabilidade de qualquer planejamento ser capaz de decifrar tendências que são impossíveis de serem antecipadas pelos seres humanos (TALEB, 2019, p. 66). A experiência do contemporâneo, assim, passa por uma superfície lisa que não deixa visualizar seu código-fonte.

Essa realidade translúcida poderia ser associada à palavra *Blur*, que envolve tanto a névoa quanto a confusão.

## O Mundo Insone de Mr. Robot

---

<sup>3</sup> O próprio Guilherme Wisnik faz associações entre a liquidez que Bauman desenvolveu e sua percepção do nevoeiro (WISNIK, 2019, pp. 66-69 e 295). Optei, no entanto, pelo contraste, uma vez que entendo que nesse caso específico a concepção vaporosa pode ser mais disruptiva que o autor, no tópico específico, pensou.

É esse novo universo que gesta a *vaporwave*, bricolagem de estilos que envolve esculturas gregas, estética de anime e fliperama, sonoridades eletrônicas publicitárias da década de 80 e efeitos que remetem a LPs de vinil e fitas-cassete. Fazendo preponderar a ambiência mais neutra possível, identificada com sons usados em comerciais ou músicas para tocar em elevador, a *vaporwave* dá o tom atmosférico que caracteriza nossa época, no qual a indeterminação é constitutiva de todos os momentos — do discurso (daí a preponderância da ironia e/ou da melancolia) e a filosofia (com o retorno do pensamento especulativo) à arquitetura e economia (como mostrou Wisnik).

Em se tratando da cena musical, terreno em que a transmidiática *vaporwave* mais está situada, a década de '10 já começara, aliás, com uma leve virada do *indie rock* mais garageiro e *lo-fi*, guiado por *The Strokes*, *Interpol* e *White Stripes*, para um som mais lisérgico, como *Deerhunter*, *Tame Impala*, *MGMT* e tudo associado ao *dream pop* e *shoegaze* (então denominado *nugaze*). Enquanto a *vaporwave* mescla viralização e *kitsch* (algo que sabemos ser característico dos populismos políticos para os quais seus adeptos *channers* têm migrado<sup>4</sup>), álbuns como “*Loveless*”, do *My Bloody Valentine*, ou “*Ok Computer*”, do *Radiohead*, traduziriam em boa parte essa estética na sua face mais sublimada.

A série *Mr. Robot*, que envolve a hipótese de um *hacker* conseguir destruir o principal *hub* do mercado financeiro mundial, anulando todas as operações envolvidas e causando um colapso geral no sistema monetário, parece estar na mesma sintonia da *vaporwave*. Mais uma vez, a nostalgia *vintage* da segunda metade dos anos 80, também explorada por *Stranger Things*, faz perpassar um tempero *cool* auto-irônico que combina elementos hoje toscos com a atmosfera indeterminada da contemporaneidade.

Além de envolver justamente a *cyberwar* na qual estão jogadas as principais potências mundiais (China, Rússia e EUA), criando uma hipótese de revolução sem violência física ou explosão social, a série ainda se passa em um ambiente “vaporoso” no qual alternamos todo o tempo entre o delírio do *hacker*, o ambiente dos dados e a vida real, criando uma atmosfera insone – tal como no “clarão” permanente descrito por Crary, em *24/7* – na qual tudo se torna indeterminado.

Claramente, o verdadeiro hiperespaço agora é a nuvem, o espaço global da comunicação ininterrupta, ambiente profundamente imersivo e sem recuos perceptivos, e todo mediado por dispositivos tecnológicos de uso cotidiano que se infiltraram em cada segundo da nossa vida, 24 horas por dia, 7 dias por semana. Dentro dessa imensa nuvem o céu é sempre branco acinzentado, e não mais azul ou preto, e o tempo não pendula mais entre os momentos de luz e os de sombra, ou as horas de trabalho e as de ócio, lazer e repouso, como mostra Crary. Dentro do nevoeiro contemporâneo estamos expostos permanentemente, como numa

---

<sup>4</sup> Ver, por exemplo, Declercq, 2019.

vigília, a uma luz intensa e difusa, ao clarão de uma névoa cerrada (WISNIK, 2019, p. 305).

Essa alternância de condensações de espectralidade é justamente o que Jacques Derrida destacava, contra Stirner e Marx, como algo que articulava a própria separação tanto entre matéria e forma quanto entre espectro e espírito. No ambiente vaporoso da contemporaneidade, não é a vigília nem o sonho que predominam, mas seu intermediário doloroso: a *insônia*. Exemplificando a atmosfera translúcida a partir das obras arquitetônicas de Sejima e Nishizawa, Wisnik afirma:

Em suma, vejo na arquitetura do SANAA uma espécie de sonambulismo anoréxico, esquelético, porém lícido, cuja vitalidade provém justamente da sua aparência inerte. E que, como em outras manifestações artísticas recentes, tais como as canções do Radiohead, parecem manter a nossa atenção presa à circularidade translúcida da sua superfície, prometendo um mergulho em seu interior, que revelaria sua estrutura formal. Mas o acesso a essa dimensão, no entanto, permanece sempre vedado, mantendo-nos em hipnótica vigília (WISNIK, 2019, p. 29).

“Vigília hipnótica” e “sonambulismo anoréxico” são expressões que remetem a esse universo intersticial em que habita a espectralidade. Nem presença, como na vigília absoluta desejada pela tradição das Luzes (transparência), nem ausência total, escuridão plena, como desejaria outra tradição - a mística. Seguindo seu raciocínio:

Assim, se a luz e a leveza eram celebradas pelos modernos por sua franqueza e espiritualidade, como vimos, hoje elas são postas a serviço de enigmáticos efeitos especiais de veladura, que convertem aquela claridade em mistério. Fica implícito, nos diáfanos véus da arquitetura contemporânea dita minimalista - porém marcadamente pop, como vimos - a ideia de que a transparência literal é impossível (ou inverossímil) em um mundo dominado pela forma-mercadoria, e por objetos feitos de substâncias aglomeradas e materiais sintéticos, cujas lógicas construtiva e de funcionamento não são evidentes nem dedutíveis (WISNIK, 2019, p. 35).

Aliás, talvez seja essa justamente a aporia apresentada por *Mr. Robot* que torna a série tão translúcida: quando alcançada, enfim, a grande revolução, a transparência integral foge no exato mesmo instante. A realidade messiânica do paraíso interrompe-se para que os espectros voltem a assombrar seu protagonista. É como se a série tivesse respondido à sagaz questão levantada por Žižek a todo instante em seus textos: “*por que ninguém filma a parte II de ‘V de Vingança’?*” O

mesmo se poderia dizer de “*Clube da Luta*”, claramente uma referência de *Mr. Robot*: o que afinal acontece depois que os *hubs* que se situam no sistema nervoso central do capitalismo são explodidos? Que nova sociedade é essa que nasce depois que as dívidas e títulos de propriedade são apagados? O que vem depois do fim do Capital?

Não é a uma sociedade nova que somos apresentados.

A festa revolucionária é seguida pela depressão do “voltar ao normal” de modo piorado. A começar pela extrema perplexidade do público quando se depara com uma segunda temporada na qual a fantasmagoria esquizofrênica do protagonista acaba tomando todo o espaço do que se imaginaria como a presentificação da utopia, ou pelo menos uma resposta violenta do sistema violado. Perplexidade que não rara se expressa no mal-estar, na sensação de cansaço e desespero por não conseguir penetrar no *código* que orienta a trama. Mesmo com a superação da forma-mercadoria, ou do grande *hub* que controla o capital, os espectros retornam. O que é basicamente o argumento que Derrida procura demonstrar contra a metafísica da presença residual em Marx. Será mesmo que depois de superar os fantasmas do capitalismo - a forma-mercadoria e o valor de troca - estaríamos finalmente diante de um espírito plenamente presente a si, uma *consciência* plena cuja liberdade estaria materializada na erradicação das confusões e ambivalências do capitalismo?

## Espectros do Futurismo

Depois de *Espectros de Marx*, o termo *hauntology* recebeu novo impulso quando desenvolvido nos trabalhos de crítica cultural de Mark Fisher. Inspirando-se em Fredric Jameson<sup>5</sup>, Fisher desenvolveu uma leitura da pós-modernidade como pastiche e atribuiu sua ausência de imaginação criadora ao lento cancelamento do futuro produzido pelo período neoliberal e seu realismo capitalista. Canções como as de *Adele*, *Amy Winehouse* ou *Arctic Monkeys* poderiam ter sido produzidas tranquilamente em outros momentos históricos anteriores sem causar qualquer estranheza, enquanto uma música do *Kraftwerk* feita dez anos antes do seu lançamento teria produzido uma hecatombe no respectivo cenário. Não se trata, como se poderia suspeitar, de qualquer nostalgia. Ao contrário: Fisher considerava que a crise de criatividade é uma crise de abertura de futuros, não de retorno ao passado. Sua avidez não era pelos velhos tempos, mas justamente por superá-los: nostalgia dos futuros perdidos, não dos passados (FISHER, 2013). Como os artefatos citados (*Mr. Robot*, *vaporwave*, *Stranger Things*) mostram, é o nosso futurismo que está afundado na nostalgia de imaginários passados. A própria *vaporwave*<sup>6</sup> é caracterizada por Fisher como nostalgia

<sup>5</sup> Por exemplo, Jameson, 2007a, p. 27 e 44.

<sup>6</sup> “Na verdade, acho que a *vaporwave* ainda depende de uma visão do futuro do século XX. A textura do som e até as imagens são derivadas de fontes corporativas dos anos 90. O fato de a *vaporwave* ter sido percebida como um exemplo de “música futurista” mostra um tipo de expectativa reduzida: podemos realmente comparar isso com, digamos, o *Kraftwerk*? Ou *jungle music*? Ou para a BBC *Radiophonic Workshop*?

passadista oriunda do rebaixamento das expectativas, uma vez que se apropria de elementos das corporações vinculadas ao imaginário do século XX em vez de apontar a uma experimentação do futuro nos termos de artistas como Tricky e Burial.

Assim, Fisher apropria-se de Derrida para pensar a *hauntology* como uma disjunção temporal na qual o tempo está fora dos eixos. Como diz o crítico musical Simon Reynolds, o período atual poderia ser caracterizado como *retromania*: a cultura pop está obcecada e paralisada no próprio passado, repetindo-se indefinidamente e criando uma espécie de espiral viciosa. Para Fisher, é a dificuldade de imaginar um futuro que causa isso. Precisamos recuperar os “futuros perdidos” que o realismo capitalista nos impediu de sonhar e criar a infraestrutura para sua realização. Do mesmo modo que Jameson, Fisher envolvia música, cinema, televisão e literatura para pensar esse entrincheiramento no passado. Construir um futuro torna-se uma alternativa para reagir contra a diacronia nostálgica de um presente disjunto no passado, no qual as obras artísticas não têm nenhum peso a não ser remeter a outras imagináveis em cenários mais ousados e experimentais. A utopia, aliás, é para Jameson ela mesma espectral:

O materialismo já está onipresente na atenção ao corpo que procura corrigir qualquer idealismo ou espiritualismo que permanece neste sistema. A corporalidade utópica é, no entanto, também uma assombração (*haunting*) que investe até os produtos mais subordinados e envergonhados da vida cotidiana, como aspirinas, laxantes e desodorantes, transplantes de órgãos e cirurgia plástica, todos sustentando promessas de um corpo transfigurado (JAMESON, 2007b, p. 6, trad. livre).

Fisher acabou tornando-se uma das principais inspirações do populismo de esquerda no Norte, um pouco referenciado no chamado aceleracionismo<sup>7</sup> e alavancado por plataformas digitais como Jacobin, Novara Media, Viewpoint Magazine, entre muitos outros blogs, podcasts, vídeos e livros. Segundo essa perspectiva e tendo em conta os *Grundrisse*, de Marx, e certa leitura do *Anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari, trata-se de aprofundar o mergulho no capitalismo atravessando-o por dentro, de modo que a própria aceleração irá produzir seu colapso e superação por outro modelo superior. Do ponto de vista antropológico,

---

Todas essas coisas claramente deram uma sensação de choque futuro, como “De onde isso vem?” Depois de ouvir esses artistas, as pessoas tiveram que reconstruir todo o sentido da música que os cercava. Infelizmente, acho que não há nada disso em relação à vaporwave ...” (tradução livre). Disponível em: <http://www.neromagazine.it/n/?p=20620>. Acesso em 14/02/2020.

<sup>7</sup> A proximidade entre Fisher é óbvia, tanto pela colaboração com Nick Land quanto pela inspiração do *Manifesto Aceleracionista* de Srnicek e Williams, entre outros momentos. Por exemplo: “Parece que, por exemplo, esquecemos as grandes visões que a ficção científica já teve sobre a tecnologia: quero dizer, costumávamos conversar sobre terraformação, transformação de planetas, alteração de sistemas solares! E a partir de terraformação agora estamos discutindo como melhorar nosso acesso à internet. Isso é um tipo de redução em si, eu acho. De qualquer forma, falando esquematicamente e generalizando demais, acho que há muita ênfase na digitalidade online. Ela colonizou totalmente nosso senso do que são o presente e o futuro, e acho que a realidade fenomenológica atual está se envolvendo com o que prefiro chamar de “ciberespaço capitalista.” Disponível: <http://www.neromagazine.it/n/?p=20620> (tradução livre).

avança-se do modernismo popular ao pós-humanismo comunista, produzindo novos corpos sincronizados com as transformações tecnológicas a partir da automação geral. Em uma expressão: *fully automated luxury communism*<sup>8</sup>.

Poderíamos pensar essa perspectiva como *imersiva* no ambiente atual, envolvendo a exploração do neoeiro nas suas potencialidades e projetando utopias. O blog de Fisher chamava-se *k-punk*, talvez em homenagem às possibilidades de industrializar afetos típicos do *k-pop*, porém com atitude *punk* e virtudes contraculturais e comunistas. Sintonizados com a industrialização dos afetos e defensores ardorosos do “modernismo popular”, os novos futuristas flertam inclusive com o “populismo de esquerda” como forma de tomar o poder para produzir uma nova hegemonia que derrote o realismo capitalista. Para tanto, seria necessário reunir as forças racionais da modernidade (racionalismo frio) com o evento contracultural (comunismo ácido) e a profusão viral das novas tecnologias, produzindo um combo (*k-punk*) capaz de ocupar o espaço político em um projeto de política radical utópica e realista.

## O porvir: um futuro invisível

Outra experiência distinta do *blur* é a série *The OA*, produzida pela Netflix. Envolvida em um ambiente que hibridiza magia, fé e alguns rasgos de ciência, especula sobre um cenário no qual a indústria da tecnologia da informação começa a produzir conhecimento e tentar decifrar padrões dos sonhos, o próprio modelo da espectrologia. Como já afirmava também Jonathan Crary, o mecanismo de exploração do capitalismo não respeita mais barreiras físicas ou biológicas, buscando a colonização integral da vida nos seus fluxos financeirizados. Assim, o último obstáculo seriam as fronteiras naturais do corpo, como o sono, o devaneio e a distração (CRARY, 2014, pp. 20-21). Na economia da atenção contemporânea, a última já foi quase totalmente capturada pela indústria. O estado de atenção-distraída já é praticamente a forma mais comum de conexão hoje em dia. O atravessamento para o sono/sonho/devaneio seria a próxima etapa.

Tomemos a realidade vivida na primeira temporada como mundo-1 e a segunda como mundo-2. Existe uma espécie de simetrização deslocada entre o mundo-1, no qual o principal vilão (Hap) captura os indivíduos capazes de sobreviver a experiências de morte (que depois descobrimos ser o atravessamento de dimensões de um multiverso relativístico), e o dono da principal indústria 4.0

---

<sup>8</sup> Bastani define da seguinte maneira o FALC: “Comunismo é usado aqui para maior precisão; sendo a intenção denotar uma sociedade na qual o trabalho foi eliminado, a escassez substituída pela abundância e na qual o emprego e lazer se misturam um no outro” (BASTANI, 2019, p. 50, tradução livre). A imagem se repete em Peter Frase: “Mas também significa algo ainda mais radical: apagar a distinção entre o que conta como um negócio e o que conta como uma atividade coletiva de lazer. Somente nessa situação podemos descobrir que “o trabalho tornou-se não só um meio de vida, mas o desejo primordial da vida”. Nesse caso, *trabalho* não seria mais um trabalho, seria o que realmente escolhemos fazer com nosso tempo livre. Então, poderíamos todos obedecer à ordem do “faça o que você ama” — não como uma apologia desonesta por aceitar a exploração, mas como uma descrição real do estado de existência. Este é Marx como um filósofo *stoner*: basta fazer o que você sente, homem (de cada um de acordo com sua capacidade), e tudo vai ser legal (a cada um de acordo com suas necessidades). Este é Marx como filósofo hippie: *faz o que você quiser, cara* (de cada um de acordo com suas capacidades) e *tudo vai ficar bem* (a cada um de acordo com suas necessidades).” (FRASE, 2017).

do mundo-2 (Pierre Ruskin), que captura jovens para submetê-los a exames laboratoriais de análise dos padrões do sonho e deixa viciados adolescentes em uma casa de jogos que se conecta a um ponto de passagem interdimensional. Em ambos casos, os ambientes são opacos e hermeticamente fechados, como caixas impenetráveis cujo interior guarda um mistério insondável e, ao mesmo tempo, um sofrimento indizível aos personagens que estão submetidos. No mundo-1, com o encarceramento dos personagens em caixas de vidro situadas no porão da casa isolada do resto do mundo. No mundo-2, com a misteriosa casa que produz mistérios e exige que os jogadores entreguem sua vida para tentar decifrar seu código.

A série aponta para um messianismo como resposta ao sofrimento intenso passado pelos personagens. Estamos todo tempo confrontados com o absurdo da violência, uma espécie de ritual sacrificial dos “anjos” que povoam a série, mas constantemente voltados para um “outro lado” especulável que vemos apenas sob a bruma, na qual um enigma lentamente enunciado vai se tornando cada vez mais aparente (e que inclusive ainda está em aberto, uma vez que a série foi cancelada). A esperança reside em um ato de fé que, segundo Derrida, é a única forma possível de conexão com o espectral – uma vez que o saber é *cego* em relação às suas possibilidades, dada a natureza vaporosa da sua existência. Ou seguindo suas palavras para descrever a experiência messiânica:

A ascese despoja a esperança messiânica de todas as formas bíblicas, e até de todas as figuras determináveis da espera, ela se desnuda assim com intenção de satisfazer ao que deve ser a hospitalidade absoluta, o “sim” ao (à) que chega, o “vem” ao porvir inantecipável — que não deve ser “qualquer um”, atrás do qual se abrigam fantasmas bastante conhecidos, que se deve, justamente, exercitar em reconhecer. Aberta, à espera do acontecimento *como* justiça, essa hospitalidade não é absoluta a não ser que vele por sua própria universalidade. O messiânico, inclusive sob suas formas revolucionárias (e o messiânico é sempre revolucionário, deve sê-lo), seria a urgência, a iminência, mas, paradoxo irreduzível, uma espera sem horizonte de espera (DERRIDA, 1994, p. 224).

