

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS
EM INGLÊS

ELTON LUIZ ALIANDRO FURLANETTO

Utopia, História e Violência na obra de Marge Piercy
Versão Corrigida

São Paulo

2015

ELTON LUIZ ALIANDRO FURLANETTO

Utopia, História e Violência na obra de Marge Piercy
Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevalco.

De acordo

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F985u FURLANETTO, Elton Luiz Aliandro
Utopia, História e Violência na obra de Marge
Piercy / Elton Luiz Aliandro FURLANETTO ;
orientadora Maria Elisa Burgos Pereira da Silva
Cevasco. - São Paulo, 2015.
230 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos e Literários em
Inglês.

1. Utopia. 2. Distopia. 3. Marge Piercy. 4.
História. 5. Violência. I. Cevasco, Maria Elisa
Burgos Pereira da Silva , orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Elton Luiz Aliandro Furlanetto

Utopia, História e Violência na obra de Marge Piercy

Tese de doutorado, pelo Departamento de Letras Modernas, Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco.

Aprovada em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS/ACKNOWLEDGEMENTS

Primeiramente, gostaria de agradecer minha orientadora, Maria Elisa Cevasco, por todo apoio e atenção dedicado aos meus trabalhos desde a graduação. Ela estava nas minhas bancas de TGI e mestrado, e aceitou meu projeto de doutorado, sempre me incentivando a ser um melhor pesquisador.

Agradeço ao Marcos Soares, pela atenção e confiança na mesma medida em toda minha trajetória acadêmica. Lembro-me de quando ele me explicou como funcionava a Iniciação Científica e me convidou para fazer parte dos grupos de estudos, os quais, sem sombra de dúvida, mudaram a minha vida.

Ao professor Carlos Eduardo Berriel pela chance de ter participado de suas aulas sobre Utopia como ouvinte, e depois por suas observações no meu processo de qualificação.

À Ildney Cavalcanti, estudiosa de Marge Piercy, com quem travei contato e amizade, e com quem espero poder compartilhar muitos projetos e descobertas acadêmicas.

Aos colegas que formavam o grupo Mocassim Marrom, Cris Toledo, Neyde Branco, Elder Tanaka, Roberta Viscardi e Fabi Vilaço, que nos primeiros momentos deste trabalho, contribuíram com ideias e sugestões. Igualmente ao Márcio Deus, cuja leitura foi primordial para retrair os primeiros caminhos.

Ao novo grupo de amigos e leitores, o Tell me Something, o Alysson Oliveira, a Fabi Vilaço, a Mariana Souza e a Vera Ramos, que participaram ativamente dos momentos mais finais da confecção do trabalho e se deliciaram com a leitura de *Woman* e um bom debate sobre ele. Todos eles me mostraram que a pós-graduação está longe de ser um processo individual e solitário.

À Vera Ramos, Solange Pinheiro e Ana Carol Erlacher, pessoas muito especiais, sem as quais esta tese sairia menos bela. A leitura atenta delas foi essencial para que eu pudesse corrigir erros, eliminar confusões, melhorar traduções, evitar repetições. Sem elas, com certeza, a tese ficaria menos enriquecida, mas caso tenha sobrado algum erro, a responsabilidade é toda minha.

À Ana Rusche, uma nova amiga que a Utopia me trouxe, uma camarada de percurso e uma poetisa que me inspirou.

À minha querida família, meu pai, Marco, que sempre se orgulhou das minhas conquistas e minha mãe, Rose, que sempre entendeu minhas ausências nesse período conturbado de estudos. Minhas irmãs de sangue, Vivian e Mayara, que sempre me apoiaram, cada uma à sua maneira, e aos irmãos de alma, espalhados pelo mundo, que sempre fizeram meu coração mais quente e me deram forças pra continuar: a Dani Luna, o Jarkko Kinnunen, a Sheela Gomes, a Silvana Vergopolan, o Túlio Carrera, a Flávia Helena, a Viviane Anunciação, o Nick Ayer, e muitos outros que fizeram o processo de estudos menos solitário e mais produtivo, mais humano.

To Phillip Wegner and Peter Fitting for the close attention and support whenever I needed them for a talk, suggestions, ideas about Utopia and academic life. They were super in their writings and their conversations.

To all the people that made my one-year study in Gainesville, Florida, a delightful experience. All the people at the English Department of University of Florida. There are so many names that I prefer just to say, thank you so much, guys. Diana, Marcos and Camila, specifically made every minute worth it. Steven Turner was like a brother to me, Alex Randall was my mentor and still holds a very important piece of me.

Also, the most warming thanks to Libby Ginway, who welcomed me in the US and was always available to listen to my dilemmas and gave me advice at any moment I needed. She and Mary Risner took me in as if I was family and gave me some of the best memories of tenderness and connection.

À Capes, pela concessão da bolsa de doutorado sanduíche, sem a qual muito da pesquisa aqui não teria sido feita. E muito da experiência sobre a cultura americana e suas pessoas seria apenas fruto de um conhecimento teórico.

Ao DLM, na figura da Edite, do Júnior e de outros funcionários, que sempre me ajudaram com os problemas burocráticos e me trataram com respeito e atenção.