Quando pensa a injunção da justiça na “messianidade sem messianismo”, Derrida propõe um *talvez* material, e não apenas epistemológico, no sentido de que a incerteza sobre sua realização é um estado de contingência radical, e não apenas incapacidade cognitiva de penetrar no seu segredo<sup>9</sup>. Há, assim, uma espécie de *futuro invisível* que Derrida prefere, a fim de evitar clamar pela antecipação utópica, chamar de porvir: “por isso que propomos sempre que se fala de uma

<sup>9</sup> “Uma vez mais, aqui como em outra parte, em todo lugar onde se trata da desconstrução, vai-se cuidar de relacionar uma *afirmação* (especialmente política), *caso exista uma*, à experiência do impossível, que não pode ser senão uma experiência radical do *talvez*” (DERRIDA, 1994, p. 55).

democracia *por vir*, e não de uma democracia *futura*, no presente futuro, não (sic) mesmo de uma idéia reguladora, no sentido kantiano, ou de uma utopia...” (Derrida, 1994, p. 92). Trata-se de reagir negando os dois impulsos primordiais da época: o triunfalismo do realismo capitalista, ao afirmar que “não há alternativa”, de um lado, e o racionalismo planejador que levou ao totalitarismo no socialismo real, de outro. Enquanto o primeiro afirma o estado presente como inevitável e único possível, o segundo projeta uma utopia já pré-dada, muitas vezes legitimando a violência em nome de uma História escrita com maiúscula. Em vez disso, abandona-se o futuro em prol do porvir: um verdadeiro futuro é aquele que quebra a cronologia, que acontece para além do horizonte de visão, que excede as possibilidades preditivas para além de qualquer contexto dado.

### O retorno do sagrado e dos deuses imortais

A hibridação entre tecnologia e fé levava Derrida a considerar que não viveríamos hoje em um simples “retorno do religioso” enquanto um reacionarismo ou arcaísmo. De certo modo, o componente *abstrato* da religião encontraria guarida na profusão dos dispositivos tecnológicos que atuam no universo *tele*, mecânico, digital ou virtual. A abstração e dissociação tecnológica (desenraizamento, desencarnação, objetificação etc.) caminhariam *juntos* com o antagonismo reativo (1996, p. 10, 40-41, 65-71). Achille Mbembe repete o diagnóstico da seguinte forma:

O entusiasmo pelas origens alimenta-se de uma sensação de medo provocada pelo encontro, nem sempre material - na verdade, sempre **fantasmagórico**<sup>10</sup> e em geral traumático -, com o outro. É certo que muitos julgam ter, durante muito tempo, preferido os outros a si mesmos. Porém, já não faz sentido preferir os outros a si, pensam. Doravante, a questão é a de preferir-se aos outros, que, de qualquer modo, já não nos servem; de escolher por fim como objectos aqueles que são parecidos conosco. A nossa época caracteriza-se, assim, por fortes ligações narcísicas. A fixação imaginária no estrangeiro - o muçulmano, a mulher de véu, o refugiado, o judeu ou o negro terão, neste contexto, funções defensivas (MBEMBE, 2017, p. 54).

O racismo, matriz dos fundamentalismos diversos, é composto de fantasmas:

Num plano fenomenológico, o termo [negro] designa, em primeira linha, não uma realidade significativa qualquer, mas uma jazida, ou

<sup>10</sup> Grifei. Na tradução portuguesa (aqui adotada), a palavra *fantasmatique*, decisiva para este ensaio, acabou traduzida por “fantasmagórica”, numa tradução conservadora que evita o neologismo habitual na psicanálise “fantasmático”. De qualquer modo, ressalta-se o caráter *spectral* desse retorno ao sagrado contemporâneo.

melhor, um rebotalho de disparates e fantasmas que o Ocidente (e outras partes do mundo) urdiu e com o qual recobriu as pessoas de origem africana muitos antes de serem capturadas nas redes do capitalismo emergente dos séculos XV e XVI (MBEMBE, 2018, p. 80).

Poderíamos conectar isso com o declínio da aura de Benjamin – o que em Derrida aparece como o *indene*, o sagrado e o santo (1996) – e as manifestações contemporâneas exploradas por Wisnik em que a tecnologia e a reprodutibilidade acabam se sobrepondo. Aliás, Derrida, como mais tarde Wisnik (2019, pp. 157-159), irá se debruçar sobre esse fenômeno tecnológico do terrorismo mundial, que inclusive produz uma das mais emblemáticas nuvens – sucedâneo do cogumelo nuclear – do nosso tempo: a destruição das Torres Gêmeas.

O “retorno do real” que o choque do 11 de Setembro produziu é também uma “vingança do corpo”<sup>11</sup>. No ambiente esfumaçado da contemporaneidade, em que as nuvens tornam o ambiente indistinto e indeterminado, a imposição de um *ato de vontade* aparece como uma tentativa de restaurar o que foi destruído pelos circuitos sintáticos que a maquinaria digital – mas que estaria além das capacidades físicas do corpo humano. Do atrito entre o corpo e a mente saturada do ambiente digital emergiriam, por exemplo, os (falsos) heróis dos massacres escolares, cuja subjetividade destruída é compensada com um ato de extrema violência que afirma a realidade do real.

A possibilidade de transposição dos limites do corpo físico também é imaginada como resposta ao problema. Em vez de ralentar o ritmo que estilhaça os sistemas nervosos dos habitantes do nevoeiro, a solução passaria pelo “aprimoramento” e, no limite, pelo próprio reconhecimento da sucessão das espécies na qual as máquinas ocupariam o nosso lugar. Dentro do escopo do *establishment* econômico, não por acaso as indústrias do Vale do Silício produziram sua religião própria: o transhumanismo, que promete inclusive a vida eterna sem a necessidade de redenção. Produzindo uma unidade sintética entre o desejo metafísico de escapar à finitude, o aprofundamento da tendência desmaterializadora da tecnologia de informação e a hegemonia das finanças, o transhumanismo do Vale do Silício propõe espécie de utopia dos deuses terrenos. Mbembe ressalta a relação complementar que existe entre o capitalismo e a engenharia genética:

A articulação entre o poder do capital e a capacidade de alterar voluntariamente a espécie humana – e até outras espécies vivas e outros materiais aparentemente inertes – constitui o quarto traço marcante do mundo do nosso tempo. O poderio do capital – simultaneamente força viva e criadora (quando é preciso alargar os mercados e acumular lucros) e processo sangrento de

---

<sup>11</sup> Por exemplo, Berardi, 2017, pp. 57-91.

devoração (quando se destrói irreversivelmente a vida dos seres e das espécies) - aumentou descontroladamente a partir do momento em que os mercados bolsistas escolheram apoiar-se na inteligência artificial para otimizar movimentos de liquidez (MBEMBE, 2017, p. 30).

Temos, assim, pelo menos três caminhos aqui desenhados em torno a como lidar com a bruma contemporânea:

- a) o neomodernismo utopista de Fisher na construção de um futuro comum, que envolve a imersão produtiva no neoveiro capitalista e construção de uma nova infraestrutura material e libidinal;
- b) o messianismo enquanto inunção de uma justiça invisível, providencial e enigmática, enquanto relação eminentemente cega – baseada, portanto, na fé – em relação ao atravessamento da neblina; e
- c) o cyberfundamentalismo, que se apropria das formas indenes da religião enquanto propriedades, do idioma, ao solo ou sangue, ou ainda à família ou nação, aparecendo ao seu lado inclusive novas formas de crueldade, em especial ligadas à violação sexual (DERRIDA, 1996, pp. 82-83), cuja pulsão de morte impõe novas tarefas à psicanálise (mais uma vez, ciência dos espectros) e hoje é investigada na noção de necropolítica de Achille Mbembe.

### Espectros da T/terra

Gostaria de pensar uma outra saída, que certamente dialoga em leve medida com o *acid communism* de Fisher, mas em vez de se dirigir ao espaço sideral olha para baixo, para o *húmus* que constitui as redes etéreas do neoveiro contemporâneo que passa, como as imagens do Antropoceno não deixam de mostrar, pela tessitura material do planeta. Ela passa mais pelas experiências xamânicas descritas por Davi Kopenawa em *A Queda do Céu*, viagens intensivas produzidas com baixa predação material, e realça, em contraste com o espírito colonizador europeu, o aspecto *diplomático* dessas relações. Aqui o vaporoso alterna entre a vil “fumaça do metal”, exemplo da toxidade produzida pelos brancos que invade o ambiente, e os próprios espíritos *xapiri*, cuja existência praticamente quântica se tornaria visível apenas quando a vigília do xamã desse lugar a um estado produzido artificialmente - e sob duras penas - que permite a diplomacia com esses espíritos da floresta.

Esse outro cenário incluiria tem os pés fincados no chão da T/terra, a partir das montagens *ctônicas* que Donna Haraway, por exemplo, arrola como manifestações do Chthuluceno. Essa experiência espectral certamente remete ao ambiente *imersivo* do imaginário cyberpunk, porém com duas diferenças exponenciais: a experiência não visa a uma interioridade (a propriedade de um eu-soberano) e, ao fazê-lo, atravessa espécies com vistas a produzir uma negociação

diplomática entre multimundos (e não a colonização por um mesmo projeto universal-moderno).

Nesse registro poderíamos ler a lacônica cena de *The OA* em que OA/Praire, no mundo-2, é entrelaçada por um polvo que, ao perfurar seus braços, comunica-se por telepatia e se apresenta como *Azrael* – chamado por Nina Azarova de *Noite Antiga* (“Old Night”) – um ser ctônico/angélico de um passado imemorial que procura, apesar de toda desconfiança de seus parentes, a aliança com os humanos. Em contraste com os deuses do céu astralizados pela civilização, Haraway propõe o pensamento-tentacular, que envolve, segundo a etimologia latina da palavra *tentaculum*, tanto sentir quanto tentar (2017, p. 31). Essa conjugação entre o sentir como toque aterrado, e experimentar como pragmática vital, entre conexões e rupturas, abre outra via em que a telepatia entre os seres espectrais que povoam a T/terra – que estão que são redes dentro e fora das nuvens (2017, p. 32). Ou ainda como narra Derrida na cena espectral de Hamlet:

Toda aparição parece, aqui, vir e volta *da terra*; dela vir como de uma clandestinidade soterrada (o húmus e o esterco, o túmulo e a prisão subterrânea); para aí voltar, como ao mais baixo, na direção do humilde, do úmido, do humilhado. Convém também, a nós aqui, passar em silêncio, no mais próximo à terra, o retorno de um animal: não a figura da velha toupeira (*Well said, old Mole*), nem de um certo ouriço, porém mais precisamente a de um “iroso porco-espinho” (*fretfull Porpetine*) que o espírito do pai, então, apresta-se para conjurar, subtraindo a “descrição da eternidade” aos “ouvidos de carne e sangue” (DERRIDA, 1994, p. 128).

Essa trilha/*hub* interdimensional, ponto de passagem espectral de mundos/perspectivas infinitas, produz um devir-com (*becoming with*) que se religa ao chão enquanto pele da T/terra, como o xamã conectando aos espíritos da floresta, em uma deriva nova da espectrologia na qual o ancestral não é recebido como propriedade, mas como abertura de virtualidades infinitas reprimidas pela hegemonia do Um-Todo da metafísica ocidental.

### Referências:

BASTANI, Aaron. **Fully Automated Luxury Communism**: a manifesto. London/NY: Verso, 2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BERARDI, Franco ‘Bifo’. **Futurability**: the age of impotent and the horizon of possibility. London/NY: Verso, 2017.

BRIDLE, James. **New Dark Age**: technology and the end of future. London/NY: Verso, 2018.

CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. Trad. Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DECLERCQ, Marie. Bolsonaro e vaporwave: a tentativa estética tardia de um governo que rejeita arte. **Vice**. Disponível em: [https://www.vice.com/pt\\_br/article/8xwn4a/bolsonaro-e-vaporwave-a-tentativa-estetica-tardia-de-um-governo-que-rejeita-arte](https://www.vice.com/pt_br/article/8xwn4a/bolsonaro-e-vaporwave-a-tentativa-estetica-tardia-de-um-governo-que-rejeita-arte). Acesso em 5 de junho de 2023.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Foi et savoir**. Paris: Editions du Seuil, 1996.

FRASE, Peter. **Quatro Futuros**. Trad. equipe O Minhocário. Disponível em: <https://ominhocario.wordpress.com/2015/07/13/quatro-futuros/>. Acesso em: 14 fev. 2020. Acesso em: 05 jun. 2023.

FISHER, Mark. **Ghosts of my life: writings on depression, hauntology and lost futures**. Winchester/Washington: Zero Books, 2014.

HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble**. Durham/London: Duke University Press, 2017.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2007a.

JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the Future: the desire called utopia and other science fictions**. London/NY: Verso, 2007b.

LOVELUCK, Benjamin. **Redes, Liberdades e Controle: uma genealogia política da Internet**. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2018.

MANUCCI, MATIOLLI & FISHER. **Mark Fisher in conversation with NERO on notions of hauntology, nostalgia and lost futures**. Nero Magazine. Disponível em: <http://www.neromagazine.it/n/?p=20620>. Acesso em: 14 fev. 2020. Acesso em: 05 jun. 2023.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1, 2018.

MBEMBE, Achille.. **Políticas da Inimizade**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

TALEB, Nassim Nicholas. **A lógica do cisne negro**. Trad. Marcelo Schild. Bestbusiness, 2019.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do Nevoeiro**. São Paulo: Ubu, 2019.

Enviado em 22 de maio de 2023.

Publicado em 30 de junho de 2023.

## CYBERFUNK 2051<sup>1</sup>

Carapanã<sup>2</sup>

“Um pequeno exercício de reflexão: como você imagina o Brasil de 2050?”<sup>3</sup> perguntou no Twitter o professor de relações internacionais Carlos Gustavo Poggio. Passei uma boa parte da manhã de hoje pensando nessa pergunta e olhando as respostas ao tweet. Além da ironia e do sarcasmo, um pessimismo aflitivo o qual qualquer pessoa que não seja um absoluto filho da puta sentiu nesse últimos anos. No Estadão, o jornal da “escolha muito difícil”<sup>4</sup>, uma notícia sobre uma pesquisa da Fundação Getúlio Vargas que destaca que os jovens brasileiros estão menos felizes e mais preocupados com o futuro<sup>5</sup>. E não apenas os jovens.

Se o ato de imaginar o futuro é um desafio para cientistas de todas as áreas, principalmente pela complexidade dos fatores envolvidos, a humanidade criou campos inteiros da ficção que se especializam nisso. A imaginação do futuro nos deu *Star Trek* e o gênero *Space Opera*<sup>6</sup>, cenários nos quais a humanidade se expande pela galáxia e enfrenta novos problemas sociais, políticos e existenciais. Olhando em retrospecto os dilemas de *Star Trek* parecem hoje quase utópicos frente aos desenhos de futuro mais comuns. Momentos de crise não raro fomentam a imaginação distópica. *Mad Max* foi concebido no auge da crise do petróleo do final década de 1970, quando o diretor George Miller trabalhava como médico num pronto socorro em Sidney e atendia uma

<sup>1</sup> Notas adicionais presentes neste ensaio foram elaboradas por Francisco Ludovico Silva acadêmico do Curso de Letras Português da Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA).

<sup>2</sup> Carapanã é o pseudônimo usado pelo autor da página Eh Várzea e por um dos *hosts* do *podcast* Viracasacas. Publicou o artigo “A nova direita e a normalização do nazismo e do fascismo” no livro *O ódio como política* (2018), pela Boitempo Editorial.

<sup>3</sup> Tweet feito no dia 3 de Junho de 2021 pelo professor e pesquisador em Relações Internacionais Carlos Gustavo Poggio. Disponível em: <https://twitter.com/cgpoggio/status/1400568583374217218>. Acesso em 5 de junho de 2023.

<sup>4</sup> Refere-se ao editorial feito pelo Estadão no dia 8 de Outubro de 2018, durante as eleições para presidente no Brasil, chamado “Uma Escolha Muito Difícil”, em que equiparava Fernando Haddad, candidato à presidência afiliado ao PT, a Jair Bolsonaro, candidato afiliado ao PL, resultando na chacota recebida. Disponível em <https://www.estadao.com.br/opinia/uma-escolha-muito-dificil/>. Acesso em 5 de junho de 2023.

<sup>5</sup> A pesquisa se chama “Juventudes, Educação e Trabalho: Impactos da Pandemia nos Nem-Nem”, lançada em Maio de 2021, e trata do impacto da pandemia no estudo e no trabalho dos jovens. Resultados demonstram uma maior fragilidade em tempos de crise. Disponível em <https://www.cps.fgv.br/cps/NemNem/>. Acesso em: 05 jun. 2023.

<sup>6</sup> *Star Trek* foi uma série de televisão de ficção científica criada por Gene Roddenberry e lançada em 1966. A narrativa segue a nave USS Enterprise e sua tripulação em sua exploração da Via Láctea, seus mundos, formas de vida e civilizações. Foi um dos precursores do *Space Opera*, nome derivado de “*Soap Opera*” (termo utilizado em língua inglesa para “*novelas*”), e é um subgênero da ficção científica que tem um foco maior no drama, relacionamentos e romance.

quantidade desproporcional de pessoas feridas em acidentes automobilísticos.<sup>7</sup> *Neuromancer*, escrito por William Gibson e talvez a obra mais influente da ficção científica desde a década de 1980, foi produzido enquanto Ronald Reagan destruía a Grande Sociedade do New Deal, acabava com o pouco de seguridade social que existia nos EUA, esmagava sindicatos e abria caminho para uma consolidação do poder empresarial em detrimento de qualquer outra coisa.<sup>8</sup> O computador pessoal começava a se popularizar nos países ricos e a figura do hacker, um contraventor das redes de computadores, emergia junto com ele.

O cyberpunk enquanto gênero prosperou imensamente. O futuro que ele descreve pode ser definido como “high tech and low life” (algo que pode ser traduzido como: alta tecnologia e vida pobre)<sup>9</sup>. Nesse tipo de ficção, via de regra, os Estados desapareceram ou não têm importância e todo o poder está nas mãos de megacorporações. As cidades são enormes, poluídas e repletas de violência e criminalidade – com destaque para o quão corruptos são os agentes da lei. Os personagens dessas histórias, via de regra, são anti-heróis sofisticados que enfrentam muitos desafios e pouquíssimos dilemas morais na busca pela própria sobrevivência. No cenário de *Neuromancer* os ultraricos vivem fora da Terra, numa estação espacial luxuosa – chamada de Freeside – que mais parece uma insólita mistura de Geneva, Cancún e Las Vegas. Livres das amarras das leis da superfície esses zilionários lucram com suas empresas e aproveitam a nova liberdade para viver eternamente através de clonagem, criogenia e transferência da própria consciência para construtos de inteligência artificial.

O futuro em *Neuromancer* não é nada glorioso. A alta tecnologia não melhora a vida das pessoas, não salva a humanidade e continua sendo apenas mais uma ferramenta de controle dos poderosos sobre o resto. No quadrinho *Transmetropolitan*, escrito por Warren Ellis e ilustrado por Darrick Robertson<sup>10</sup>, a humanidade convive com

---

<sup>7</sup> *Mad Max* é uma série multimídia australiana que se passa em um mundo pós-apocalíptico. A narrativa segue Rockatansky, um policial em uma Austrália futurista e distópica, que se encontra devastada por conta da guerra e da falta de recursos. Começou em 1979 com o primeiro filme, dirigido e coescrito por George Miller que, com sua formação em medicina na University of New South Wales e seu tempo trabalhando em uma sala de emergência de um hospital, viu muitos pacientes feridos (ou mesmo mortos, em alguns casos) por conta de acidentes automobilísticos.

<sup>8</sup> Ronald Wilson Reagan foi o 40º presidente dos Estados Unidos, tendo seu mandato de 1981 a 1989. Durante seu primeiro mandato, Reagan criou sua “*Reaganomics*”, composto por uma desregularização econômica e cortes em impostos e gastos durante o período de estagnação e inflação. No final do seu mandato em 1989, os EUA viram uma significativa diminuição na inflação, nos impostos e na taxa de desemprego, mas a dívida federal quase triplicou. Reagan é considerado uma das maiores figuras para o conservadorismo estadunidense.

<sup>9</sup> Formulação creditada, no livro “*William Gibson: A Literary Companion*” de Tom Henthorne (2011), a Bruce Sterling, um dos autores ligados ao movimento Cyberpunk. A frase põe em contexto a dicotomia apresentada em muitos trabalhos do gênero, referindo-se a um mundo tecnologicamente avançado onde a maioria das pessoas vive na miséria. Sterling foi um dos promulgadores ideológicos mais fortes do movimento.

<sup>10</sup> *Transmetropolitan* é uma série de quadrinhos publicada pela DC Comics entre 1997 e 2002. A narrativa se passa em um futuro não tão distante e segue as aventuras do renegado Spider Jerusalem, que, junto de suas companhas Yelena Rossini e Channon Yarrow, se dedica a combater a corrupção e o abuso de poder entre dois presidentes dos Estados Unidos.

nanotecnologia, alienígenas, canibalismo de clones sem consciência, manipulação genética, e qualquer outra coisa absolutamente trivial ou bizarra que possamos imaginar. Nessa história o protagonista Spider Jerusalém, desfila por uma cidade sem nome, e lida com questões muito familiares para nós: violência policial, pobreza, narcisismo, espetacularização da política, autoritarismo e a dificuldade em fazer com que as pessoas prestem atenção a coisas urgentes em meio a um ambiente dominado por hipermídia. O personagem repete o tempo todo que há um mundo de informação pública que poderia ser relevante está disponível nas redes mas o público – e a imprensa – têm muita dificuldade em prestar atenção nas coisas mais importantes.

Quando li *Transmetropolitan*, *Neuromancer* e outras obras de ficção científica no mesmo estilo eu sempre pensava que a conta não fechava. Como era possível ter “alta tecnologia e vida pobre”? Por quê diabos a humanidade com tantos recursos à sua disposição não resolveria problemas básicos como a pobreza, a fome, o saneamento e a saúde pública? Ao olhar a aridez pós-apocalíptica de cenários como *Mad Max* eu também me perguntava: por que a humanidade destruiu a si mesma? Por que ninguém impediu isso?

A resposta para essa pergunta eu achei, em parte, no conceito de Realismo Capitalista proposto pelo finado Mark Fisher. A idéia de que não pode haver qualquer alternativa ao capitalismo, ou qualquer futuro melhor se tornou o cerne da imaginação política nesses hegemonia neoliberal. O conservadorismo e a extrema-direita procuram usar dessa falta de imaginação para propor um viagem de retorno aos “bons e velhos tempos”, aqueles marcados pela brutalidade e ausência de direitos, convidando seus adeptos a imaginar um paraíso baseado na força ou na morte em massa – vide como o a utopia dos devotos do Qanon<sup>11</sup> começaria justamente a partir de um expurgo global. Esse tipo de coisa me faz pensar que certas distopias que imaginamos acabam sendo utopias para alguém...

Fisher e seus colegas do grupo CCRU (a Unidade de Pesquisa de Cultura Cibernética), incluindo aí o agora balbuciante e ultrareacionário Nick Land, também escreveram sobre a importância da ficção como forma de conhecimento, e cunham o termo *hiperstição* (uma fusão de superstição com hiper) para descrever uma

---

<sup>11</sup> QAnon é um movimento político de teoria da conspiração da política estadunidense. Originou-se na esfera política de fóruns e chans em 2017. Prega que o governo Trump lutou secretamente contra pedófilos, satanistas e canibais que operavam uma conspiração contra o até então presidente. Segundo seus adeptos, Trump atuava em segredo para conduzir uma série de prisões, apreensões e execuções em um dia que ficaria conhecido como “*The Storm*” (lit. A Tempestade) ou “*The Event*” (lit. O Evento).

“tecnociência experimental de profecias auto-realizáveis”. A nossa falta de imaginação diante do abismo precisa ser revertida. A ficção e a imaginação são importantes para construir um futuro, qualquer futuro.

\* \* \*

Alguns povos andinos, incluindo aí os Aymara, entendem que o futuro estaria “atrás de nós” e o “passado” à nossa frente – justamente porque podemos ver o passado mas não podemos ver o futuro. A palavra *Aymara* para o passado literalmente significa olho, visão ou frente, e a palavra para o futuro significa “atrás” ou “as costas”.

Enviado em 17 de abril de 2023.

Publicado em 30 de junho de 2023.

## FIGURAÇÕES DO FUTURO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

**Kelvin Falcão Klein<sup>1</sup>**

### I

Ainda que essa letra tão característica no título de *Zero K* não tenha relação com Franz Kafka, é possível reconhecer uma série de motivos kafkianos no romance de Don DeLillo. Em primeiro lugar, a questão da filiação e da herança. O narrador de *Zero K* se identifica como Jeffrey Lockhart, um homem sem atividade definida que segue o pai – riquíssimo investidor – pelos meandros de um projeto científico de conservação e armazenagem de corpos humanos pela criogenia. Por trás do verniz futurista, há uma constante preocupação com o olhar, a aprovação e o aval paternos.

“Este emprego faria de mim o Filho”, pensa Jeffrey em dado momento. “Quando é que um homem se transforma em pai?”, reflete ele mais à frente. “Os nomes inventados têm a ver com a paisagem destruída do deserto, fora o nome que é de meu pai e meu”, acrescenta depois, e assim por diante. A escolha faz sentido: um romance sobre algo tão incerto e abstrato quanto o futuro precisa de algo palpável em que se ancorar, algo que diz respeito à experiência humana compartilhada em qualquer tempo e espaço, daí o uso da filiação, da sobrevivência do sujeito através de seus descendentes.

Em certa medida, *Zero K* pode ser lido como a elaboração do distanciamento do pai, o homem que Jeffrey busca entender como indivíduo e como alguém que escolhe se dar à morte, à criogenia. Se pensarmos em *A estrada*, de Cormac McCarthy, ou *Children of men*, de P. D. James, vemos que o tema da ameaça à descendência tem raízes na ficção distópica.

Harold Bloom, em *The American Canon: Literary Genius from Emerson to Pynchon*, afirma que Cormac McCarthy é o maior herdeiro de William Faulkner. McCarthy é de uma relevância absoluta – ele é o Homero de nosso épico contemporâneo de massacres e religiosidade. O delírio continua auto-imune: as estruturas que aparentemente oferecem o maior conforto são aquelas que determinam os pontos mais altos da loucura entre os

---

<sup>1</sup> Professor da Escola de Letras e do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5989162165563233>, Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8997-1174>, E-mail: [kelvin.klein@gmail.com](mailto:kelvin.klein@gmail.com)

homens. O que a leitura talvez possa oferecer é um corte longitudinal nesse delírio, deixando boa parte dos nervos expostos e boa parte das secreções ao relento, permitindo que o odor se espalhe, para fruição de todos nós.

## II

Outro tema forte de Kafka também central para DeLillo é a transformação, a *metamorfose* (de certa forma ligado ao anterior, se entendermos que toda sobrevivência pressupõe uma transformação). A metamorfose em *Zero K* diz respeito à sobrevivência dos corpos para além da morte pela via da criogenia – uma vida póstuma que se dá em um ambiente controlado, em cápsulas hermeticamente fechadas, sendo uma delas especialmente esculpida para receber o cérebro, que é retirado junto com outros órgãos – “morrer humano, renascer como androide isométrico”.

A metamorfose em Kafka não envolve apenas o inseto. Diz respeito também às várias oscilações possíveis entre humano e animal, entre humano e algo que está além ou aquém do humano. Josef K., de *O processo*, é assassinado “como um cão”, escreve Kafka. Mas a última frase do romance é “como se a vergonha devesse sobreviver a ele”. De novo a sobrevivência ligada à transformação. A metamorfose, em *Zero K*, é constantemente evocada: “seres humanos como manequins”, “manequins recurvados numa urna mortuária”, ou ainda, corpos humanos “reduzidos a naturezas-mortas, crionicamente imobilizados”. O narrador de DeLillo flutua entre a descrição, o estupor, a repulsa e o fascínio pela transformação. *Zero K* é uma densa exploração daquele *Unheimliche* de Freud – o estranho que irrompe do familiar, o androide isométrico que olha com os olhos do pai, simultaneamente abstrato e concreto.

## III

Outro contemporâneo de Kafka, Walter Benjamin, cunhou uma fórmula para explorar esse fascínio por aquilo que escapa do humano e que, ao mesmo tempo, *faz* o humano: “*sex appeal* do inorgânico”. A fórmula de Benjamin abarca uma constelação de temas, do crânio descarnado como alegoria barroca até o fetichismo da mercadoria tal como Marx define n’*O capital*. Em comum, essa mescla de fascínio e repulsa pelo inanimado – Benjamin dá como exemplo a moda. “A gente desejava com volúpia”, diz um

personagem de *Zero K* ao narrador, comentando os primórdios do projeto de criogenia. Mas para DeLillo o *sex appeal* do inorgânico não está apenas na visão do corpo humano como manequim ou androide, está também no dinheiro. Assim como em *Cosmópolis*, *Zero K* vibra com o gozo advindo da riqueza, do choque entre o fluxo abstrato das ações e dos investimentos e o resultado palpável do mundo dos super-ricos.

Nessa perspectiva, o romance futurista de Don DeLillo se apresenta não tanto como um exercício de previsão ou profecia, mas como reelaboração de temas que circulam há muito pela história da literatura. Como diz o autor na frase final de outro romance surpreendente, *Os nomes*, de 1982: “O pesadelo das coisas reais, as maravilhas decadentes do mundo”.

#### IV

A interpretação “figural” de que fala Erich Auerbach em *Mimesis*: a ideia de que um evento do passado possa prefigurar um evento do futuro (no contexto bíblico, a ideia de que Davi prefigura Cristo e que a arca de Noé prefigura a Igreja do futuro). É impossível entender Dante sem entender o método figural, defende Auerbach (o que me faz pensar em outro leitor de Dante, contemporâneo de Auerbach, Jorge Luis Borges: um dos fios que sustentam a argumentação de “Kafka e seus precursores”, por exemplo, é justamente o da figuração/prefiguração: se não existisse Jesus, Davi não prefiguraria aquilo que não existe; da mesma forma, se Kafka não existisse, *Bartleby* seria prefiguração de qualquer outra coisa, mas não do sistema de adiamento angustiada de *O Castelo*).

(O próprio procedimento da interpretação figural diz respeito a um gesto duplo de adiamento e projeção, a um jogo entre temporalidades – por mais que o próprio Auerbach, na condição de filólogo, não tenha avançado nesse tipo de especulação. Se a *Comédia* de Dante é, ao mesmo tempo, *prefiguração* da *Comédia* de Balzac, e *refiguração* da *Eneida* de Virgílio, isso quer dizer que a tradição é um *work in progress*, um efeito da acumulação de “leituras fortes” (nos termos de Harold Bloom) ao longo do tempo).

Em um ensaio chamado “*The Rhetoric of Interpretation*”, Hayden White propõe uma peculiar aplicação da interpretação figural de Auerbach (que ele, de resto, utiliza em vários outros textos): lendo a *Recherche* de Proust (*Em busca do tempo perdido* como ficção-científica), White separa uma série de cenas em jardins (que disparam o curto-circuito de uma série de oposições: palavra e silêncio; interioridade e exterioridade;

campo e cidade; palavra e imagem) que encadeiam um complexo sistema de prefiguração, figuração e refiguração (o sentido oferecido pelo conjunto de cenas nunca é completo, na medida em que elas estabelecem um regime de figuração e contra-figuração virtualmente infinito: toda figura que se apresenta requisita uma atualização no futuro).

## V

Em uma das imagens incluídas em *Cães heróis*, romance de Mario Bellatin, uma das imagens que finalizam a história (a trama e o percurso do leitor), vejo um mapa pendurado na parede – um mapa do México. Talvez seja a casa do homem gordo, do homem que se movimenta em uma cadeira de rodas, o “homem imóvel” do subtítulo do livro, o “homem imóvel e seus trinta pastores belga malinois”. Certamente não é o México referencial e histórico de Sergio Pitol, e também não se aproxima da cartografia maníaca do Deserto de Sonora de Roberto Bolaño.

No correr do livro, Bellatin escreve que há “um grande mapa da América Latina” na parede, com círculos que indicam as cidades nas quais existem criações de pastores belga malinois. “Para certos visitantes”, acrescenta Bellatin mais adiante, de forma enigmática, “a presença desse mapa os leva a pensar no futuro do continente”. *Cães heróis* é tudo, menos uma ficção que se ocupa das correspondências factuais e geográficas: o mecanismo que articula e desarticula as partes do texto (e os imensos espaços em branco entre elas) não está ajustado na lógica da representação, da *mimesis*. A banalidade que reveste a proximidade da voz narrativa com o homem na cadeira de rodas é tanto uma ilusão quanto um procedimento técnico: o que está em jogo não é o que se mostra, mas o que se esconde (por isso a insistência com o futuro – da literatura, do continente, da vida, da linguagem).

## Referências

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BELLATIN, Mario. **Cães Heróis**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2007.

BLOOM, Harold. **The American Canon**: The Literary Genius from Emerson to Pynchon. New York: Library of America, 2019.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DELILLO, Don. **Zero K**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DELILLO, Don. **Os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DELILLO, Don. **Cosmópolis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FREUD, Sigmund. **O incômodo**. São Paulo: Blucher, 2021.

FREUD, Sigmund. O inquietante. *In*: **O homem dos lobos e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. **O Castelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KAFKA, Franz. **O Processo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARX, Karl. **O capital**, livro I. 3 ed. São Paulo: Boitempo, 2023.

WHITE, Hayden. The rhetoric of interpretation. **Poetics Today**. v. 9, n. 2, 1988.

Enviado em 23 de maio de 2023.

Publicado em 30 de junho de 2023.

## O segredo da Ilha do Pontal<sup>1</sup>

Malthus de Queiroz<sup>2</sup>

O e-mail não era muito claro, embora fosse bem específico: perguntava por um livro raro, de circulação restrita, cujo título não era totalmente conhecido, doado há muito a esta biblioteca por uma pesquisadora aposentada do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano chamada Dilza. Dizia o e-mail que o livro era um estudo sobre a Ilha do Pontal, situada na costa do Nordeste do Brasil, desconhecida até meados do século XIX, habitada por povos originários de ascendência perdida, de antes mesmo dos tupinambás e caetés. A mensagem vinha acompanhada de um anexo, uma edição digitalizada do *Diário da Tarde* de um longínquo agosto de 1896. Tratava-se de um recorte — ou melhor, de um rasgão — contendo um pequeno anúncio que oferecia comprar “uma obra rara sobre uma ilha recém-descoberta” por cinco contos de réis, deixando um endereço no bairro da Boa Vista para os interessados levarem-na e receberem em mãos a quantia. O anúncio estava rasgado justamente no nome da obra e do autor. O e-mail se justificava por considerar que havia grande possibilidade de a obra ainda fazer parte do acervo da biblioteca e que ele poderia estar na seção das obras raras, entre as possíveis classificações fantasia; mitologia; linguística; literatura fantástica; lendas; povos originários. Por não haver achado no catálogo online da biblioteca obra com descrição semelhante a esta, solicitava ajuda para encontrá-la.

---

<sup>1</sup> Enquanto preparava o relato destes acontecimentos, notei, para minha imensa surpresa, que eles tinham um quê de ficção e aventura, o que me deixou particularmente feliz, por motivos que explanarei melhor no texto. Mas pensei também que isso o colocava na trincheira entre o real e o fantasioso, num lugar entre a possibilidade e a probabilidade. Assim, aconselho ao leitor reconsiderar o que teóricos da literatura chamam de pacto ficcional entre si e o texto, aproximando ambos os conceitos (real e fantasia) para melhores ponderações pós-leitura. Sobre o pacto ficcional, ler Holanda — *Pacto biográfico e pacto ficcional*, estante TLIT03\_M22.

<sup>2</sup> Doutor em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE. E-mail: malthus.queiroz@gmail.com

O remetente se identificava como Uaná Silva, pesquisadora do Departamento de Ciência da Informação da UFPE. Agradecia antecipadamente a atenção e aguardava minha resposta.

Mostrei o e-mail para Regina, minha companheira de turno. Após uma rápida confabulação em que concordamos ser um desaforo tal mensagem — e em que maldissemos a percepção geral das pessoas em conceber aos bibliotecários o status de adivinhadores de locais de livros sem nome —, ponderamos que tínhamos por obrigação profissional averiguar. Primeiro confirmei a identidade do remetente; havia uma pesquisadora no departamento de CI da UFPE com o nome de Uaná Silva, e sua linha de pesquisa lidava com fontes primárias de informação. A Ilha do Pontal, de que eu nunca havia ouvido falar, era uma ilha que ficava a poucas milhas mar adentro a leste de Fernando de Noronha e que foi descoberta pelo navio pesqueiro Potiguar, em 1857 — batia com a descrição da mensagem. Confirmados esses pontos, imprimi o e-mail e me dirigi à seção das obras raras, que fica nos fundos da biblioteca, onde estaria o tal livro. Para chegar lá, era preciso seguir por um corredor localizado na lateral da sala principal, onde se atendia ao público geral. Só pessoas autorizadas podem entrar na seção de livros raros, devidamente equipadas: máscaras e luvas, para evitar a deterioração dos papéis. Procurei durante todo o dia tal obra, mas não encontrei nenhuma pista de sua existência. Pelas quatro horas da tarde, eu já dava por concluída a busca, não encontraria nada, tinha certeza. Mas, por descargo, ainda examinava os últimos arquivos.