Aos meus colegas de trabalho, principalmente a Luciana Ginezi, que me quebrou sempre muitos galhos nos momentos finais da tese, a Tereza Jardini, a quem devo o resúmen presente aqui, à Patrícia, a Ivana, e todos que torceram por mim, sem falar dos meus alunos, com suas perguntas e questionamentos, perdendo meus lapsos de memória, sempre me incentivando a ir além. Um agradecimento especial para o Marcelo Bicalho, que me ajudou a compilar parte da bibliografia.

To Marge Piercy, the reason of this study, and an inspiration to me and many other. Not just a great novelist and poet, she is a wonderful person whose presence is so strong that the air seems to move in a different way, the barometers might dance, yet her look soothes you and makes you want to purr. Also, her husband, Ira Wood, who is one of the sweetest people I've ever met. He is fun and friendly and a person I am sure I could have talked to for days and days nonstop.

Finalmente, ao Leandro Vicente e ao Enrique Quintano, pela ajuda e pelo amor desvelado em cada passo que eu dava, para frente, para trás. Nos momentos de insegurança e bloqueio criativo, e naqueles de maior inspiração e produção. Por celebrarem comigo a vida, o amor, e tudo que este doutorado foi capaz de me proporcionar.

EPÍGRAFES - traduções

A contradição principal de hoje se coloca entre as possibilidades de bens e informações gratuitas e abundantes e um sistema de monopólios, bancos e governos tentando manter as coisas privatizadas, escassas e comerciais. Tudo se resume à luta entre a rede e a hierarquia: entre velhas formas de sociedade moldadas no capitalismo e novas formas de sociedade que prefiguram o que está para vir [...]

É utópico acreditar que estamos no limiar de uma evolução para além do capitalismo? Vivemos em um mundo onde homens e mulheres gays podem se casar, no qual a contracepção, no espaço de 50 anos, tornou a mulher trabalhadora mais livre do que a mais louca libertina da Era de Bloomsbury. Por que, então, achamos tão difícil imaginar uma liberdade econômica? [...]

Precisamos de mais que alguns sonhos utópicos e projetos horizontais em pequena escala. Precisamos de um projeto baseado na razão, em evidências e aberto a testes, que reme no sentido da maré da história e seja sustentável para o planeta. E precisamos dar prosseguimento a ele.

The End of Capitalism has Begun, *Paul Mason*

Assim, devemos escolher a Utopia. Devemos escolher a crença que o mundo pode ser radicalmente melhorado; devemos sonhar socialmente e devemos permitir que nossos sonhos sociais afetem nossas vidas. A escolha pela Utopia é uma escolha pela possibilidade de mudança radical do mundo.

Choosing Utopia, *Lyman Sargent*

[...] Se houvesse um mapa

Seria um mapa da última etapa da sua vida,

Não um mapa de escolhas, mas um de variações

da grande escolha. Seria o mapa pelo qual

Ela poderia ver o fim das escolhas turísticas,

Das distâncias arroxeadas e azuladas pelo romance.

Mapa pelo qual ela reconheceria que a poesia

Não é revolução mas uma forma de saber

Porque esta deve acontecer.

Dreamwood, *Adrienne Rich*

Deve haver algum outro lugar, digo a mim mesma. E todas sabem que para ir a algum outro lugar há rotas, sinais, “mapas” – para uma exploração, uma viagem. – Livros são isto. Todas sabem que um local existe que não seja economicamente ou politicamente comprometido com toda a baixeza. Que não seja obrigado a reproduzir o sistema. A escritura é isto. Se há um outro lugar capaz de escapar à repetição infernal, encontra-se naquela direção, onde ela [a escritura] inscreve-se a si mesma, onde ela sonha, onde ela inventa novos mundos.

Sorties, *Hélène Cixous*

EPÍGRAFES - originais

The main contradiction today is between the possibility of free, abundant goods and information; and a system of monopolies, banks and governments trying to keep things private, scarce and commercial. Everything comes down to the struggle between the network and the hierarchy: between old forms of society moulded around capitalism and new forms of society that prefigure what comes next. [...]

Is it utopian to believe we're on the verge of an evolution beyond capitalism? We live in a world in which gay men and women can marry, and in which contraception has, within the space of 50 years, made the average working-class woman freer than the craziest libertine of the Bloomsbury era. Why do we, then, find it so hard to imagine economic freedom? [...]

We need more than just a bunch of utopian dreams and small-scale horizontal projects. We need a project based on reason, evidence and testable designs, that cuts with the grain of history and is sustainable by the planet. And we need to get on with it.

The End of Capitalism has Begun, *Paul Mason*

Thus, we must choose Utopia. We must choose the belief that the world can be radically improved; we must dream socially; and we must allow our social dreams to affect our lives. The choice for Utopia is a choice that the world can be radically improved.

Choosing Utopia, *Lyman Sargent*

If this were a map
it would be the map of the last age of her life,
not a map of choices but a map of variations
on the one great choice. It would be the map by which
she could see the end of touristic choices,
of distances blued and purpled by romance,
by which she would recognize that poetry
isn't revolution but a way of knowing
why it must come.