Encontrei numa caixa de madeira escura, que mais parecia um baú antigo, um livro velho, de páginas quase totalmente amareladas, com uma curiosa lista: a de autores publicados no Brasil no ano de 1891. Não eram muitos nomes; àquela época, era bem mais difícil publicar um livro no Brasil. Ao lado de cada obra, constava um pequeno resumo, o suficiente para atizar minha curiosidade de leitora genérica de coisas aleatórias. Um dos meus passatempos prediletos é ler essas aleatoriedades, artigos de revistas de curiosidades, sites de assuntos diversos, livros de fotografia, blogues com listas de “os dez maiores mistérios do mundo” e coisas do tipo. Quer dizer, não é bem um passatempo; eu sofro de ansiedade por saber, uma condição —

curiosa, aliás — que me faz ter uma quase incontrolável compulsão de conhecer, de obter informações. Minha terapeuta me explicou que essa condição é ainda recente, provavelmente um transtorno gerado pelo imenso consumo de informação a que somos submetidos nos dias de hoje e que a OMS, que denominou tal condição, ainda não sabe muito sobre ela. O fato é que saber o que se publicava em 1891 se afigurou a mim um convite ao deleite. Além do mais, havia a possibilidade de que a propaganda no jornal anexado ao e-mail, que datava de 1896, quisesse comprar uma obra publicada em 1891. Por que não?

Fiz uma leitura de superfície identificando alguns termos de interesse<sup>3</sup>, que pudessem constituir uma pista, embora não soubesse bem o que procurava. Parava aqui e ali e mergulhava em termos que julgava parte do campo semântico da obra misteriosa: ilha, barco, índio<sup>4</sup>, descoberta, pesquisa, desbravar, mistério, desconhecido, e por aí vai. Deparei-me com resumos inusitados de livros: árvores genealógicas de famílias nordestinas; um que elencava os nomes e tipos de embarcações tradicionais da região Nordeste; uma lista com nomes de pessoas e seus significados; o diário ficcional de um ex-escravizado que fugira para as matas no século XVIII; um compêndio dos tipos de moradia ao longo da margem do Capibaribe; um tratado sobre a exploração do homem pelo homem no romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis. A variedade de assuntos era imensa, atiçava a minha já excitada curiosidade, a despeito do cansaço, e tornava ainda mais desafiadora a busca por uma pista do livro desconhecido — uma tarefa verdadeiramente desafiadora para quem sempre costuma desvendar mistérios aleatórios a partir de uma mísera informação de internet (se houvesse um campeonato disso, eu seria campeã). A leitura dos resumos entreteve minha curiosidade por mais uma ou duas horas, mas já me enfadava no fim da tarde. Não conseguiria ler todos os resumos naquele dia, nem acreditava mesmo que conseguiria achar alguma coisa. Resolvi parar por ali, já eram horas de acabar o

---

<sup>3</sup> Trato, aqui, da leitura de superfície como um momento anterior à “lecture en piqué”, proposta por Barthes, no qual o leitor foca aleatória ou propositalmente num ponto qualquer do texto para mergulhar nele.

<sup>4</sup> Refiro-me aqui obviamente a um termo histórico, adotado nos livros da época; isso ocorrerá sempre que buscar um termo em algum material antigo. O termo “povos originários” vem suprir uma necessidade de nossos tempos em reconsiderar o pensar no outro, de modo a aplacar conceitos que produzam estereótipos danosos às minorias. Mais informações sobre o assunto na estante SOC.Dicionário\_01.

expediente; talvez no outro dia eu continuasse a procura do tal livro — ou deixaria de lado, afinal a curiosidade que me move aos mistérios aleatórios é a mesma que me faz me ocupar de outros mistérios, fazendo-me esquecer dos primeiros — sim, é parte da minha condição. Mas, fato, nesse momento eu estava muito curiosa pra saber que obra era aquela, que já valera uns bons contos de réis. Embalei o livro de resumos numa pasta adequada e levei-o pra casa, na intenção de pesquisar mais um pouco. Minha terapeuta certamente desaprovava isso, já que ela insiste em dizer que meu grau intenso de alegria em explorar pode às vezes me levar à obsessão por descobrir coisas sem as quais eu poderia viver plenamente. Eu concordo. Inclusive acho que ela também pode viver sem essa informação; não contarei nada a ela.

Parei no café da esquina de casa para jantar. Seu Pedro me recebeu com a alegria de sempre. Pus a pasta com o livro de resumos na mesa e fiquei vagando no celular, trocando mensagens e likes aleatoriamente. Uma postagem me pareceu particularmente interessante para a ocasião: uma editora convidava autores de ficção de fantasia para um evento na área. “Ficção de fantasia”, repeti na mente, e o pensamento percorreu de memória as estantes da biblioteca até chegar à seção dos livros de literatura fantástica. Estavam lá todos os clássicos, formadores modernos do gênero: Carroll, Baum, Tolkien, Martin, Poe, Maupassant, Verne... Verne não é bem literatura de fantasia, segundo me falou certa vez uma estudiosa do assunto. “Verne é ficção científica; não é fantasia, é especulação da realidade.” “Mas especulação é imaginação também, não?”, ponderei. Ela dissertou sobre a diferença do termo *fantasia* para o gênero *fantasia*, um engano que decorria devido a uma tradução direta do termo inglês *fantasy* para as obras imaginativas de aventura que envolvem magia, reis, fadas, seres míticos num mundo irreal.<sup>5</sup> Ela me convenceu da diferença, mas deixei Verne na estante de literatura fantástica mesmo.

---

<sup>5</sup> Num dos artigos que essa estudiosa me indicou, consta uma passagem de Herbert Read, de seu livro *The meanings of art*, no qual ele distingue o processo mental de fabulação (*fancy*) do produto literário (*fantasy*), enfatizando a diferença entre esses dois processos. Por que me lembrei disso na mesa do café parece ter a ver mais com o primeiro conceito.

Depois de uma sopa quentinha com torradas, pensei, no caminho pra casa, ainda na conversa sobre Verne, fantasia, imaginação. Sempre gostei de ler romances, devorei a biblioteca inteira da casa de meus pais. Desde cedo, interessei-me por Clarice — que, se não tem muito de ficção de fantasia, tem muita magia com as palavras. E tem a coisa da epifania, que sempre achei fosse uma revelação súbita de um metamundo particular. Nunca tentei escrever, não me considero capaz. Aprecio os que se aventuram, admiro os que conseguem criar histórias fascinantes. Também as crio, mas ficam guardadas na minha mente. E na maioria das vezes são “especulações da realidade”, fruto de minha “alegria em explorar”. Em contrapartida, se meus talentos naturais não se inclinam à escritura de ficção, me dão o incrível poder de síntese necessário para organizar obras, resumos, ficheiros, referências, textos críticos, enfim toda a paratextualidade que uma obra exige para ser encontrada. Nós bibliotecários, diferentemente dos ficcionistas, trabalhamos com classificação e organização da informação. O que seria das grandes obras se não houvesse quem lhes facilitasse o acesso?

Divaguei por esses pensamentos até chegar em casa. Troquei-me e fui para o quarto, cavar alguma coisa no livro de resumos. Após um tempo procurando, deparei-me com algo que me chamou a atenção: o resumo do que parecia ser um livro sobre mitos e lendas de uma civilização antiga e pouco conhecida, que teria habitado uma ilha mística do Atlântico. O título da obra: *O reino dos M...*

Novamente, a folha estava manchada exatamente em cima do nome da obra e do autor<sup>6</sup>. Com cuidado, coloquei a página aberta contra a luz do abajur, para tentar enxergar na transparência. Nada feito. Serviu apenas para fazer ebulir ainda mais a minha vontade de saber mais sobre este mistério, com o qual eu, de maneira quase inacreditável — mas bem possível tratando-se de mim —, já estava envolvido.

Anotei o nome do livro — ou a parte legível dele — e fui para a frente do computador. Vaguei por horas em sites dos mais diversificados temas, mas

---

<sup>6</sup> Lembro que nesse momento senti uma sensação estranha de subverter o conceito da verossimilhança (sim, na faculdade eu paguei umas cadeiras de teoria literária!), tão cara aos leitores: pensei em como a realidade pode ser tão inverossímil quanto um fato inventado. E que, se eu tivesse realmente inventando tais fatos, como eles poderiam ser perfeitamente possíveis. Mas fato é que a coincidência de os nomes dos respectivos livros estarem rasgados e manchados só alimenta ainda mais minha pouca criativa imaginação sobre o tal livro. Gostaria de ser ficcionista nessas horas para mimetizar um mundo fantástico de livros misteriosos que levam a grandes descobertas.

nenhuma informação que se vinculasse seriamente ao livro antigo. Henry, meu paquerinha quase namorado, achou bem engraçada a maneira como eu me metia nas confusões. “Só tu mesmo”, ele disse na mensagem. Era quase meia-noite quando eu me despedi de todos, coloquei o celular para carregar e fui deitar.

As tarefas diárias na biblioteca ocuparam os dias seguintes, fazendo com que eu me esquecesse do assunto. Uaná não mandou outro e-mail, e talvez minha terapeuta tivesse razão: minha alegria de explorar tinha o mesmo potencial de virar obsessão ou arquivo morto, e toda aquela força especulativa sobre uma ilha perdida nos confins do oceano tinha arrefecido. Minhas férias se aproximavam, e outra preocupação, esta bem mais trivial, ocupava minha cabeça: que destino eu tomaria nesse período. Comecei a ver passagens e a pensar para onde iria, e um post patrocinado no Instagram me mostrou fotos belíssimas de Fernando de Noronha. Foi o suficiente para me fazer lembrar da Ilha do Pontal, o que por sua vez me fez lembrar do livro, e uma faísca se acendeu em meus olhos. Pode parecer bobagem, mas um mistério não resolvido é como... Não, não é como nada. A história desse livro tinha sido apenas uma viagem minha, uma das muitas que tenho na incontornável mania de alegrar-me com explorações. Certamente tinha sido mais uma aventura especulativa, daquelas em que os gases de uma nebulosa se aproximam e se contraem para formular a massa de uma estrela; Uaná não sabia, nem tinha como saber, que naquele e-mail impreciso ela potencializou a força gravitacional das ideias difusas, iniciando o processo de fusão nuclear de informações desconstruídas para dar início a outro processo, o de formação de uma fantasia. Entretanto, alguma molécula dispersa pôs em risco esse cálculo sistêmico para devanear sobre as possibilidades de a matéria fabular outras formas, e a estrela ficou como um corpo latente a vagar por algum universo alternativo. Deve ser assim que os grandes autores escrevem suas obras: imagino Poe andando bêbado pelos becos escuros de Baltimore, ou da Filadélfia, ou de Nova York, observando as sombras projetadas pelos lampiões a gás nas paredes, perguntando-lhes que crimes testemunharam, e elas lhe narrando as possibilidades mais absurdas que poderiam ocorrer neste mundo; imagino Maupassant de frente a um antigo sobrado abandonado num

arrabalde parisiense, de janelas caídas, as árvores desnudadas pelo outono, projetando os fantasmas que recriaria depois nos contos. Pois bem: eu imaginei um livro, antigo, de título e autoria indefinidos, valioso, revelando um mistério escondido numa ilha remota há anos, talvez séculos, que em outros tempos despertou a volúpia de algum rico comerciante da Boa Vista, ou algum aristocrata, a ponto de fazer-lhe oferecer tantos contos de réis para obtê-lo. Um dia escreverei sobre isso, mas agora eu pretendo apenas definir o meu destino das férias.

Fiz a melhor escolha que poderia ter feito: Noronha foi a viagem dos meus sonhos. Uma ilha paradisíaca, longe da muvuca da cidade, de seu trânsito infernal, de suas calçadas mal cuidadas, da violência escondida nas esquinas. As praias são belíssimas, com suas falésias imponentes, águas cristalinas e cheias de vida marinha. Henry adorou. Oficializamos nossas intenções de relacionamento sério num lindo pôr do sol na Baía dos Golfinhos, ele meu deu um anel chiquérrimo com uma safira azul e disse que escolheu esse por ele lembrar o olho de Leo, meu gato siamês que morreu velhinho no começo do ano. E também porque a safira ajuda na meditação, a acalmar a mente e na concentração. “É bom pra clareza mental” ele disse, mas suspeito que não tenha funcionado.

No nosso segundo dia em Noronha, fizemos o tão badalado passeio de catamarã, arrodamos a ilha, acompanhados dos golfinhos; mergulhamos na praia do Sancho, eleita uma das mais belas do mundo. Na descida na praia do Porto, seguimos a dica de um guia local e almoçamos na barraca de dona Regina, que, diferentemente do catamarã — o qual consumiu praticamente todo nosso dinheiro reservado para a viagem —, não era luxuosa, parecia mais uma dessas barracas de beira de praia que encontramos em Boa Viagem ou Piedade. A refeição foi um banquete: arroz branco com salada de verduras e postas de peixe frito. Tudo delicioso! Conhecemos o marido de dona Regina, seu Lucas, um pequeno homem de feições indígenas e pele muito queimada do sol, pescador antigo da ilha. Conversamos bastante sobre vários assuntos, coisas de Noronha principalmente. Seu Lucas falou dos naufrágios nos arredores da ilha, dos perigos das correntes marítimas, dos mergulhos que fez na vida sem o uso do cilindro de oxigênio, “no

pulmão” (palavras dele). Lá pelas tantas, falava dos mistérios e lendas do mar, das histórias que ouvira criança; as assombrações que rondavam as ruínas do presídio e das fortificações construídas séculos atrás, para abrigar presos e desterrados. Eram histórias nativas, que se misturavam à própria natureza exuberante do local para ganhar cores e contornos folclóricos. O papo foi se alongando, estávamos gostando daquela conversa cheia de nuances e personagens, eu já completamente imersa naquele mundo de entidades fantásticas e fantasmagóricas. Em determinado momento, falando de sua descendência indígena, ele falou numa ilha próxima, considerada sagrada pelos seus. Na hora, eu falei: a Ilha do Pontal. Ele mostrou-se surpreso por eu saber: “Sim, a Ilha do Pontal. Onde você ouviu falar dela?”

Evitei explicar toda a conjuntura que me levava àquele momento e disse apenas que era uma estudiosa do conhecimento. Ele achou “bacana”, e, quando ia continuar, Regina o chamou para um afazer qualquer. Ele se levantou, e Henry se virou pra mim com aquele olhar de quem sabia exatamente o que eu ia dizer. E eu lhe lancei aquele olhar de quem confirma o que ele desconfiava que ia ouvir. “Eu sabia”, ele se resignou a dizer. “Vamos pelo menos saber se é possível chegar lá; estamos aqui perto, de repente...”, eu disse. E a conversa finalizou com um “Por que sagitariana é assim?”, após algumas ponderações de parte a parte.

Seu Lucas disse que era possível ir à ilha, eram aproximadamente duas horas de barco, mas apenas se o tempo permitisse. Perguntei se ele achava que o tempo permitiria, e ele disse que era muito provável que sim, pois não havia nenhum sinal de mudança climática. Henry perguntou se não era perigoso, e seu Lucas disse que costumava navegar por lá em suas pescarias. Ainda adiantou que a ilha tinha abrigado um posto de pesquisa marinha, hoje abandonado, e que possuía uma trilha, uma caverna não totalmente explorada e uma belíssima paisagem. Foi o suficiente para deixarmos confirmado o passei para o dia seguinte, se o tempo ajudasse.

Embora o barco balançasse temerosamente, seu Lucas disse que o mar estava calmo. Estávamos, eu e Henry, apreensivos, ele me olhando com aquele olhar de tudo isso poderia ter sido evitado se não fosse a teimosia e a alegria de explorar de

certa pessoa. Tirávamos selfies de tudo, e seu Lucas<sup>7</sup> falava coisas sobre o mar, contava como certa vez ficara sem o motor do barco, à deriva, rodeado por tubarões-lixia de quase sete metros. Aquelas histórias me fascinavam tanto quanto as que lia nos livros, tubarões, mares revoltos, a incerteza de um resgate em alto-mar — eu acrescentaria piratas, batalhas com corsários, um amor irrealizado pelo destino nos mares... Mas o cinema já explorou bastante o tema, e eu seria apenas mais uma, certamente menos brilhante, a escrever sobre isso. O tempo passou rápido com as histórias de seu Lucas, e pouco depois ele apontou para uma pequena mancha que sobressaía no horizonte azul-esverdeado. “Chegamos”, ele disse.

Foram duas horas e quinze minutos de barco. Seu Lucas fez uma manobra para arrodar a ilha; disse que devíamos aportar pelo mar de dentro, que era calmo. Descemos do barco por um píer de madeira bastante castigado pela maresia. O som da água açoitando as falésias dava um ar de suspense ao momento, o que foi acentuado pela passagem de uma forte ventania repentina, que sacodiu as copas das árvores altas em cima do morro que parecia ficar ao centro da ilha<sup>8</sup>.

Seguimos, seu Lucas como nosso guia, pelo píer até chegarmos ao que parecia ser um pátio abandonado. A área era calçada com pedras irregulares, lembrando os calçamentos antigos de Olinda e Ouro Preto. Uma construção em ruínas mais adiante voltava sua fachada principal para o pátio, e ao chegar nela me deparei com uma placa informativa que dizia ter sido ali a base do Centro de Pesquisa Dilza Maria Soares de Albuquerque do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano. A placa estava igualmente deteriorada, como o pátio e a própria construção. Sem portas e janelas, as paredes grossas, erguidas com tijolo de pedra de arrecife e com argamassa antiga, provavelmente com ostras trituradas e queimadas em fornos artesanais<sup>9</sup>, a ruína era como um útero fértil aguardando uma

---

<sup>7</sup> Se esse relato fosse um conto fantástico, seu Lucas poderia muito bem ser o guia, a exemplo de Caronte, o barqueiro, atravessando duas pobres almas pelo Aqueronte rumo ao mundo inferior. Pelo que lembro das aulas de teoria da literatura, isso seria uma visão e estruturalista. Talvez Todorov, com seu *As estruturas narrativas*, possa elucidar melhor o que pensei naquele momento. Está na estante TL103.T12.

<sup>8</sup> Chegamos à ilha misteriosa: quantos personagens aportaram em ilhas misteriosas antes de nós? Será que Cthulhu nos esperava, será que uma tempestade afundaria o barco e nós ficaríamos ali para sempre? Talvez fosse proveitoso fazer uma arqueologia (no sentido foucaultiano) de chegadas a ilhas misteriosas.

<sup>9</sup> Quando classifiquei as obras da estante de arquitetura, passei a vista em algumas delas (a, essa minha alegria de explorar!). E ali, ao explorar a base abandonada, pensava: o tempo possui inequivocamente um elemento fantástico. O tempo ali se manifestava nas tecnologias

imaginação que lhe fecundasse fantasmas, e eu confesso que quase os via esgueirando-se pelos corredores e vãos desabitados. Henry também explorava o local, enquanto seu Lucas pitava seu cigarro de palha sentado na mureta da varanda.

Saímos de lá e seguimos por uma trilha por dentro de uma mata, que se fechava à medida que lha embrenhávamos. Após uns bons quarenta e tantos minutos de caminhada, chegamos à conclusão de que a ilha era bem maior do que aparentava. O pico do morro em direção ao qual seguíamos parecia bem mais longe do que quando aportamos no píer. Em todo caso, eu me distraía com as plantas do local, que começaram a ter um colorido estranho e especial. As flores e as folhas brotavam com cores diversas e vivas, vermelhas, azuis, amarelas, verdes de vários tons, lilases, roxas... Mabuias, tejus, caranguejos-amarelos e mocós pareciam nos acompanhar durante a caminhada, camuflados nos galhos das árvores e na terra. Um bando de gatos selvagens nos observava atento de uma rocha que sobressaía adiante, e Henry brincou tratar-se dos primos de Leo. No alto, sebitos, cocorutas, rabos-de-junco-de-bico-amarelo, noivinhas, viuvinhas e atobás-de-pé-vermelho performavam voos acrobáticos. Eu registrei tudo no celular, três ou quatro fotos da mesma coisa, vídeos; estava realmente empolgada com todas aquelas cores e espécies, com o céu, com a natureza, os ventos, o mar... Tudo era uma festa, um excesso que transbordava e se esvaziava para ser novamente preenchido. Henry tinha finalmente desistido de reclamar do passeio à ilha e também tirava foto de tudo, falava, apontava, sorria.

Chegamos finalmente ao ponto mais alto. Eu estava cansada, mas totalmente energizada pela aventura. Respirava fundo, como se quisesse tragar e absorver tudo ao redor, misturar as cores da paisagem aos sentimentos, gravá-los mais que numa foto ou vídeo, mas na alma. Nenhum livro teria o poder de registrar a magia daquele momento, acho que nem mesmo o misterioso livro *O reino dos M...*

Descansamos alguns minutos no alto do morro. Seu Lucas falava de quando vinha à ilha com seu pai, e que a conhecia bem, como a palma da mão. Ele mesmo tinha plantado algumas das árvores que vimos no caminho; contava que os únicos

---

construtivas, que, à vista do contemporâneo, parecem coisa de outro mundo: argamassa de ostras trituradas, pedras retiradas dos arrecifes, óleo de baleia para lâmpadas... Pareceu ali o “Era uma vez...” dos contos de fada, mas, em vez de narrado, construído.

animais nativos da ilha eram o caranguejo-amarelo e os mabuias, os gatos tinham sido trazidos pelos visitantes. Perguntei se ele sabia como os primeiros humanos tinham chegado na ilha, e ele me disse que, segundo a lenda de seu povo, eles haviam sido criados aqui. “Fomos gerados aqui. Minha avó contava que no começo, antes da gente, todas as coisas dormiam misturadas. Os seres, as plantas e as rochas. Tudo era apenas uma massa, com a qual Yupanã, filho de Yuná, brincava. Mas Yupanã era uma criança solitária, e com essa massa ele modelou outras crianças, para que pudessem brincar com ela. Yupanã, como toda criança, se apegou aos seus brinquedos e começou a dar presentes a eles: primeiro fez o sol, para que as crianças se aquecessem; depois, encheu o mar, para que elas pudessem brincar na água; depois, fez os ventos, as árvores, para que pudessem brincar nelas. Yupanã criou assim todas as coisas, para que as crianças pudessem ter muitas opções para brincar. Eles foram felizes por muito tempo, quase toda uma eternidade. Entretanto, Yupanã cresceu e não tinha mais vontade de brincar com os homens. Para não magoá-los, Yupanã os trouxe a essa ilha e disse que ia buscar mais massa para fazer mais coisas, mas partiu para sempre no céu. Os homens, que muito gostavam de Yupanã, sentiram saudades e resolveram, com as coisas com as quais ele os tinha presenteado, procurá-lo. Foi assim que, tendo aprendido com Yupanã a fazer as coisas, os homens modelaram barcos com os troncos das árvores, velas com os tecidos das fibras das plantas e foram buscá-lo fora da ilha, espalhando-se pelo mundo. Mas, nunca o tendo encontrado, ficaram frustrados. As gerações seguintes o foram esquecendo, preservando entretanto o sentimento da saudade e a curiosidade de ir a todos os lugares. Assim, até hoje fabricam coisas para chegarem a lugares distantes em busca de algo de que não se lembram.” Agora seu Lucas parecia o sábio das narrativas fantásticas, o pajé, o conselheiro, revelando algum segredo com o qual o herói — no caso, os heróis, eu e Henry — conseguiria derrotar algo<sup>10</sup>. Mas, depois de dizer isto e fitar o horizonte tal qual esse sábio, ele se levantou e disse: “Enfim, conversa de índio. Vamos? Desceremos por essa outra trilha, que vai dar mais rapidamente no píer.”

---

<sup>10</sup> Se Campbell o visse, talvez adicionasse ao seu herói de mil faces mais uma categoria: o sábio que não tem bem certeza de que é sábio. Ver “Os doze passos do herói” na estante MIT.C22.

Eu e Henry nos levantamos e o seguimos. A trilha iniciava com uma descida íngreme, e nós tivemos um pouco de dificuldade. Seu Lucas, embora bem mais velho que a gente, andava com desenvoltura pelos desníveis do caminho. Passamos por uma bifurcação, onde uma placa muito detonada pela maresia informava um caminho para a Gruta dos Anciãos, mas seu Lucas tomou a outra direção. Perguntei-lhe se não podíamos fazer uma visita rápida à gruta, mas ele disse ser um local perigoso. Insisti que seria só uma visitinha, ele respondeu a mesma coisa. Prometi não me meter em apuros, ele ia negar, mas eu sabia fazer uma cara de decepção que comovia até os corações mais gélidos. Ele concordou, mas com uma condição: não entraríamos muito na gruta.

Vista de fora, a gruta era pequena, mas, quando se chegava ao seu salão principal, tinha-se a impressão de que seu tamanho era bem maior. Dela, via-se uma descida, onde um pequeno lago azul refletia os raios de sol. Ao seu redor, uma vegetação baixa, monocromática, completava a paisagem de ficção de fantasia. Do teto, estalactites caíam em profusão, criando um efeito de luz na cavidade que ficava do outro lado da entrada.

Seu Lucas desceu até o lago por uma fenda estreita, e nós o seguimos. Arrodeamos e chegamos à margem do outro lado do lago. Um túnel se estendia ao nosso lado, e de onde estávamos podia-se ver que ele era bem longo. Perguntei onde ia dar aquele túnel, e seu Lucas disse que ninguém sabia ao certo, pois a gruta nunca tinha sido explorada totalmente. “Antes, há muito tempo, havia aqui um posto de pesquisa, mas foi desativado. Não cheguei a ver os pesquisadores, mas lembro que meu pai vendia peixes para eles”, disse. “Vamos, quero mostrar a vocês um segredo.” Andamos mais um pouco até outra passagem estreita, com degraus gastos talhados na pedra.

Ao chegarmos ao segundo salão, deparamo-nos com uma imensa parede com várias pinturas e inscrições rupestres. Era um painel imenso, com muitos metros de altura, nos fazia sentir pequeninos diante dele. Tive uma sensação estranha, como um encantamento; assim como na casa abandonada do píer o vazio era uma presença, aqueles símbolos pareciam presentificar seres humanos de milhares de

anos atrás. Eram imagens figurativas de animais, pássaros, répteis, peixes e humanos. Havia outros signos, traços retilíneos, circulares, espirais, linhas paralelas<sup>11</sup>... Perguntei a seu Lucas de quando datavam aquelas inscrições, e ele disse que não sabia ao certo, mas tinha gente que dizia serem de até trinta mil anos atrás. “Mas isso é o que dizem; não vem muita gente aqui pra ver, os que vieram não se entenderam sobre a data.” Ele olhou pro relógio: “Está quase na hora.” “Na hora de quê?”, perguntamos eu e Henry ao mesmo tempo. Ele respondeu que já saberíamos.

Ficamos alguns minutos explorando o imenso painel, quando seu Lucas nos chamou a atenção. “Vejam!” Um raio de luz solar penetrou por uma fenda na parede oposta e incidiu sobre a superfície amarelada das rochas, propiciando um espetáculo digno de filme. A parede acendeu, como uma luminária, clareando todo o salão da gruta. Alguns desenhos e símbolos saltaram da parede, pareciam flutuar nela, como um efeito 3D. Ficamos completamente maravilhados com tudo aquilo. Seu Lucas disse: “Minha vó contava que a avó dela contava que os avós dela contavam que esses desenhos foram deixados por Yupanã, ensinando o caminho para achá-lo e que só podiam ser vistos através desse segredo. Aquele que os decifrasse seria feliz, pois conseguiria alcançar Yupanã na imensidão do universo.” Permanecemos alguns minutos olhando silenciosos o espetáculo daquele mistério. Henry segurou minha mão; estávamos totalmente imersos naquele momento, parecia mesmo que tínhamos entrado em alguma realidade paralela, um outro mundo mágico, onde seria possível ler signos desconhecidos e alcançar uma graça. Na verdade, para mim, a graça eu já tinha alcançado: a natureza, a gruta, o amor de Henry, o orgulho com que seu Lucas confiava os segredos de seu povo a nós me enchiam de uma felicidade plena, como se eu tivesse me ligado a algo, como se eu tivesse conhecido mais alguma coisa na imensidão dos fatos da vida. Minha sede de aventura e conhecimento se refestelavam com tudo aquilo, e não havia nada a dizer.

---

<sup>11</sup> É comum, nos contos fantásticos, nos depararmos com alguma mensagem secreta, uma língua antiga esquecida que, decifrada, ajudará na resolução da trama. Mas a verdade é que as línguas mortas são um dos grandes mistérios da humanidade, o que aflige especialmente os que possuem “alegria em explorar”. A incapacidade de traduzi-las numa comunicação pragmática talvez seja o mais angustiante para mim, que trabalho com precisão da informação. Mas, quem quiser se aventurar pela difícil ciência das línguas antigas, indico o estudo de Marina Luz, *Uma interpretação das inscrições rupestres a partir da arqueologia cognitiva*, estante ARQ.05\_COG3.

Aquela viagem, eu tinha certeza, seria uma das mais profundas experiências que eu teria na minha vida.

O espetáculo durou apenas alguns minutos. Logo, o sol mudou de posição e a gruta ficou mais escura, devido ao efeito da luz nos olhos. Seu Lucas nos guiou de volta à trilha, que percorremos em silêncio, ainda imergidos cada um em si. Chegamos em Noronha à noite, agradecemos a seu Lucas o passeio, ele disse que nos éramos pessoas especiais, pois pouquíssimos sabiam da existência da ilha e menos ainda tinham vontade de visitá-la.

Partimos de Noronha dois dias depois. Antes, fomos nos despedir novamente de dona Regina e seu Lucas. Quando já íamos saindo da barraca, ele me chamou me entregou um volume, uma caixa de madeira, recoberta por um tecido que lembrava uma rede. “Acho que isso será mais útil pra você, que trabalha em uma biblioteca. Aqui, ninguém vai conseguir achar.” Perguntei o que era, e ele respondeu: “É um diário que meu pai encontrou perdido há muitos anos nas antigas instalações da Ilha do Pontal. Aquele casebre de frente ao pátio.” Sim, eu me lembrava. “Deve servir pra alguma pesquisa.” Agradei novamente e prometi encaminhar o diário para melhor proveito de suas informações.

A sessão com minha terapeuta foi praticamente um relato das minhas férias. Concordamos que Fernando de Noronha tinha sido uma ótima opção; contei sobre o mergulho com os tubarões; as trilhas; as paisagens deslumbrantes; como Henry era uma companhia perfeita para o pôr do sol na Baía dos Golfinhos. Ela achou tudo maravilhoso, e eu contei detalhes dos bares e restaurantes da ilha. Contei sobre o anel e a declaração de Henry e também sobre a visita à insólita Ilha do Pontal, o que ela achou particularmente fantástico. Eu disse: “Minha compulsão por explorar fatos desconhecidos dessa vez me rendeu bons frutos.” Ela riu. “Você achou essas aventuras positivas?” “Muito”, respondi. “Que bom. O que vai fazer com o diário?” “Bem, o diário...”, disse espontaneamente, mas parei de súbito: como ela sabia do diário, se eu não tinha comentado nada com ela?

Virei-me rapidamente, tomada de surpresa, e percebi que ela não estava mais no consultório. A porta que dava para o interior da casa — um sobrado na Boa Vista

transformado em consultórios — e que vivia trancada estava meio aberta. “Maria?”, chamei-a novamente em voz alta já passando pela porta. Nenhuma resposta.

Um corredor levava a um salão imenso, com uma escada que se bifurcava em sua metade, conduzindo a lados opostos. Do alto da escada, de relance, vi passar minha terapeuta seguindo pelo corredor à esquerda do pavimento superior; segui-a imediatamente.

Encontrei-a no que parecia ser uma segunda sala. Os móveis antigos, de madeira escura, deixavam o ambiente austero. O piso de ladrilho hidráulico remontava uma tradição construtiva oitocentista. Maria estava de pé em frente a um livreiro. Havia algo nela de diferente. Ela estava... brilhando. Sim, era como se ela emanasse eflúvios ao redor do corpo, como... uma mancha de cores esfumada... uma aura!

Ela pareceu ouvir meus pensamentos. Virou-se para mim e uma voz ecoou em minha mente, sem que ela mexesse a boca: “Fadas, bruxas, encantados, espíritos, anjos, energia cósmica... Há muitas formas de ver as coisas.” “Mas você é...” Não completei a frase: tinha medo do que ia ouvir. Ela percebeu e se aproximou calmamente, com andar suave: “Posso ser uma bruxa, se você quiser usar esse nome.” Eu tinha medo, mas estranhamente me sentia segura, sabia que o temor era apenas uma reação natural ao desconhecido. Perguntei como ela sabia do diário, ela sorriu e me devolveu outra pergunta: “Há quantos anos eu sou sua terapeuta?” Meu pensamento percorreu a longa estrada de nossa relação: já se iam uns bons dez anos de cuidado. Enquanto refletia sobre isso, ela disse, em sua voz telepática: “Toda essa alegria em explorar, essa curiosidade compulsiva por conhecimento, essa vontade de compartilhar saberes... Eu sabia que um dia você o encontraria.” “Quer dizer que esse tempo todo, você me manipulou?” “Não. Eu apenas fiz com que você aceitasse a si mesma, do jeito que você é. Lembra-se? Você sempre achou que esse seu dom lhe trazia problemas. Bem, de certa maneira você está correta; todos temos problemas; mas você só precisava entender que tudo era muito maior. Você é uma guardiã.” Fiz uma cara de curiosidade: “Cada ser que Yupanã moldou, moldou da mesma argila, mas com pequenas diferenças na dosagem. Somos todos iguais, mas de maneiras

diferentes. Todos temos um dom, o presente que Yupanã deu a cada um de nós; alguns nunca o encontrarão; outros, não o compreenderão.” “Qual o seu dom?”, perguntei. “Eu tenho o dom de cuidar.” “E o meu?”, disse, a voz fraca. “Você tem o dom de explorar e compartilhar.” Fiquei um instante pensando, e logo depois perguntei novamente: “O e-mail... foi você?” “Uaná também te percebeu, nas vezes em que visitou a biblioteca.” Fiquei novamente pensativa por um instante, era muita coisa para processar. Mas havia entendido tudo: uma rede de criaturas mágicas, da qual eu insuspeitadamente faço parte, queria que eu me descobrisse como uma delas. “Bem, é uma forma de explicar.” “Certo. Mas vamos às coisas práticas: eu devo fazer algum ritual, velas, danças, essas coisas?” Ela riu: “Apenas seja você mesma e dê o seu melhor ao mundo”. “E o que tem no diário?” “Algumas anotações minhas, quando era pesquisadora na ilha.” “Você...”, antes de completar a pergunta, ela me mostrou uma placa de mesa, com o nome Dra. Dilza Maria Soares Albuquerque, terapeuta. “Você desvendou a mensagem na parede?” “Não, eu desvendei a mim mesma.” Uma epifania clariceana se apossou de mim e, junto com ela, uma rápida vertigem abateu meus sentidos, tão rápida que não chegou mesmo a ser totalmente uma vertigem. E, nesse brevíssimo átimo, minha terapeuta já não estava mais lá.

Fiquei alguns minutos ainda ali, estupefata. Mas aos poucos o clima de sonho foi passando; o lugar vazio tornou-se apenas um lugar vazio, com suas estantes austeras e seu piso antigo. Ao longe, o barulho da cidade acordava os sentidos, e eu mesma começaria a duvidar, alguns dias depois, de tudo o que acontecera ali. Pensei no diário, que deixei na seção de obras raras da biblioteca. Uma nova compulsão de desvendá-lo se apossaria de mim? Certamente, mas isso poderia durar só até eu encontrar um novo mistério. Não tinha a resposta para isso. Mas tinha certeza de que o significado da vida se expandira, uma cortina abrira-se para outra camada da realidade, maior, mais profunda, realidade que é, afinal, aquilo em que acreditamos.

Enviado em 09 de maio de 2023.

Publicado em 30 de junho de 2023.

## PROPOSTAS PARA UM CONTO DISTÓPICO

Arthur Beltrão Telló<sup>1</sup>

### 1. Dentro da cabeça do personagem.

Uma curtida e você tem o direito de contemplar a porta de entrada, à distância. Duas curtidas e já pode olhar para o lado e ver os Populares em fila, prontos para entrar. Você precisa com urgência de uma terceira curtida; senão, ninguém vai reparar em você e esta porta à sua frente, esta porta cinzenta, maciça, de chumbo, esta porta gigante que impede a propagação do som do interior da festa para o exterior onde você está continuará hermética, fechada para Contatos que mal existem, como você. É preciso pensar em algo rápido. Vamos. Uma frase de efeito, do tipo: “A situação X só vai terminar quando o último Y for enforcado com as tripas do último Z”, ou algo menos polêmico, mais otimista, “Viram baleias brancas na Lua. Talvez haja água lá”, algo assim, neste tom esperançoso, com certeza conseguirá alguma curtida e então os Contatos vão te ver.