Dreamwood, *Adrienne Rich*

There has to be somewhere else, I tell myself. And everyone knows that to go somewhere else there are routes, signs, "maps" – for an exploration, a trip. – That's what books are. Everyone knows that a place exists which is not economically or politically indebted to all the vileness and compromise. That is not obliged to reproduce the system. That is writing. If there is a somewhere else that can escape the infernal repetition, it lies in that direction, where *it* writes itself, where *it* dreams, where *it* invents new worlds.

Sorties, *Hélène Cixous*

FURLANETTO, Elton Luiz Aliandro. **Utopia, História e Violência na obra de Marge Piercy**. 2015. 230 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Esse trabalho buscou dar conta de três conceitos gerais dentro da obra de Marge Piercy. Primeiramente apresentamos um pouco sobre a vida da autora, seus alinhamentos e como ela se engaja com os assuntos mais importantes de seu momento histórico. Dois entre seus diversos romances, *Woman on the Edge of Time* e *He, She and It* materializam em si uma série de temas e questões, com suas soluções simbólicas e contradições, que buscamos apontar e comentar. O primeiro aspecto que se fez preemente para nossa discussão foi a definição do conceito de Utopia, enfatizando ora suas características formais, ora de conteúdo e, alternativamente, sua função. Ideias como o “sonho social” e a “educação do desejo” pautaram nossa análise. Além disso, Fredric Jameson e sua ideia de Utopia enquanto neutralização foi essencial, ou seja, a demonstração de nossa incapacidade de imaginar o futuro. Definimos que a utopia seria para nós um modo de mediação da imaginação, uma ligação entre *aquilo que é* a uma forma radical de pensar ou agir: a representação da diferença, portanto, uma ferramenta política, um mapeamento das possibilidades e dos limites históricos, importante em um contexto no qual a própria concepção de alternativas está problematizada ou impedida. Além das características gerais da Utopia, se fez importante estabelecer àquelas específicas para as utopias literárias, que são nosso objeto de estudo. Falamos igualmente sobre a Distopia, e suas categorias, além de apresentar uma conceituação de suas vertentes críticas. Nossa tese foi que as obras de Piercy abrem espaço para o pensamento autorreflexivo de alternativas em uma época de crise política e histórica. Elas assim o fizeram na época em que foram escritas e ainda o fazem nos dias de hoje. Guardadas as proporções dos respectivos momentos históricos, as obras representam uma recuperação de aspectos relevantes do passado e um salto para o futuro, na sua mistura de desejos e medos, utopia e distopia. O próximo movimento da pesquisa foi a de explicitar os conceitos de história trazidos pelos romances. Trata-se de uma constante luta contra o apagamento e repressão dos momentos explosivos da História: tanto memória e história são sociais e coletivas quanto o esquecimento e o apagamento da história permeiam a sociedade contemporânea e têm motivações políticas. Finalmente houve uma análise da violência. Fizemos um levantamento de instâncias subjetivas, simbólicas e objetivas dela, analisando episódios do romance que diretamente questionavam as questões da violência. Depois, estudamos as cenas de fechamento dos romances e a forma como a violência passa a ser ressignificada: a defesa se torna um ataque e tal ataque está relacionado a um sacrifício. E o ato individual dos sujeitos é colocado em uma perspectiva coletiva pelas forças do romance, um passo, pequeno, mas prospectivo, na luta por uma alteridade radical.

Palavras-chave: Utopia, Distopia, História, Memória, Crítica Materialista, Violência, Marge Piercy

ABSTRACT

FURLANETTO, Elton Luiz Aliandro. **Utopia, História e Violência na obra de Marge Piercy**. 2015. 230 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This thesis aimed at coping with three general concepts within the work of Marge Piercy. Firstly, we introduced some facts about the author's life, her alignments and how she engaged in important issues of her historic moment. Two of her novels *Woman on the Edge of Time* and *He, She and It* materialize a series of themes and questions, with their symbolic solutions and contradictions, which we tried to indicate and comment on. The first important aspect of our discussion was the definition of Utopia, its formal characteristics, content or function. Ideas like "social dreaming" and "education of desire" were bases for our analyses. In addition to that, Fredric Jameson and his idea of Utopia as neutralization was essential to demonstrating our incapacity to imagine the future. We defined Utopia would be a mediation of imagination, a link between *what is* and a radical new form of thinking or acting: a representation of difference as well as a political tool, a mapping of possibilities and historical limits, important in a context when even the conception of alternatives are damaged or neutralized. Also, it was important to establish more specific characteristics to literary utopia, which are our object, and we presented Dystopia, its categories and their criticism. Our thesis was that Piercy's works enable us to the self-reflexive thinking of alternatives in a time of political and historical crises, both when they were written and now. Regarding their moments of production, they represent a recovery of relevant aspects of the past and a projection into the future, in their mixture of desires, fears, utopia and dystopia. The next step in the research was to explain the conceptions of History within the novels. It showed us the constant fight against the erasing and repression of explosive moments in History: memory and history are social and collective and forgetting and erasing of History are pervasive in our society and have political motivations. There was then an analysis of violence. We selected some examples of subjective, symbolic and objective violence, studying the episodes in the novels that questioned their uses. Finally, we looked to the closing of the novels and the way violence comes to be resignified: defense becomes an attack and such attack is related to a sacrifice. And an individual act of subjects is put into perspective by the collective forces within the novels and are shown to be a small step, yet forward, in the fight towards radical Otherness.

Keywords: Utopia, Dystopia, History, Memory, Historical Materialism, Violence, Marge Piercy

RESUMEN

FURLANETTO, Elton Luiz Aliandro. **Utopía, Historia y Violencia en la obra de Marge Piercy**. 2015. 230 f. Tesis Doctoral - Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2015.

En este trabajo se ha intentado aclarar los tres conceptos generales dentro de la obra de Marge Piercy. En primer lugar, presentamos algunos elementos de la vida de la autora, sus alineaciones y como ella se involucra con los asuntos más importantes de su momento histórico. Dos entre sus diversas novelas, *Woman on the Edge of Time* y *He, She and It* materializan en sí mismas una serie de temas y cuestiones, con sus soluciones simbólicas y contradicciones, que buscamos señalar y comentar. El primer aspecto que se impuso para nuestra discusión fue la definición del concepto de Utopía, en el que subrayamos algunas veces sus características formales, otras su contenido y, alternativamente, su función. Las ideas como el “sueño social” y la “educación del deseo”, han orientado nuestro análisis. Además, Fredric Jameson y su idea de Utopía, como neutralización fue esencial, o sea, la demostración de nuestra incapacidad de imaginar el futuro. Hemos definido ser la utopía un modo de mediación de la imaginación, un nexo entre aquello que es una forma radical de pensar o actuar: la representación de la diferencia, y así, una herramienta política, un planeamiento de las posibilidades y de los límites históricos, importante en un contexto en el cual la concepción misma de alternativas está problematizada o impedida. Además de las características generales de la Utopía, se hizo importante establecer aquellas que son específicas para las utopías literarias, que son nuestro objeto de estudio. De igual modo hablamos sobre la Distopía, y sus categorías, y también presentamos una conceptualización de sus vertientes críticas. Nuestra tesis es que las obras de Piercy abren espacio para el pensamiento auto-reflexivo de alternativas en una época de crisis política e histórica. Así lo hicieron en la época en que fueron escritas y siguen haciéndolo actualmente. Guardadas las proporciones de los respectivos momentos históricos, las obras representan una recuperación de aspectos relevantes del pasado y un salto hacia el futuro, en su mezcla de deseos y miedos, utopía y distopía. El movimiento siguiente de la investigación fue explicar los conceptos de historia que nos traen esas novelas. Se trata de una lucha constante para que no se borren o repriman los momentos explosivos de la Historia: tanto la memoria como la historia son sociales y colectivas; cuanto el olvido y la anulación de la historia se cuelan en medio de la sociedad contemporánea y tienen motivaciones políticas. Por fin, se hizo un análisis de la violencia. Sobre ella hicimos un examen de las instancias subjetivas, simbólicas y objetivas, analizando episodios de la novela que directamente ponen en cuestión esa temática. Después, estudiamos las escenas de cierre de las novelas y la manera como la violencia pasa a ser resignificada: la defensa se vuelve ataque y éste se relaciona a un sacrificio. Y la acción individual de los personajes es puesto bajo una perspectiva colectiva por las fuerzas de la novela, un paso pequeño, pero prospectivo, en la lucha por una alteridad radical.

Palabras-clave: Utopía, Distopía, Historia, Memoria, Crítica Materialista, Violencia, Marge Piercy

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| Introdução | 1 |
| Caminhos | 1 |
| A autora e seus alinhamentos | 4 |
| Utopias e distopias: fagulhas de um cometa e fragmentos no céu | 13 |
| Características textuais das utopias literárias | 24 |
| “E se, tomara que e se isso continuar” | 26 |
| Os romances | 29 |
| <i>Woman on the Edge of Time</i> | 29 |
| <i>He, She, and It</i> | 37 |
| Os poderes do passado e os usos do futuro | 49 |
| Os capítulos | 51 |
| | |
| Capítulo 1 – “Me diga o que você mais deseja e eu te direi quem és” | |
| Os romances e suas tradições | 54 |
| “Você é uma utopista? Essa é uma caracterização que você abraça?” | 71 |
| “Não é como eu imaginava” – O futuro em Mattapoisett | 74 |
| “Você não está realmente aqui” | 75 |
| “Devemos nos esforçar para comunir” | 77 |
| “Comida boa, boa na boca e no estômago. Comida agradável” | 83 |
| “Sou Gildina 547-921-45-822-KBJ” – O Outro Futuro | 86 |
| “Esta paciente é um indivíduo mal ajustado” – O Outro Presente, ou os Prontuários | 91 |
| “Quando ela tinha sido feliz” – As Projeções para o Passado | 96 |
| O esquema genérico de <i>He, She and It</i> | 104 |
| “Guerras Genéricas” – Uma Conclusão Preliminar | 113 |
| | |
| Capítulo 2 – “Dos que estão agora mortos assim como daqueles que ainda vivem” | |
| A proibição de um bem maior | 118 |
| O conhecimento do passado: o conceito de História | 120 |
| “Um significado mais doce” | 123 |
| “Vocês mudam de nome na hora que quiserem??” | 132 |
| “Para elogiar a história que leva até nós” | 138 |
| “Mas ele tinha errado”: o passado invadindo o presente ... | 142 |
| “A história que estou prestes a deixar para você”: o romance histórico | 146 |
| “Não há história. George Washington e o Pato Donald são contemporâneos” | 153 |
| | |
| Capítulo 3 – “Essa é uma história real, isso é o que eu conheço sobre virtude, isso é o que eu conheço de bondade nessa nossa época” | 164 |
| Representações: dissecando a violência | 165 |
| “Abre a porta, sua piranha velha” | 165 |
| “Eles não podem fazer isso!” | 167 |
| “These versions of violence // sometimes subtle, sometimes clear” | 172 |
| Reflexões: To be or not to be (violent)? | 176 |
| <i>La mujer mala</i> | 176 |
| A terrorista e o soldado | 185 |
| Violência que liberta: o sacrifício | 193 |
| A virada | 193 |
| A autodestruição | 205 |
| Epílogo – Para ser de uso | 210 |
| BIBLIOGRAFIA | 216 |