Na fila de entrada alguns brilham. Em poucos instantes rostos sem graça, parecidos com o de manequins, adquirem uma luz cegante, e então homens criam ombros fortes e barbas cerradas; se abrirem as bocas, sairá delas uma voz de veludo, suave e bonita; as mulheres adquirem formas estreitas nos quadris, enquanto seus seios empinam e os cabelos tornam-se volumosos, capazes de acompanhar o balanço do corpo quando elas se põem em movimento a partir das pernas compridas, das coxas sólidas, cujo deslizar deslumbra teus olhos. Você por ora é ninguém, mas quem sabe se, com mais curtidas, também não vá brilhar, adquirir barba, voz e braços fortes? Como será o teu cabelo? Como será o teu rosto? Essas perguntas te mantêm enredado, isso não é bom, tira você do essencial: ganhar curtidas, desenvolver um corpo e atravessar a porta. Descobrir o que os Populares conhecem. Você já existe há umas três, quatro curtidas. Na quinta, você

---

<sup>1</sup> Professor de Latim, Grego, Literatura e Escrita Criativa na Escola de Humanidades da PUC, Rio Grande do Sul. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5217564500387021>, E-mail: [arthur.tello@puccrs.br](mailto:arthur.tello@puccrs.br)

já pode tocar a porta e sentir a aspereza gélida do metal te arrepiar os pelos do braço. Sete curtidas e você tem pelos no braço. “A solução do mundo é plantar uma árvore e matar uma criança”, você digita rápido na tela e então alguns rostos na fila te encaram (vinte curtidas), dentes muito brancos te sorriem (cinquenta), você se dirige à fila com passo firme sobre pernas sólidas (setenta curtidas), você espera que, ao falar com o Caronte para exigir passagem, tua voz saia audível, cavernosa, uma voz determinada e confiante, como são confiantes e determinados teus passos em direção ao final da fila, mil curtidas ainda é pouco para você brilhar e existir, mas você já chegou à fila, percebe como logo se aglomeram Contatos às tuas costas, você não se vira para trás, pois eles não são importantes. Importante é a porta de chumbo e os seres luminosos que a cruzam. Você quer ser luminoso, você quer ser notado, você vai conseguir.

## **2. Descrição do espaço.**

Luzes em neon, música estridente, corpos dançando. Do teto, lâmpadas roxas, vermelhas e verdes riscam os Populares. A sala não parece ter fim: dos corpos amontoados dançando vislumbram-se mais corpos amontoados sacudindo os braços, as pernas, as cabeças. Atrás deles, corpos e mais corpos, corpos aos milhares, não deixam muitos espaços para o olhar atento perquirir.

Assim como está, o lugar parece pequeno, apesar de entre ele e o infinito não haver muita diferença. Ao centro, sob os holofotes, Populares se mexem freneticamente. Alguns tiram a roupa e outros gritam, à procura de atenção. Com cem mil curtidas, é possível subir aos camarotes onde, dizem, ocorre o melhor da vida. O caminho até lá é tortuoso, Carontes grandes e mascarados guardam as escadas, só admitindo a passagem de quem for importante de verdade. Um instante atrás, @goldenboy, de ternos olhos azuis e bíceps tonificados foi espancado por dois Carontes até perder os dentes. Um deles ainda se aproximou do olho de @goldenboy, abriu a boca e o abocanhou. O Contato tinha 60 mil curtidas e foi cancelado. Agora, para um novo olho, ele vai precisar começar tudo do zero, quem sabe se na rua, na final da fila, distante da porta? Melhor não arriscar.

@anamiga, uma moça esquelética de risada estridente bebe muitos coquetéis. Tem profundas olheiras, está muito bêbada, mal se aguenta sobre as pernas finas como bambu. É bom ficar perto dela, tem muitas curtidas e pega bem aparecer ao lado de alguém assim. @bucéfalo matou @cyberpunk e brilhou mais do que nunca, ganhou 100 mil curtidas e subiu ao camarote. @garotaverde faz greve de fome. 80 mil. Falta pouco. É incrível o que se vê quando se repara bem no mundo.

Tanto @garotaverde quanto @anamiga têm o hálito ruim, você percebe quando se aproxima demais. Você sente nojo e procura outros Contatos.

Despontam os seios de @ninfacat. Eles aumentam conforme ela acumula curtidas. Em breve, a cabeça dela fica menor do que os seios. 90 mil. Quase.

Vamos, faça alguma coisa. A batida da música parece a batida do teu coração. É um tum-tum-tum apressado, constante. Você treme. É preciso mais do que frases de efeito. Frases de efeito asseguram uma visibilidade efêmera. Se quiser ser notado, é melhor partir para a ação, você se diz, conforme se aproxima de @anamiga, tira o coquetel da mão dela e sorrindo bebe tudo.

### 3. Cena (tempo lento)

É um prazer ver, a partir do camarote, os corpos sarados misturando-se lá embaixo. Suados e ofegantes, eles agarram-se e gozam. É um prazer ver como os lábios se abrem e por entre os dentes brancos agitam-se línguas frenéticas. É um prazer ver tantos Contatos interessantes agitando-se em busca do sucesso. Quando algum geme alto, você jura que pode ouvi-lo e então aquele prazer também se transforma no teu prazer: você pode curtir, rever a cena e, quem sabe, esse corpo luminoso não sobe ao camarote e te olha fundo nos olhos? Como será teu rosto?, você se pergunta. Ainda nenhum Contato te disse como é teu rosto, embora você seja um caso de sucesso e esteja, no camarote, entre os Contatos bem-sucedidos. Sacudindo a mão no ar, você sinaliza que deseja uma bebida ao robô mais próximo. Algo forte, que deixe tua cabeça aérea e torne o corpo leve para se contorcer e se misturar entre os Contatos bonitos ao teu redor. Olhando bem, tudo brilha, você também. O robô te estende a bebida, você segura o copo de vidro, sente o aroma do líquido que cheira à querosene, ergue o copo (teus bíceps incham e os Contatos em

volta dirigem o olhar para ti), e você bebe tudo de um gole. Você fica em suspensão: as luzes em torno piscam mais devagar, você está em outro espaço, que lembra vento e tem cor de areia, um espaço para se mexer sozinho, lento, e a cada gesto uma vibração gostosa percorre tuas veias liberando um calor aconchegante, que te deixa mole. Você não consegue pensar em nada, e se entrega a essa atmosfera acolhedora de sensações intensas e duradouras. Elas inundam a tua boca de saliva, retiram o sangue das pernas e das panturrilhas malhadas em direção ao centro do corpo. Então esta é a vida no camarote: uma onda ininterrupta de fluídos quentes, de sensações que tiram a tua mente do corpo para apenas ele, o corpo, sua Majestade, existir, enquanto a mente contempla esse teu suporte perfeito, composto de pernas, braços e tronco bem proporcionados, belo de se ver, mas a mente vê teu rosto e se assusta: é um rosto bonito, de nariz com ossinho à mostra, maxilar quadrado e cabelos escuros, densos, cujos fios rebeldes despencam sobre os olhos, mas a tua cara não dá a impressão de satisfação; antes parece o contrário disso, uma careta debochada marca teu rosto, dos teus lábios desponta uma língua esbranquiçada pela saliva seca, pendendo feito um pedaço de pau, e teus olhos fechados repuxam a pele fazendo brotar inúmeras rugas. Você goza e sofre. A enorme ereção não esconde os esgares que te dobram em um ângulo de noventa graus e você está à beira de cair no chão, quando a percepção do teu sofrimento te faz perder curtidas: feito o sangue a inchar o membro, elas migram para outros corpos, agora mais luminosos, belos e harmônicos que você, e você prestes a se aproximar ao gozo, despenca do camarote (despenca ou é puxado por um Caronte mal-humorado, que te despreza e te chuta o estômago?), você não sabe, mas uma sensação de calor intenso impregna a tua barriga. Agora teus pés se desprendem do chão, você voa, sente-se leve e parte daquela sensação anterior de bem-estar volta a preencher teu peito, e você vê de perto as luzes roxas, vermelhas e verdes do teto, e sente o ar te puxando para baixo, e você não tem onde se segurar e aceita a queda e o baque que te quebra os ossos e te estatela o corpo no chão.

#### **4. Cena com diálogo**

@goldenboy se aproxima e se agacha. O olho direito dele pisca ao te encarar. No lugar do outro olho, um buraco purulento.

“Que voo lindo, @cyberkazz. Você mostrou como não se deve fazer”, debocha @goldenboy e cai na gargalhada. Tem poucos dentes, todos quebrados.

Você não se mexe. Cada ideia de movimento vem acompanhada por uma dor lancinante.

“O que você disse? Eu não consigo te ouvir”, diz @goldenboy. Ele abre a boca banguela como se bebesse o ar em volta e marca a batida da música eletrônica com o pé. A cada pisada dele, o chão parece te empurrar para cima desconjuntando ainda mais teu corpo.

Você grita.

@anamiga cai a poucos metros de você e uma multidão de Contatos posa ao redor dela. No caminho, muitos te pisoteiam. Tua cabeça está dobrada como nenhuma cabeça normal é capaz de se dobrar. Você ouve teus ossos se mexendo.

@goldenboy volta a se agachar até você.

“Toma, bebe um pouco disso.” Ele te alcança um copo de alumínio e põe o canudo metálico na tua boca. Tua língua sente gosto de ferrugem.

“Bebe tudo. Até o fim”, ele diz.

Você bebe, o líquido é um caldo grosso, gelado e nutritivo. @goldenboy te olha com um sorriso zombeteiro enquanto o corpo dele vai adquirindo formas mais torneadas e uma luz difusa começa a cobri-lo.

“O segredo é ajudar um desgraçado. Os filhos da puta no camarote adoram uma demonstração de caridade”, ele diz e você entende. Enquanto te ajuda, ele ganha curtidas.

“Mas você tem que ficar à espreita, de tocaia. Quando algum idiota cai, é aí que você se aproxima e ajuda. Essa @anamiga vai foder com todos. Os Contatos se atiraram famintos em volta dela e, no fim, só ela vai ganhar curtidas. Eu fui inteligente: esperei alguém cair no momento certo”, @goldenboy gargalha, mas agora o riso dele é harmonioso, de dentes reluzentes. Oitenta mil, noventa mil curtidas e do buraco purulento nasce um olho azul. @goldenboy em breve vai sumir da tua vista.

Você também gargalha no chão e teus ouvidos voltam a sentir as vibrações da tua voz, ainda não são palavras o que você fala, mas a voz em si não é feia nem desafinada. No chão, você ganhou mil curtidas e já consegue mexer o braço direito, a perna esquerda: quem sabe logo você vai conseguir se levantar e voltar a

balançar o corpo de um lado para o outro esperando ser notado. Em posse dos movimentos, basta beijar a @anamiga para teu corpo ganhar mais consistência, ou então declarar amor (amor? É essa a palavra?) a ela e tentar abraçá-la de um modo que ao redor do corpo magricela teus braços transmitam a ideia de acolhimento. Ou então, quando @goldenboy vier ao chão, você vai se aproximar e cuidar dele, ou então matá-lo: ele não faz falta a ninguém.

## 5.

E atrás de @icefreak, vêm duas Contatos esbeltas. Corpos malhados, pernas perfeitas. Sorrisos largos e sacanas.

Estão muito perto. Você sente o cheiro do perfume delas. Aos poucos, um Contato retira uma faca da roupa e a crava noutro. Se o golpe sangrar muito, o corpo com a faca logo ganhará curtidas e brilhará ainda mais. Há toda uma série de criminosos e assassinos na fila.

Você tem a sensação de que começou a existir de novo. Atrás de ti, ergue-se uma enorme porta cinzenta, de chumbo. Uma curtida e você tem o direito de contemplar a porta de entrada, à distância. Duas curtidas e você já olhar para o lado e ver os Populares, prontos para entrar. Você ri e caminha para o fim da fila.

## 6. PROPOSTAS PARA O LEITOR ESCREVER:

- a) Uma pandemia e os perigos do contágio;
- b) Um futuro decadente em que as pessoas são escravizadas pela tecnologia;
- c) Um mundo em que as pessoas tenham dependência da realidade virtual (ambiente as cenas nesse mundo);
- d) Uma história com a introdução de um dado estranho na trama sem explicação;
- e) O cenário político atual, mas de modo exagerado, gerando um futuro decadente;
- f) O afeto em um mundo distópico.

Enviado em 19 de abril de 2023.

Publicado em 30 de junho de 2023.

## COMO ACABAR COM O CAPITALISMO DE VIGILÂNCIA<sup>1</sup>

Cory Doctorow<sup>2</sup>

### Uma rede de mil mentiras

O que mais surpreende no ressurgimento dos terraplanistas em pleno século 21 é a quantidade de evidências que se impõe contra eles. Pode-se até entender como, séculos atrás, pessoas que nunca haviam observado a Terra de um ponto alto o suficiente para enxergar sua curvatura chegassem à "óbvia" conclusão de que aquela Terra que ali aparecia como plana fosse, de fato, plana. Mas hoje, quando alunos do ensino fundamental prendem GoPros em balões meteorológicos que vão alto o bastante para fotografar a curvatura da Terra — isso sem mencionar a inequívoca curva que se vê de uma banal mirada para fora da janela em qualquer voo comercial — é preciso uma heroica determinação para manter-se firme na crença de que a terra é plana.

O mesmo vale para aqueles que advogam em favor do nacionalismo branco, ou da eugenia: numa era em que qualquer um pode se transmutar em uma base de dados genômica ao esfregar um cotonete nas mucosas internas de sua bochecha e enviá-lo para uma empresa de sequenciamento genético acompanhado de uma soma em dinheiro, nunca foi tão fácil refutar a tal "ciência racial".

Vivemos a era de ouro do acesso à informação e à negação de qualquer informação acessada. Ideias horrendas que resistiram nas mais baixas profundezas por décadas, até séculos, readquirem notoriedade da noite pro dia. Quando noções obtusas retomam

---

<sup>1</sup> Texto publicado no segundo semestre de 2020 em [onezero.medium.com/how-to-destroy-surveillance-capitalism-8135e6744d59](https://onezero.medium.com/how-to-destroy-surveillance-capitalism-8135e6744d59). Tradução de Jorge Adeodato. A tradução para o português brasileiro dos excertos a seguir foi gentilmente autorizada pelo autor e está sob licença Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0).

<sup>2</sup> Escritor, jornalista e ativista canadense. Foi pesquisador do Media Lab (Massachusetts Institute of Technology) e professor de Ciências da Computação (Open University). É autor de ficção e de ensaios sobre crítica cultural, política e digital. No Brasil, foi publicado os romances *Pequeno Irmão* (2011) e *Cinema Pirata* (2012), ambos pela Record. Site oficial: [www.craphound.com](http://www.craphound.com)

espaço, apenas duas coisas conseguem explicar sua nova ascensão: ou quem as expressa melhorou consideravelmente sua capacidade de elaborá-la, ou a premissa tornou-se mais difícil de negar diante das evidências. Em outras palavras, se quisermos que as mudanças climáticas sejam levadas a sério, podemos conseguir um monte de Gretas Thunbergs para proferir falas eloquentes e apaixonadas em púlpitos e arrebatam os corações e as mentes de muitos, ou podemos também esperar que enchentes, queimadas e pandemias reforcem os argumentos. Na prática, provavelmente vamos acabar fazendo um pouco de cada: quanto mais afogarmos-nos, fervermos, queimarmos e definharmos, tanto mais fácil será para as Gretas Thunbergs mundo afora convencerem toda a população.

O tipo de raciocínio por trás de crenças ridículas e conspirações abomináveis como antivacinação, negacionismo climático, terraplanismo e a eugenia não está melhor que antes; na verdade, piorou. E o debate está sendo conduzido diante de pessoas que deveriam deter as mínimas noções elementares para levantar questionamentos.

Movimentos contrários à vacinação existem desde o surgimento das primeiras vacinas. Àquela época, esses grupos pregavam para toda uma gente menos preparada para entender princípios básicos da microbiologia e que não haviam ainda testemunhado a erradicação de doenças como a poliomielite, a varíola e o sarampo. Os *antivaxxers* de hoje não estão mais eloquentes, o que nos leva a crer que tenham um trabalho muito mais difícil pela frente. É possível então que esses teóricos amalucados estejam, hoje, somando avanços ainda que diante de argumentos superiores?

Alguns tendem a crer que sim. Hoje, é amplamente aceito que o machine learning e a vigilância de dados são capazes de transformar o teórico conspiracionista de papo mais torto em um Svengali que destrava suas defesas e habilmente ganha a sua confiança; e o faz por meio da identificação de grupos vulneráveis a quem apresentar argumentos mais convincentes, aperfeiçoados por uma inteligência artificial para contornar a razoabilidade, transformando os integrantes desse grupo de comuns em terraplanistas, antivaxxers ou até nazis. Quando a RAND Corporation [culpa o Facebook pela “radicalização”](#) e quando o papel do Facebook na disseminação de informação enganosa sobre o coronavírus é [atribuído ao seu algoritmo](#), o que está implícito é que o aprendizado assistido por máquinas e a

constante vigilância que paira sob nossos dados estão causando mudanças em nosso consenso social sobre o que é verdade.

Afinal de contas, em um mundo por onde se alastra incoerências como o Pizzagate e QAnon, com numerosos seguidores capturados como que por tentáculos, alguma coisa *bem estranha* parece estar em curso.

Mas e se houver uma outra explicação? E se forem as circunstâncias materiais, e não a plausibilidade argumentativa, que acabam por fazer a diferença para um arauto da conspiração? E se for o trauma de ter de conviver diariamente com todas essas conspirações *bem reais* — todas as inconvenientes verdades sobre super-ricos e seus lobistas e políticos que limpam o rastro das suas irregularidades (uma vez que este tipo de conspiração comumente leva o nome de "corrupção") — que está tornando todo mundo mais vulnerável à lógica conspiracionista?

Se é questão de trauma e não de contágio — condições materiais, portanto, e não necessariamente ideológicas — o que faz a diferença hoje para permitir o aumento de uma desinformação repulsiva diante de fatos facilmente constatáveis, isso não significa que as redes por onde essas ideias circulam não sejam passíveis de culpabilização. Elas continuam facilitando o trabalho pesado de localizar um público suscetível e guiá-los por uma trilha de ideias e comunidades cada vez mais extremadas.

O aumento na crença em conspirações é como um incêndio que representa perigos reais ao nosso planeta e à nossa espécie, desde epidemias [impulsionadas](#) pela negação de vacinas a genocídios [impulsionados](#) por conspirações racistas, e indo até a possibilidade de um colapso planetário por uma inação climática baseada em negacionismos. O mundo está em chamas, e temos que apagar os focos— o que significa descobrir como ajudar as pessoas a enxergar o mundo para além das conspirações que as confundiram.

Mas esta seria uma tarefa defensiva. Precisamos também de uma estratégia *preventiva*. Agir sobre os traumas em suas condições materiais que tornaram as pessoas vulneráveis ao contágio. E, aqui, a tecnologia desempenha um papel importante.

Não nos faltam propostas. Vão desde a União Europeia e o [Regulamento para o Controle de Conteúdo Terrorista](#), que exige que as plataformas policiem e removam conteúdo "extremista", passando aos Estados Unidos e seu empenho por forçar empresas de tecnologia a [espionar](#) e responsabilizar [o mau discurso de seus usuários](#); há muita energia desprendida em forçar as grandes empresas de tecnologia por uma resposta aos problemas que elas mesmas criaram.

Falta, porém, uma peça fundamental no tabuleiro desse debate. Todas essas propostas tomam por base que as grandes empresas de tecnologia conhecem o problema e são perfeitamente capazes de determinar uma solução, mas partem também do fato de que o domínio que seguirão exercendo sobre a internet será permanente. Propostas para substituir as Big Tech por uma internet mais difusa e pluralista não são vistas em lugar algum. Pior: as "soluções" dispostas na mesa hoje *exigem* que as Big Tech se mantenham grandes porque só as maiores empresas poderão se dar ao luxo de implementar os sistemas que estas leis exigem.