Introdução

[A ficção científica] permite que o escritor crie e o leitor experimente e recrie um mundo novo ou transformado, baseado num conjunto de suposições diferentes daquelas que costumamos aceitar. Ela permite que o leitor, por um momento, renasça num mundo renascido. E, por trabalhar suposições políticas e filosóficas em termos concretos, permite que o leitor recupere novas possibilidades em sua própria vida. Há uma relação dialética entre o mundo e suas reconstruções imaginativas e ideacionais nas criações do intelecto. O artista nos diz o que quase sabíamos e desfamiliariza o que achávamos que sabíamos. (Pamela Annas, “New Worlds, New Words”)¹

Caminhos

Durante a graduação, desenvolvi um interesse maior pelos estudos literários. O aprendizado que a literatura, assim como as outras artes, se fundava em esboçar respostas sociais simbólicas para os questionamentos da vida, e que por meio dela poderíamos entender melhor o mundo que nos cerca e a nossa própria subjetividade, motivou-me a um aprofundamento nos estudos literários. Comecei a desenvolver um projeto para estudar uma questão que era aparentemente pouco convencional na academia: por que a ficção científica atraía a atenção das pessoas, estando presente nos filmes, na literatura, permeando as práticas sociais contemporâneas, produzindo ou reproduzindo valores e significados? Assim, a partir de 2003, comecei uma iniciação científica, para a qual tive apoio da FAPESP, e na qual eu buscava entender as relações entre a literatura de ficção científica e a sociedade em que ela se inseria. Como uma determinava a outra? O produto dessa pesquisa foi uma extensa monografia intitulada “Narrativa e História: Ficção Científica e Guerra Fria”, terminada em 2005. Nessa época, o professor que era meu orientador, Marco César Soares, assim como outros professores que seguiam a linha dos estudos culturais, começaram a oferecer para a graduação algumas matérias que tinham a ficção científica como tema. Pude participar de tais cursos, travei contato com uma série de obras clássicas desse gênero, pude discuti-las e ter novas ideias. Travei contato com autores e estudiosos de ficção científica brasileira. Pouco sabia sobre ela. Como consequência, desenvolvi um projeto

¹ O excerto citado é de citação de minha autoria. Pela abundância de material em língua inglesa, todos os excertos citados nesta tese serão de tradução minha, exceto quando o tradutor for indicado.

de mestrado em que buscava aprofundar os conceitos e a pesquisa sobre os romances que havia estudado na Iniciação Científica. Tratava-se de *Um Cântico para Leibowitz*, de Walter Miller Jr, escrito entre 1955 e 1957; *Saia do meu Céu!*, de James Blish, escrito entre 1956 e 1957; *Os Mercadores do Espaço*, de Frederik Pohl e C.M. Kornbluth, escrito em 1953; e a eles adicionei o conto "Invasores do Espaço", de Howard Koch, publicado em 1959. Minha linha mestra era que todos haviam sido produzidos na mesma década, no mesmo país, mas acabavam construindo respostas diferentes para os mesmos problemas, a dizer, as implicações da Guerra Fria e do período de repressão chamado de Macarthismo. Na época que começava meu projeto de mestrado, o crítico norte-americano Fredric Jameson publicou o livro que seria uma das minhas referências mais importantes: *Archaeologies of the Future: a Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. A pesquisa de mestrado se estendeu até 2010, quando obtive a titulação de mestre. Nesse período, não apenas as leituras foram formadoras da minha base teórica: estive em contato com autores e críticos, tive os primeiros contatos com a ficção científica brasileira; publiquei artigos e participei de congressos e encontros. Com as leituras, pude travar contato com novos autores e entre eles, em um dos cursos, conheci uma obra da escritora norte-americana Marge Piercy. Li seu romance, *Woman on the Edge of Time*, e, com o estudo sobre a distopia presente nos romances estudados no mestrado, decidi passar para um aprofundamento da forma literária da utopia. Essa forma parece ter florescido em contextos históricos específicos, nos quais certos elementos da política eram influenciados pelas condições sociais existentes e permitiam uma torrente de manifestações oposicionistas.

Mesmo tendo sido escrito antes de eu ter nascido, o romance mobilizou uma resposta psicológica durante a minha leitura. Normalmente, as obras literárias com que se trava conhecimento agem em duas frentes: uma cognitiva, como uma lição a ser aprendida e outra de fruição estética, relacionando a minha experiência com a da personagem². O que havia na forma do romance e/ou no seu conteúdo que me fez questionar, do mesmo modo que a protagonista, que eu *precisava* escolher lutar por um futuro melhor?

Na época de escrita do romance, diversos movimentos e epistemologias, como o feminismo, obtiveram numerosas conquistas. Uma série de obras culturais e acadêmicas comentava as novas possibilidades de resistência. Diversas vozes se levantavam contra a guerra, o racismo e o patriarcalismo. Marge Piercy era uma dessas

² No corrente trabalho, vamos utilizar de forma intercambiável a forma feminina ou masculina da palavra personagem, associando o gênero àquele atribuído a cada referência, e utilizando o masculino ou o feminino para ocorrências no plural, de forma intercambiável.

vozes. Ela é uma escritora popular dentro do campo dos estudos de feminismo e da utopia. Diversos livros que tratam da história do gênero da utopia e sua ligação com a atualidade mencionam a autora. Podemos citar, por exemplo, que Fredric Jameson termina a primeira parte de *Archaeologies* com um excerto do seu romance *Woman on the Edge of Time*. Tom Moylan dedica um dos seus capítulos no livro *Demand the Impossible*, escrito em 1986, para abordar o mesmo romance. Chris Ferns em *Narrating Utopia*, igualmente, dedica parte de um capítulo para o estudo da autora. E a lista se estende por livros, artigos, teses e dissertações, que recortam um ou diversos aspectos tratados em *Woman on the Edge of Time* e usam o romance como exemplo de uma nova materialização – dentre outros produzidos no mesmo período – da tradição utópica. Posteriormente, porém com menos ênfase, o mesmo aconteceria com seu romance distópico *He, She, and It*.³ Um número especial do periódico *Utopian Studies* foi dedicado ao romance e novamente Tom Moylan, agora em *Scraps of the Untainted Sky*, dedica um capítulo ao estudo dessa obra.

Podemos concluir, ao observar a atenção crítica dada a tais romances, que eles possuem algum tipo de apelo nos dias de hoje. Romances escritos décadas atrás ainda podem provocar quais efeitos nos leitores de atualmente? Antes de responder a esse questionamento, devemos nos perguntar: quem é Marge Piercy e que tipo de literatura ela produz? Posteriormente, é necessário apontar o tipo de tradição em que ela se insere.

Acima de tudo, a preocupação que vai nortear nossa análise, ou seja, nossa bússola, é como Marge Piercy e sua obra devem ser inseridas no contexto de debates sobre a utopia nos dias de hoje. Quais são as vantagens e os desafios de comentar ou reapropriar suas estratégias narrativas e seus temas? Tendo um corpo de crítica considerável, precisamos pensar em quais aspectos foram pouco trabalhados, especialmente no contexto brasileiro⁴, e trazer um novo foco que seja motivador de debates e energize os estudos utópicos.

³ Diversos fatores podem ter contribuído para uma redução quantitativa nos estudos sobre *He, She and It*, em comparação com *Woman on the Edge of Time*. Uma das minhas teorias está relacionada com o a queda nos número dos estudos relacionados ao feminismo.

⁴ Há uma série de trabalhos que parcialmente ou na íntegra falam sobre Marge Piercy num contexto brasileiro, por professores e pesquisadores nacionais. Podemos destacar artigos e comunicações orais por Susaza Borneo Funck, da UFSC, com temas como a maternidade. Uma de suas orientandas, Ildney Cavalcanti, trabalhou apenas com Piercy em sua dissertação de mestrado e com ela e outras autoras na sua tese de doutorado. Ela estudou exatamente os romances sob análise neste trabalho. Liane Schneider também realizou um trabalho de mestrado sobre Piercy na UFRS. Lúcia Rodrigues de La Rocque também possui artigos e comunicações cujos temas mencionam direta ou indiretamente Piercy. José Carlos Marques Volcato da UFPEL também possui um artigo e uma apresentação sobre a autora. Uma nova

A autora e seus alinhamentos

[...] Tome, // coma, somos a perfeição // um do outro, o vinho de nossas // bocas é doce e pesado. // Logo vem o vinagre. // A fruta está pronta para ser apanhada // e apanhamos. Não há // outra sabedoria maior.⁵

O crítico norte-americano Michael Denning no seu livro *The Cultural Front*, explica as origens, o desenvolvimento e as consequências da frente cultural norte-americana. Segundo ele, entre os anos de 1930-1950 grande parte dos artistas, intelectuais e trabalhadores estavam envolvidos, nem sempre voluntariamente, em tentar dar voz a aspectos do *New Deal* ou silenciá-los, questionando, se opondo ou se aliando ao governo. Esse estudo de Denning é uma análise cerrada dos diversos papéis e posições assumidos por diversos grupos de norte-americanos (e imigrantes), além de uma análise das diversas instituições culturais decorrentes dos eventos históricos em curso, suas contradições e fraturas.⁶