É crucial descobirmos com o que queremos que nossa tecnologia se pareça caso consigamos sair dessa bagunça. Hoje, estamos em uma encruzilhada entre decidir se queremos consertar erros oriundos do domínio das Big Techs ou se talvez seja melhor desatar o pescoço da própria Internet das mãos dos gigantes que a estrangula. Não dá pra fazer os dois. Seremos obrigados a fazer uma escolha.

Gostaria que escolhêssemos sabiamente. Domar as Big Techs é essencial para consertarmos a internet e, para isso, precisamos de ações ativas em prol de nossos direitos digitais.

### **Direitos digitais e ativismo, quase meio século depois**

Ações por um ativismo no direito digital já tem mais de 30 anos. A Electronic Frontier Foundation completou 30 anos em 2020; a Free Software Foundation surgiu em 1985. Durante grande parte da história do movimento, as críticas mais contundentes eram acerca de sua relevância: as verdadeiras causas eram causas do "mundo real" (imaginem só a incredulidade quando a [Finlândia declarou a banda larga um direito em 2010](#)), e o mundo

real só admitia um ativismo que gastasse sola de sapato (pense no desprezo de Malcolm Gladwell [pelo "clicktivismo"](#)). Mas, à medida que a tecnologia tomava posições cada vez mais centrais em nossa vida cotidiana, as acusações de irrelevância foram dando lugar a acusações de hipocrisia ("*Você só se importa com isso porque está [de conluio com as grandes empresas de tecnologia](#)*") e de negligência ("*Como assim você não previu que tudo iria se tornar essa força tão destrutiva?*"). Só que o ativismo pelos direitos digitais está exatamente como sempre esteve: olhando com atenção para os humanos em um mundo onde a tecnologia está tomando o controle.

A versão mais recente desse posicionamento vem na forma de "capitalismo de vigilância", termo cunhado pela professora de negócios Shoshana Zuboff em seu longo e influente livro de 2019, *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*.<sup>3</sup> Zuboff argumenta que o "capitalismo de vigilância" é uma criatura única, oriunda da indústria de tecnologia e diferente de qualquer outra prática comercial abusiva na história; é "constituída por mecanismos inesperados e muitas vezes ilegíveis de extração, mercantilização e controle que efetivamente exilam as pessoas de seu próprio comportamento enquanto produzem novos mercados de previsão e modificação comportamental. O capitalismo de vigilância desafia as normas democráticas e se afasta de maneiras fundamentais da evolução secular do capitalismo de mercado" Trata-se de uma nova manifestação da "selvageria" do capital, e nossa incompreensão acerca de suas potencialidades ameaçam a existência e o cotidiano compartilhado da nossa espécie.

Zuboff está certa ao afirmar que o capitalismo hoje ameaça nossa espécie; está correta ao dizer que a tecnologia impõe desafios únicos à nossa civilização; mas parece equivocada sobre *como* a tecnologia modifica o atual contexto e *por que* ela ameaça nossa espécie. Sobretudo, considero que seu diagnóstico incorreto pode ainda nos levar a um caminho que acabará tornando as Big Techs ainda mais fortes.

Precisamos derrubar as Big Techs e, para isso, precisamos começar identificando corretamente o problema.

---

<sup>3</sup> Publicado no Brasil pela Intrínseca em 2019, em tradução de George Schlesinger, sob o título de *A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira de poder*. As citações do livro presentes aqui foram todas retiradas dessa edição, bem como as soluções para um termo bastante frequente no texto de Doctorow, "rogue capitalism".

## Excepcionalismo tecnológico, ontem e hoje

Os primeiros críticos do movimento em prol dos direitos digitais —representados por organizações focadas em preservar e melhorar os direitos humanos básicos dentro do domínio do digital — condenavam os ativistas por praticarem o que chamavam "excepcionalismo tecnológico". Ali pela virada do milênio, muita gente séria ridicularizava qualquer afirmação de que uma política de práticas e regulamentações envolvendo a tecnologia poderia ter importância no mundo "real". Alegar que a forma como as regras eram dispostas pelas empresas de tecnologia poderia trazer implicações sobre como o discurso, a associação, a privacidade, as equidades e os direitos fundamentais operariam em um ambiente tecnológico era ter suas reivindicações taxadas como ridículas, era potencializar as preocupações de um bando de nerds tristes que discutem em BBS coisas tão díspares quanto *Star Trek*, *Freedom Riders*, Nelson Mandela e a revolta do gueto de Varsóvia.

Nas décadas seguintes, acusações de "excepcionalismo tecnológico" só se intensificaram à medida em que o papel da tecnologia na vida cotidiana se expandiu: hoje, quando a tecnologia está infiltrada em nosso "real" e nossas existências online já são monopolizadas por um punhado de gigantes, defender a liberdade no universo digital hoje pode, no final das contas, significar atuando como um carregador de piano para as Big Tech, acobertando negligência interesseira — ou, pior, tramas nefastas.

Para mim, o movimento em prol dos direitos digitais estagnou enquanto o resto do mundo estava em pleno movimento. Desde o princípio a preocupação maior era com usuários e criadores, com os que forneciam as linhas de código necessárias para efetivar esses direitos fundamentais. Ativistas só se preocupavam com as empresas na medida em que elas faziam valer os direitos, ou quando agiam de forma tão tola que ameaçavam derrubar novas regras que dificultariam a ajuda dos benfeitores.

A crítica proposta pela ideia de "capitalismo de vigilância" coloca mais uma vez os holofotes às ações efetivas dos integrantes do movimento pelo direito digital. A depender da luz, poderemos enxergar diferentes perfis: como um bando de alarmistas que superestimam demais a importância de seus brinquedos; como uma corja cúmplice dos

interesses das Big Techs; ou meros organizadores cenográficos em uma "atuação" de longa data que acabou por tornar-se dependência e os impede de perceber o surgimento de novas ameaças enquanto continuam a lutar pelas batalhas tecnológicas do século que passou.

Mas o excepcionalismo tecnológico é um pecado, não importa quem o pratique.

### **Não acredite no hype**

Você provavelmente já ouviu por aí que "se você não paga pelo produto que consome, o produto é você". Conforme veremos a seguir, o dito é real — embora incompleto. Mas o que é *verdade* mesmo é que os clientes das Big Techs são os anunciantes, e o produto que empresas como o Google e Facebook vendem é a capacidade de *convencer você*, usuário, a comprar.

O produto das Big Techs é a persuasão. Os serviços concedidos aos usuários — redes sociais, mecanismos de busca, mapas, aplicativos de mensagens — são sistemas que funcionam para entregar essa persuasão até você.

O medo que o capitalismo de vigilância causa parte do (justificado) pressuposto de que aquilo que as Big Techs afirmam sobre si é uma provável uma mentira. Mas a crítica parece abrir exceções quando as empresas fazem essas mesmas afirmações em cima de um palco, durante suas operações de marketing — um hype disfarçado de apresentação de um novo produto; anúncios trajados enquanto "seminários de tecnologia". Big Techs são tão boas em influenciar críticos quanto em entregar sistemas de persuasão aos crédulos. E eis aí um erro, já que ações de marketing não são demonstrativos da eficiência.

O capitalismo de vigilância pressupõe que, como há muita gente comprando o que as Big Techs anunciam, as Big Tech só podem estar vendendo alguma coisa. Mas os elevados números podem ser resultado de uma ilusão, ou de algo mais pernicioso: um controle sobre o mercado e sobre a nossa comunicação.

Sentir-se vigiado provoca mudanças no comportamento, e não para melhor. Gera riscos para nosso progresso enquanto sociedade. O livro de Zuboff nos apresenta belas e compreensíveis explicações acerca desses fenômenos. Mas Zuboff afirma ainda que essa

vigilância pode nos roubar o livre arbítrio: quando os dados que geramos servem para aprimorar o aprendizado de máquina, isso cria um sistema de persuasão tão devastador que ficamos impotentes. Ou seja, o Facebook utiliza um algoritmo para analisar os dados que ele extrai de forma não consensual da sua rotina diária e o usa para personalizar seu feed de maneiras que te levam a comprar coisas. É uma rajada de controle mental saída diretamente de uma história em quadrinhos da década de 1950, diretamente dos laboratórios de cientistas loucos cujos supercomputadores lhes garantiram a dominação total do mundo.

### **O que é persuasão?**

Para entender por quais motivos você *não* deve se preocupar com “raios mentalísticos” e sim com vigilância e Big Techs, devemos começar pelo que queremos dizer com “persuasão”.

O que Google, Facebook e demais capitalistas de vigilância prometem aos anunciantes é que, usando ferramentas de aprendizado de máquina treinadas com um número inimaginável de dados adquiridos com base em informações pessoais coletadas não consensualmente, elas são capazes de encontrar maneiras de direcionar seu comportamento; o que geraria, por fim, um fluxo de compras, votos ou outros efeitos desejados. Mas não há tantas evidências assim de que isso esteja acontecendo.

Na verdade, as predições entregues aos clientes são bem pouco impressionantes. Ao invés de desconfigurarem nossas faculdades racionais, capitalistas de vigilância como Mark Zuckerberg geralmente fazem uma ou mais das três coisas a seguir:

#### **1. Segmentação**

Se você quiser vender fraldas, um excelente local para prospectar compradores é na maternidade. Mas nem todo mundo que entra ou sai de uma acabou de ter um bebê, e nem todo mundo que acabou de ter um bebê está querendo comprar fraldas. Agora, o fato de ter um bebê é indicativo bastante confiável de um possível interesse por fraldas, e transitar em uma maternidade está altamente correlacionado com ter um bebê. E é assim que anúncios

de fraldas (ou seus representantes, que assombram esses locais com cestas repletas de brindes) pulam na sua tela se você estiver nos arredores de uma.

O capitalismo de vigilância é o resultado do seguinte cálculo matemático: segmentação vezes um bilhão. Quem vende fraldas hoje não precisa necessariamente ir até as maternidades (embora possam fazê-lo com anúncios voltados para a localização de dispositivos móveis). Pode-se segmentar consumidores em potencial entre aqueles que estão lendo artigos sobre educação infantil; a mineração dos dados é capaz de sugerir palavras-chave sobre o que se deve ou não anunciar. Pode-se segmentar consumidores com base em artigos lidos. Pode-se segmentar consumidores com base em compras efetuadas. Pode-se segmentar consumidores com base em se você recebe e-mails ou mensagens privadas sobre um determinado assunto — ou ainda se você fala sobre um dado assunto (embora Facebook e afins afirmem convictos que isso não está acontecendo — não ainda).

É assustador, mas não é controle mental. Não te priva do livre-arbítrio. Não te engana.

Pensa só em como o capitalismo de vigilância funciona na política: empresas vendem a agentes políticos o poder de localizar pessoas mais receptivas ao seu discurso. Candidatos em campanha contra a corrupção no setor financeiro buscam eleitores enrolados com dívidas; candidatos que utilizam a xenofobia como bandeira buscam eleitores racistas.

Agentes políticos sempre direcionaram as suas mensagens, independente de intenções honrosas ou não: sindicalistas acampam nos portões das fábricas; supremacistas brancos distribuem panfletos nas reuniões da John Birch Society. Mas essa é uma prática pouco eficiente, exaustiva: o sindicalista pode não saber qual operário abordar e acabar perdendo tempo com um sujeito que, secretamente, é membro da John Birch Society; o supremacista pode não fazer ideia de qual dos membros é o mais delirante, como saber quem dali iria se dispor a atravessar os Estados Unidos para ir até a Virgínia e carregar uma tocha pelas ruas de Charlottesville?

A segmentação melhora os rendimentos nos campos e também acelera o ritmo da agitação política, fazendo com que seja possível encontrar tanto os que secretamente

sonham com a derrubada de um autocrata quanto aqueles que desejam eleger um político por 11 mandatos consecutivos. É possível se comunicar com todo mundo que pensa parecido — e por um baixo custo. Isso tem sido fundamental para a rápida cristalização de movimentos políticos recentes, do Black Lives Matter ao Occupy Wall Street, passando por exemplares menos agradáveis como os ultranacionalistas brancos de extrema direita que marcharam em Charlottesville.

Importante ressaltar que organizações e coletividades políticas são diferentes de campanhas focadas em insuflar opiniões: condicionar um grupo de pessoas a concordar com você não é o mesmo se agrupar com outros indivíduos para compartilhar maneiras de pensar. Fenômenos como, por exemplo, o surgimento de identidades de gênero não-binárias são frequentemente descritos por setores reacionários como resultante de campanhas de lavagem cerebral, que manipularam pessoas sugestionáveis a acharem que sempre foram *queer* em segredo. No entanto, relatos individuais contam histórias bastante diferentes, nas quais personagens há muito guardavam um segredo foram encorajadas; ou se percebiam diferente e não detinham o léxico necessário para debater essa diferença, mas que, com a ajuda de outros, aprenderam palavras para se designarem adequadamente. Esse aprendizado pode se dar através desses mesmos meios de baixo custo para encontrar com quem discutir sobre ideias em comum.

## 2. Engano

Mentiras e fraudes são perniciosas, e o capitalismo de vigilância as sobrecarrega em seu fluxo por meio da segmentação. Se você quiser vender um empréstimo consignado fraudulento ou um crédito imobiliário de alto risco, ele te ajuda a encontrar as pessoas adequadas para embarcarem no seu negócio ou aquelas que estariam mais suscetíveis à sua lábia — as suficientemente ingênuas ou desesperadas. Isso explica o surgimento de fenômenos como o marketing multinível, em que um discurso de lucro potencializado envolto em táticas infalíveis de vendas são direcionados a usuários desesperados, para quem esses anúncios aparecem justamente por indicar, ao se permitir acesso ao histórico de pesquisa, tratar-se de alguém que está lutando contra o resultado de uma série de empréstimos mal aconselhados. E o capitalismo de vigilância estimula a fraude ao facilitar

o agrupamento dessas pessoas em uma comunidade que reforça as falsas crenças umas das outras. Pense só nos [fóruns](#) onde as vítimas se reúnem para trocar dicas sobre como melhorar suas abordagens na venda de um produto.

Às vezes, o engano online envolve substituir as crenças corretas por incorretas, como acontece no movimento antivacinação, cujas vítimas acreditavam nas vacinas, mas são convencidas por “evidências” “plausíveis”. Mas é muito melhor quando o engano tem sucesso sem a necessidade de qualquer substituição. Minha filha contraiu piolhos na creche, e uma das funcionárias disse que era só fazer um tratamento com azeite de oliva aplicado no couro cabeludo. Eu, que não sabia nada sobre piolhos, presumi que a funcionária soubesse e tentei (não funcionou e não funciona). É fácil ser convencido quando você simplesmente não sabe, uma vez que essas crenças são transmitidas por alguém que as expressa com convicção.

É algo nocivo, complicado, e é o tipo de coisa contra a qual a internet poderia justamente ajudar ao disponibilizar informações verdadeiras de uma forma que exponha os debates subjacentes entre partes antagônicas, como a Wikipédia faz. Mas não é lavagem cerebral — é um artil deliberado. Na [maioria dos casos](#), as vítimas têm seu vazio informativo preenchido ao consultar uma fonte aparentemente confiável. Se eu pesquisar qual o comprimento da Ponte do Brooklyn e encontrar 1.777 metros como resposta, os 57 que faltam para que eu obtenha uma informação precisa é um problema, mas é um problema de fácil remediação. Agora, temos um problema de outra ordem quando uma verdade comprovada é substituída por uma falsa tendo como base para essa mudança um sofisticado mecanismo de persuasão.

### 3. Dominação

Capitalismo de vigilância é resultado do monopólio.

Monopólio é causa, e resultados negativos são efeitos. Vou entrar nisso mais adiante, mas, por ora, suficiente dizer que a indústria de tecnologia cresceu com princípios radicalmente antitruste, o que permitiu que empresas crescessem fundindo-se com rivais, comprando concorrentes e expandindo em direção ao total controle de mercados verticais.

Um exemplo de como o monopólio ajuda na persuasão é por dominância. O Google toma as decisões sobre seus algoritmos e estes determinam a ordem de classificação das respostas às nossas consultas. Se uma quadrilha de fraudadores quiser espalhar pelo mundo que a Ponte do Brooklyn tem 1.777 metros de comprimento, caso o Google conceda uma alta classificação de pesquisa a esse grupo, as oito ou dez primeiras páginas de resultados do Google trarão informações equivocadas. E como a maioria das pessoas não vai além dos primeiros resultados — que dirá da *primeira* página de resultados —, muitos vão cair no engano.

O domínio do Google — onde mais de 86% das buscas na web são realizadas — significa que a maneira como ele ordena seus resultados tem um efeito descomunal sobre a opinião pública. Paradoxalmente, a empresa alega que é exatamente por essa razão que não pode ser transparente e aberta quanto ao design de seu algoritmo: é uma classificação importante demais para se correr o risco de alguém mal-intencionado descobrir uma falha e explorá-la empurrando o seu ponto de vista para o topo dos resultados. Zuboff apresenta o capitalismo de vigilância como uma configuração nefasta, cruel, e constante do capital, cujas técnicas de acumulação de dados e aprendizado por máquina subtraem-nos cotidianamente o livre arbítrio. Campanhas que buscam substituir crenças existentes por falsas podem ter efeito temporário, já o domínio sobre sistemas informacionais tem efeitos densos, duradouros. Controlar os resultados de pesquisa do mundo inteiro significa controlar acesso aos argumentos e às refutações; portanto, trata-se do controle sobre o que grande parte do mundo acredita. Se nossa preocupação é a forma como as corporações excluem nossa capacidade de decidirmos e determinarmos nosso próprio futuro, o impacto do domínio excede o da manipulação. E essa apreensão deve ser central para a nossa análise e para as soluções que buscamos.

#### 4. Ludibriando a racionalidade

Mas eis o melhor: machine learning, interfaces maliciosas com "padrões obscuros", hacking de engajamento e técnicas para nos levar a fazer coisas que vão contra nosso melhor julgamento. Isso *sim* é controle mental.

Algumas dessas técnicas têm se mostrado devastadoramente eficazes (ainda que a curto prazo). Uma contagem regressiva numa página de e-commerce pode criar um senso de urgência que faz com que você ignore aquela voz interior sugerindo que, antes de concluir a compra, talvez seja bom ir dormir e pensar melhor; quem sabe, até dar uma volta no centro e ver se encontra o produto por aí. Anúncios com os avatares de amigos retirados do *seu* perfil fornecem "provas" de que aquela compra vale a pena ser feita. Até o sistema de leilões do eBay é calculado para jogar em cima dos nossos pontos cegos cognitivos, fazendo-nos sentir que "possuímos" algo porque demos um lance, encorajando-nos a dar um outro quando vier um maior... afinal, precisamos garantir que "nossas" coisas sejam nossas.