Um fator chave a que o autor nos remete é a questão de que todos os artistas, mesmo aqueles que buscavam se desvencilhar de uma posição política explícita, estavam *alinhados* com certos princípios, que determinavam, em parte, as escolhas estéticas que eles faziam. É na discussão de Raymond Williams sobre a diferença entre o engajamento (*commitment*) e o alinhamento (*alignment*) dos escritores que ele baseia esse conceito.⁷

Concordamos que é preferível partir do termo *alinhamento* porque Williams já nos dá sinal de que *engajamento* possui uma série de conotações comprometedoras, principalmente no contexto dos fascismos europeus e da União Soviética, “quando a noção de engajamento poderia ser facilmente relacionada com a prática de uma autoridade acima do escritor, dizendo a ele o que escrever e como escrevê-lo”⁸.

geração de pesquisadores, como Nayara Macena Gomes e Amanda Priscila Prado está desenvolvendo dissertações de mestrado sobre a autora. Portanto, há um pequeno, mas consistente corpo de pesquisa da autora no país.

⁵ PIERCY, Marge, “September afternoon at four o’clock” In: *Sleeping with Cats: A Memoir*. New York: William Morrow, 2001. No original: Take, // eat, we are each other’s // perfection, the wine of our // mouths is sweet and heavy. // Soon enough comes the vinegar. // The fruit is ripe for the taking // and we take. There is // no other wisdom.

⁶ Cf. DENNING, Michael. *The Cultural Front*. London, New York, Verso, 2010.

⁷ Cf. WILLIAMS, Raymond. “The writer: commitment and alignment”. *Marxism Today*, June 1980, pp. 22-25.

⁸ WILLIAMS, op. cit., p. 22.

Denning sintetiza o texto de Williams, e aponta que o conceito de alinhamento antecede o voluntarismo implícito na ideia de engajamento. Para Williams,

estamos de fato alinhados antes mesmo que percebamos estar alinhados. Porque nascemos em uma situação social, em relações sociais, em uma família, tudo o que forma o que nós mais tarde vamos abstrair e chamar de nós mesmos, de indivíduos.⁹

Desse ponto, que não consta na explicação de Denning, Williams equaciona alinhamento à língua, na qual estamos imersos desde o nascimento, e que é o instrumento de trabalho para os escritores. Após elencar tais aspectos, o passo seguinte é a descoberta desses alinhamentos, “tornar-se consciente” deles, ou seja, aqui temos o engajamento.

Segundo Williams, um processo não é consequência automática do outro. Em certo momento, assim que nos tornamos (parcialmente) conscientes dos elementos que formam a nossa individualidade, podemos “nos tornar conscientes de nossos próprios alinhamentos reais”. Isso nos levaria a confirmá-los, ou em alguns casos, questioná-los ou modificá-los. O autor explica a consequência de tal consciência:

mesmo quando confirmamos nossos alinhamentos mais profundos, mas agora de forma consciente e deliberada, algo estranho acontece e nos sentimos diferentemente comprometidos. Porque ter de fato entendido as pressões sociais do nosso próprio pensamento, ou quando chegamos à maravilhosa, ainda que a princípio terrível, percepção de que o que estamos pensando é o que muitas outras pessoas pensaram, que o que vemos é o que um monte de outras pessoas já viu, essa é uma experiência extraordinária.¹⁰

Em alguns autores, seria possível verificar como esse processo de conhecer seus alinhamentos acontece e como eles reagiram a eles. Entrevistas, ensaios ou autobiografias servem de fonte para traçarmos alinhamentos dos autores e descobrir como eles mesmos interpretam sua formação dentro dos limites de seu tempo. Além disso, normalmente, suas obras ficcionais servem igualmente para materializar esse processo, criando certo paralelismo entre autor e obra, posto que ao dar materialidade ao engajamento (ou a falha de se atingir tal engajamento), o autor pode ser crítico, ou ainda, pode encorajar leitores que ainda não tenham se engajado a fazê-lo.

⁹ WILLIAMS, op. cit., p. 25.

¹⁰ Idem.

Marge Piercy dá um exemplo de como é importante se perceber as sutilezas e armadilhas presentes no alinhamento à língua:

os romances incorporam em seus personagens e no que acontece a eles tanto quanto na língua com a qual esses personagens, protagonistas ou não, são descritos, ideias sobre o que é masculino e o que é feminino, quem é bom e quem é mau, quem tem e quem merece ter, qual comportamento está do lado dos anjos e quem são tais anjos e o que eles querem. O que é bom econômica e sexualmente? Quem pode ficar com quem e como? E vão morrer por isso?¹¹

Desse modo, “[tanto] a atenção a alinhamentos inconscientes e involuntários, [quanto] às formas que nos tornamos conscientes deles” vão ser de extrema importância para uma análise séria da arte. Afinal, tal análise buscará dar sinal do “socialmente consciente” em consonância com o “inconsciente político” presente em todas as formas de comunicação humana.¹²

Assim, poderemos ler os romances escritos por Marge Piercy como uma reflexão sobre seu próprio movimento: da inconsciência dos alinhamentos na direção de um engajamento radical. Para tanto, o primeiro passo que daremos é o de entender o contexto de alinhamentos de Piercy. Em seguida, como ela se torna “socialmente consciente” de suas condições sócio-históricas e, ao perceber que o que ela está pensando ou vendo “é o que muitas outras pessoas pensaram, (...) um monte de outras pessoas já viu”, ela se sentirá confortável para fazer certas alianças ou escolhas.