Jogos são excelentes nisso. Aqueles que são "free to play" usam várias dessas técnicas de manipulação: apresentam aos jogadores uma série de desafios suaves, criam uma sensação de realização, mas pouco a pouco o que era pura perícia ante os desafios apresentados bruscamente se torna algo impossível de superar sem melhorias pagas. Adicione alguma prova social à mistura — notificações sobre como seus amigos estão indo melhor no jogo do que você — e, antes mesmo que você se dê conta, está comprando power-ups e acessórios virtuais para conseguir chegar na próxima fase.

Empresas ascenderam e derrocaram utilizando técnicas como essa, e a parte da "derrocada" merece especial atenção. Em geral, seres vivos se adaptam ao estímulo: algo pode ser muito atraente quando você o encontra pela primeira vez; o encanto inicial se esvai com a repetição; você para de notar. Aquele zumbido na geladeira que irrita desaparece no fundo do cotidiano, e você só o percebe quando ele cessa novamente.

É por isso que a psicologia comportamental utiliza esquemas de "reforço intermitente". Ao invés de ir gotejando encorajamento ou intempéries de quando em quando, jogos e serviços gamificados espalham "recompensas" de maneira constante o suficiente para mantê-lo interessado e aleatório o bastante para que você nunca consiga encontrar um padrão para que tudo se torne entediante.

Reforço intermitente é uma ferramenta comportamental, mas também representa, para o capitalismo de vigilância, um problema de ação coletiva. "Técnicas de engajamento"

inventadas por esses behavioristas de corporação são rapidamente copiadas em todo o setor para que aquilo que começa como um recheio atraente dentro do design de um serviço — o "arraste pra atualizar"; os alertas quando curtem suas postagens; os convites para missões secundárias em um jogo — misteriosamente se torne onipresente ao passo em que o usuário responde a esses estímulos. Um outrora informativo e monotonal gotejar de notificações no seu smartphone torna-se uma parede sonora de ruído cinza.

Nossa capacidade de adaptarmo-nos a esses estímulos é a bactéria que priva o capitalismo de vigilância de sua fonte vital; novas técnicas criadas para sua captura são os antibióticos que quebram as defesas da nossa concentração para que tenham de volta a atenção do usuário. E *existem* táticas dessa natureza. Como esquecer a Grande Epidemia de Zynga, que levou nossos amigos e parentes para dentro do vórtex dopamínico de *FarmVille*? Cada nova técnica de comando de atenção é aproveitada pela indústria inteira, e todas são usadas tão indiscriminadamente que uma certa resistência aos antibióticos se instala. Com a devida administração, nossas bactérias desenvolvem imunidade — em 2013, dois anos após o pico de Zynga, sua base de usuários havia caído pela metade.

Não as bactérias de todo mundo, claro. Algumas pessoas nunca se adaptam aos estímulos, da mesma forma que outras nunca param de ouvir o zumbido da geladeira. É por isso que uma maioria joga em caça-níqueis por um tempo e depois seguem em frente, enquanto uma pequena — porém trágica — minoria é capaz de drenar a reserva financeira direcionada para os estudos dos filhos (ou para a compra de fraldas) ao se posicionar diante de uma máquina.

Em números, as margens de modificação comportamental que o capitalismo de vigilância consegue atingir são pífias. Triplicar a taxa em que alguém compra um widget parece ótimo [e, levando-se em conta que a taxa base seja inferior a 1%](#), há uma melhoria de... menos de 1%? As velhas máquinas de caça-níqueis roubam uma nova moeda a cada tentativa, e a mais nova forma de capitalismo é capaz de arrecadar o quê, frações de centavos? Os altos retornos das máquinas caça-níqueis significam que elas serão lucrativas para retirar dinheiro dos lombos de pessoas patologicamente vulneráveis e incapazes de gerar resistência a seus truques. O capitalismo de vigilância não sobrevive com frações de

centavos — por isso que, depois que a Grande Epidemia da Zynga finalmente se esgotou, o pequeno número de jogadores ainda viciados deixados para trás não conseguiu sustentá-la como fenômeno global.

Produzir novas armas de captura de atenção não é assim tão fácil, como podemos ver pelo que surgiu de novo após último sucesso da Zynga. Apesar das centenas de milhões de dólares que a Zynga despreendeu no desenvolvimento de novas ferramentas para detonar nossa adaptação, ela nunca repetiu o golpe de sorte que conseguiu, por um breve momento, colocar a atenção de muitos de nós em cativeiro no ano de 2009. Grandes centrais de criação como a Supercell se deram um pouco melhor, mas casos assim são raros. São inúmeros fracassos para um sucesso.

A vulnerabilidade de pequenos segmentos da nossa população para a eficiência da manipulação corporativa é uma preocupação real, e que merece nossa atenção e energia. Mas não: não se trata de uma ameaça para a sociedade.

### **Se dados são o novo petróleo, pode haver um vazamento no motor**

Adaptação como um problema talvez explique uma das características mais alarmantes dessa forma de capitalismo: sua fome implacável por dados e a expansão de recursos para sua coleta, em especial por meio da disseminação de sensores, vigilância e da aquisição de fluxos de dados de terceiros.

Zuboff observa esse fenômeno e conclui que, no capitalismo de vigiância, essas informações devem ser mesmo muito valiosas para justificar tamanho apetite.

Assim como o capitalismo industrial foi levado à intensificação contínua dos meios de produção, também os capitalistas de vigilância e seus participantes do mercado estão agora presos à intensificação contínua dos meios de modificação comportamental e à reunião de poder do poder instrumental.

Mas, e se o apetite for porque dados têm vida curta? Afinal, usuários se acostumam rapidamente, e as empresas estão em disputa armamentista contra o nosso sistema límbico. E se tudo não passar de uma Corrida da Rainha Vermelha do país das maravilhas de Alice, onde se tem de correr cada vez mais rápido para... permanecer no mesmo lugar?

Por óbvio, as técnicas de persuasão da Big Tech funcionam em ação orquestrada, e a coleta é útil para além de um mero truque comportamental. Como foi dito, se alguém quiser tentar te usar quer seja para comprar uma geladeira ou para se alinhar a um pogrom, pode-se sempre fazer uso de perfis e direcionamento para enviar mensagens aos "clientes" em potencial. Pode ser que soe tudo meio esquisito, umas afirmações sobre coisa que você não tem lá tanto conhecimento (capacidade de armazenamento e estocagem alimentar, eficiência e economia de energia, revisionismo histórico, superioridade racial), mas com um pouco mais de investimento dá pra usar a otimização do mecanismo de pesquisa e/ou um exército de revisores e comentaristas falsos e/ou canais pagos para inundar as buscas e dominar o discurso de modo que os resultados direcionem à mensagem que se quer veicular. E, por fim, refinar o discurso com ferramentas de aprendizagem automática para descobrir qual abordagem funciona melhor para alguém como *you*.

Cada fase desse processo se beneficia do monitoramento: quanto mais dados, mais preciso o perfil de preferências, e mais específicas as mensagens.

Imagine que você é um vendedor, um vendedor de geladeiras e que você tem um padrão de abordagem inicial para as suas vendas. Sua abordagem mudaria caso você soubesse que a geladeira desse cliente em potencial pifou ainda ontem e que ele está esperando a restituição do imposto de renda que vai sair daqui a algumas semanas?

Quanto mais dados, mais direcionado o discurso: você se interessa por genealogia? Talvez pseudociência sobre "raça" não funcione com você; dá pra tentar te conquistar com teses "secretas" sobre uma tal "substituição demográfica" ou coisas nesse sentido.

O Facebook ajuda a localizar pessoas que compartilham das mesmas opiniões odiosas que você. Permitiu, por exemplo, que um monte de gente interessada em fazer cosplay de confederado marcassem um encontro pelas ruas de Charlottesville. Pode te ajudar a encontrar quem tope integrar a sua milícia. Pode te ajudar com uma ida em grupo até a fronteira pra aterrorizar imigrantes. Pode te ajudar a encontrar pessoas que acham que vacinas inoculam veneno. Que a Terra é plana.

Há uma razão pela qual o discurso direcionado nas redes beneficia quem defende causas inaceitáveis: é publicidade, só que é um tipo invisível de publicidade. O racismo

existe, mas há poucos lugares onde racistas — e *apenas* os abertamente racistas — se reúnem. Adeptos dessa ideia estão amplamente dispersos. Mas os interessados em comprar uma geladeira nova também estão dispersos por aí, e são poucos os pontos em que dá pra num outdoor que chame atenção de quem quer comprar refrigeradores. Só que ter interesse em comprar uma geladeira é socialmente aceitável; ser nazi, não. O anúncio do seu comércio poderia muito bem figurar no intervalo de um jogo, e a única desvantagem é que muita gente que não tem o menor interesse por geladeiras acabaria vendo também.

Mas pra anunciar o seu partido nazista nas ribaltas, no horário nobre, ou na seção de esportes, haveria sérias dificuldades para encontrar alguém disposto a lhe conceder espaço; em parte por discordarem do seu ponto de vista, e em parte por temerem alguma represália (censura, boicote, dano à reputação etc.)

A publicidade segmentada resolve seu problema: na internet, cada unidade de anúncio pode ser diferente para cada pessoa, o que significa que que você pode comprar anúncios que serão exibidos apenas para usuários com tendências nazistas, e não para quem os despreza. Quando a informação transborda — se alguém que odeia o racismo vê o anúncio — há consequências; a plataforma ou a publicação pode receber uma denúncia. Mas a natureza do risco é bem distinta do que seria, por exemplo, para um editor em mídia tradicional que topa veicular a peça.

Anúncios online são postagens algorítmicas intermediadas por um ecossistema de plataformas voltadas à publicidade. Qualquer um pode comprar um anúncio, então a peça de campanha nazi que surgir na sua tela durante sua navegação habitual pode acabar sendo entendida não como uma falha moral, mas técnica, de algum fornecedor upstream. Quando uma publicação é notificada como conteúdo ofensivo, a plataforma pode tomar algumas medidas e bloqueá-la. Mas o nazista pode simplesmente modificar sua peça e comprar um outro pacote de uma distribuidora diferente. E, caso haja notificações, de toda maneira cada vez mais entende-se que o anunciante não tenha escolhido esse ou aquele canal de veiculação específico, e sabe-se também que uma publicação pode não ter sequer ideia de quem são os seus anunciantes. Esses constantes desvios no trajeto entre o anunciante e o editor tornam necessário o uso desses “amortecedores morais”: o consenso atual é que

editores não devem ser responsabilizados pelos anúncios que surgem em suas páginas, uma vez que não tem total ciência do que pode ser postado ali. Muito em razão disso, nazis conseguem ultrapassar barreiras e reorganizar o movimento.

As relações que os dados têm com na construção desse cenário é complexa. A capacidade de monitorar clientes pode alertá-lo de antemão acerca de suas preferências então, já na largada, você já sai em vantagem. Mais: se você domina o espaço por onde a informação flui e, ao mesmo tempo, segue coletando dados, fortalece também outras táticas enganosas, uma vez que vai ser bem mais difícil escapar da teia de engano que está sendo tecida. Não são os dados em si, mas o domínio de todo um campo — no fim das contas, monopólio — no qual se impede os alvos de qualquer rota de fuga.

Capitalistas de vigilância são como mentalistas de auditório, que afirmam ter insights extraordinários sobre o comportamento humano, gostam de exhibir no palco seu “dom”, mas que na realidade usam artimanhas, observação oculta, passezinhos de mágica e esquemas linguísticos de retenção de informações pra impressionar você. Ou talvez sejam mais parecidos com os “pick-up artists” (ou PUAs), o culto misógino que promete ajudar homens desajeitados a terem relações sexuais ensinando-lhes linguagem corporal, frases prontas de guias de “programação neurolinguística” e uma certa manipulação psicológica para despertar o interesse nas mulheres. Pode ser até que consigam convencer algumas a irem para casa com eles, mas certamente não foi porque descobriram como contornar suas faculdades racionais. Pelo contrário: as histórias de “sucesso” dos pick-up artists e seu “jogo” misturam relatos que podem ser entendidos como abuso por coação, embriaguez, ou outras circunstâncias de vulnerabilidade; há, ainda, relatos de mulheres que só depois perceberam estar em companhia de gente interesseira e exploradora. São homens que *acreditam* ter descoberto uma espécie de passagem secreta para toda a racionalidade feminina, mas não é o caso. Muitas das táticas utilizadas se tornaram motivo de piada, e existe uma boa chance de que qualquer pessoa que tenha sido alvo delas as reconheça imediatamente.

(...)

Uma frase de John Wanamaker, pioneiro estadunidense no ramo das grandes lojas de departamentos, ganhou notoriedade em seu lamento: “metade dos meus gastos com publicidade é jogado fora; o problema é que não consigo saber qual metade”. O fato de Wanamaker achar que *apenas* metade de seus gastos com publicidade é desperdício é uma verdadeira ode à persuasão publicitária: *exímios* em convencer seus clientes a adquirir os serviços que prestam, mas não tão bons em convencer o grande público a comprar os produtos dos seus clientes.

(...)

### **Dignidade e santuário**

Mesmo que pudéssemos exercer um controle sobre as formas de Estado presentes na sociedade — “livres” ou autocráticos — para forçá-los a fazer com que parem de explorar reservas digitais em busca de vestígios de nosso comportamento, ainda assim o capitalismo de vigilância nos prejudicaria. E em seu livro, essa é uma área em que Zuboff brilha. Seu capítulo sobre “santuário” e a sensação de não ser observado é um hino à introspecção, calma, tranquilidade e à atenção plena.

Ao percebermo-nos sob escrutínio, algo muda. Quem tem filho sabe. Você dá uma olhadinha por cima das páginas do seu livro (ou, sejamos francos, do telefone) e observa seu filho imerso unificado a um momento de profunda realização e crescimento, aprendendo algo que exige uma concentração ferrenha, no limite de sua capacidade. Por um segundo você para e contempla um raro instante construindo-se diante de seus olhos, e eis que seu filho lança um olhar de lado, percebe seu olhar e o instante se rompe.

Para que possamos crescer, é necessário que saíamos de dentro do nosso esconderijo para expormos nosso eu autêntico, e essa fuga constitui momentos em que nossas vulnerabilidades estão à mostra. Em ocasiões assim, é comum agirmos como um caranguejo ermitão, correndo do fundo de uma concha à outra. Há um fino e vulnerável véu subjetivo sendo tecido durante esses instantes, um processo delicado demais para os olhares de muitos — ainda que sejam os olhos de pessoas em quem você confia plenamente, como uma criança e seus pais.

Na era digital, nossos eus autênticos estão intrinsecamente conectados às nossas vidas digitais. Seu histórico de pesquisa registra as dúvidas que te ocorrem; seu histórico de localização registra os locais onde esteve, as experiências que teve lá; seu mapa social mostra o caminho até sua identidade por meio das pessoas com as quais se conectou. Ser observado em meio a essas atividades é perder o que há de sagrado na construção de seu eu autêntico.

Há uma outra maneira pela qual o capitalismo de vigilância nos priva da nossa capacidade de sermos nós mesmos: deixando-nos ansiosos.

O capitalismo de vigilância não é um raio de controle direcionado à nossa mente, mas você não precisa de armas para deixar alguém ansioso. Afinal, outra palavra para ansiedade é aflição. Uma maneira fácil de afligir alguém é... agitando. Cutucando e instigando e bipando e vibrando e disparando e bombardeando em intervalos sequenciados, intermitentes, aleatórios o bastante para que o sistema límbico não consiga se acostumar nunca.

Dispositivos e serviços servem a um “propósito geral”, são capazes de executar programas, aplicativos e conectam qualquer coisa ou alguém a outras coisas e pessoas. E isso significa também que esses retângulos de distração em nossos bolsos guardam momentos preciosos com nossos entes mais queridos e nossas interações mais urgentes (desde “*atrasado, dá pra buscar ela lá na escola?*” até “*no médico. posso te ligar AGORA?*”) — embora eventualmente inclua aí também uma propaganda de geladeira e um anúncio com certo teor nazista.

Dia e noite nossos bolsos vibram e rompem nossa concentração, destruindo os frágeis fios que tecemos enquanto ponderamos assuntos complexos. Se você trancafiasse alguém em uma cela e o afligisse dessa maneira, seria considerado um torturador. Afinal, isolamento e privação de sono são [crimes de guerra de acordo com as Convenções de Genebra](#).

## Afligindo os que já se afligem

Os efeitos dessa vigilância na capacidade de agirmos enquanto nossos eus autênticos variam de indivíduo para indivíduo. Alguns têm a sorte de viver num tempo e em um lugar onde aspectos importantes de suas vidas são socialmente aceitos e podem ser publicamente demonstrados sem maiores consequências; outros, não são tão sortudos assim. Não é necessário voltar demais em nossa história recente pra lembrarmos que certos modos de existir que hoje consideramos aceitáveis foram, há não muito, motivo pra sanções terríveis. Se você tem em torno de 65 anos, vivenciou uma época em que morar numa “comunidade livre” podia ser motivo pra prisão e outras punições por envolvimento em “atividades de caráter homossexual”, ou “união inter-racial”, ou por só fumar maconha.

Hoje, atividades como essas são não apenas descriminalizadas em boa parte do mundo: são consideradas normais. Suas proibições são vistas como vergonhosas e lamentáveis relíquias do passado.

Como passamos da proibição à normalização? Por meio de sua prática em âmbito privado: pessoas gays ou que fumavam um baseado ou que amavam alguém com uma cor de pele diferente faziam tudo isso — mas em segredo. Eram passíveis de retaliação caso revelassem seu eu autêntico; cerceadas no direito de defender suas formas de existir no mundo enquanto fiéis a si próprias. Mas havia uma esfera privada em que podiam formar laços, ter conversas de foro íntimo, expor e revelar seu verdadeiro eu para as pessoas e trazê-las para as suas causas, uma conversinha por vez.

O direito de escolher a hora e a forma como se deram dessas conversas foi fundamental. Uma coisa é se assumir quando você está com seu pai em uma viagem de pesca longe do resto do mundo; outra é fazê-lo em plena ceia de Natal na presença de seu tio racista do Facebook.

Sem o devido respeito à esfera privada, há boas chances de que nenhuma dessas mudanças alcançasse espaço na sociedade, e os hoje beneficiados enfrentariam sanções por se assumirem em um mundo hostil — ou nunca teriam sido capazes de revelar sua identidade, até para aqueles que mais amam.

O que se depreende disso tudo: a menos que você considere que atingimos a perfeição social — e em 50 anos seus netos pedirão que você conte aquela história de como as injustiças foram superadas e nenhuma mudança adicional na sociedade precisou ser feita após as primeiras décadas do século XXI —, agora, neste minuto, há gente que você ama com um segredo no coração. E isso as impede de serem com você aquilo que autenticamente são. Essas pessoas estão em sofrimento, e podem ir para o túmulo com essa tristeza guardada no peito. E parte da fonte dessa tristeza poderá ser a infelicidade de não poder ter sido plenamente franca em seus relacionamentos — inclusive com você. Um lugar onde possamos realmente manter nossa privacidade é necessário para o progresso humano.

Enviado em 13 de abril de 2023.

Publicado em 30 de junho de 2023.