A própria Marge Piercy dá conta de inscrever seus leitores dentro da sua formação como escritora. Em diversas entrevistas e ensaios sobre seu processo artístico, além de seu livro de memórias, a autora depõe sobre sua situação familiar e suas origens. Nascida em 1936, ela conta que

a vida era no geral deficitária, difícil, cercada de violência fora de casa e, dentro, cheia de violência doméstica, [vim de] uma típica família patriarcal da classe trabalhadora moradora do centro de Detroit, (...) ser judia era como andar com uma plaquinha de ‘me chute’.¹³

Em poucas frases, ela se posiciona especificamente dentro de um contexto sócio-histórico: Marge pressupõe que seu interlocutor entenda que ela se refere à organização de uma família dentro das especificações do patriarcalismo – com suas regras rígidas

¹¹ PIERCY, Marge. *Parti-Colored Blocks for a Quilt*. University of Michigan, 1982, p. 169.

¹² DENNING, op. cit., p. 58

¹³ PIERCY, *Parti-Colored Blocks for a Quilt*, p. 6

de direitos e deveres de cada gênero. Ela aponta que esse tipo de quadro urbano e ligado à violência era (e continua sendo) algo “típico”. Sua inserção em uma classe social é complementada por sua inserção em um grupo étnico particular.¹⁴

A questão da etnicidade parece ser essencial para entender as pressões e conflitos, principalmente nos Estados Unidos, nas primeiras décadas do século XX. Ali, duas linhas de força competiam: por um lado, a grande quantidade de imigrantes de diversas origens. Por outro lado, havia uma complicada inserção social e, certamente legal, de algumas raças, em especial os negros. Havia, não obstante, uma forte presença de um “pluralismo étnico antirracista”, nas palavras de Michael Denning. Além do pluralismo mesclado a um racismo nada velado, precisamos levar em conta que as pressões étnicas eram importantes, visto o peso que elas exerciam na cultura em geral, já que tal cultura era permeada pelas “exigências conflituosas entre a autonomia étnica e o universalismo da classe trabalhadora”.¹⁵

Participativa na escola, Piercy fez parte de vários comitês para promover melhorias, até que ganhou uma bolsa de estudos para a Universidade de Michigan. Ainda assim, teve de trabalhar em diversos empregos para poder complementar sua bolsa.¹⁶ O mais relevante em sua juventude, nos anos 1950, foram as impressões sobre suas próprias experiências de interação social. Ela conta que “[se] sentia estar errada em forma, tamanho, sexo, volume da voz, classe e coloração emocional”.¹⁷ Nem mesmo como uma aspirante a escritora ela se sentia pertencendo a um corpo coletivo e social, o que com certeza diminuiria sua sensação de solidão. O que acontecia era sua percepção de um novo desajuste, visto que “tudo que [a] emocionava logo de cara (Whitman, Dickinson) acabava sendo considerado *déclassé* ou irrelevante para o mainstream, para a tradição.”¹⁸ Ela resume esse período de sua vida com a seguinte frase: “eu não conseguia fazer conexões”¹⁹.

A década seguinte, os anos 1960, marca uma virada na experiência de Piercy. As mudanças sociais servem para a autora como um trampolim, do qual ela pôde se lançar

¹⁴ A herança judaica de Marge Piercy não terá tanta saliência em sua obra *Woman on the Edge of Time*, ao passo que será determinante em sua obra posterior *He, She and It*. Ainda assim, ao construir em *Woman on the Edge of Time* sua comunidade utópica chamada Mattapoisett, Piercy enfatiza que mesmo em uma sociedade sem classes, uma identidade étnica é muito importante. Cf. PIERCY, Marge. *Woman on the Edge of Time*, New York/London: Women’s Press, 2001 [1976], p.103.

¹⁵ DENNING, Michael. Op. cit., p.75

¹⁶ SHANDS, Kerstin. *The Repair of the World: the Novels of Marge Piercy*. Connecticut, London: Greenwood Press, 1994, pp. 3-4.

¹⁷ PIERCY, Marge. *Parti-Colored Blocks for a Quilt*, p.117

¹⁸ *Ibidem*, p.114

¹⁹ *Ibidem*, p.118

para diversas experiências que se diferenciavam exponencialmente das sensações de “loucura”, “alienação” e “limitação” presentes nos anos 1950, nos quais ela “mal conseguiu sobreviver”. Nos anos sessenta, ela participou de diversos movimentos: pela igualdade de direitos dos negros, das mulheres; também teve relação com os movimentos estudantis, antiguerra, entre outros. Ela foi testemunha da criação, além de ser uma das idealizadoras, do Port Huron Statement, por exemplo, um importante documento que marca o início da Nova Esquerda nos Estados Unidos. Assim, sua obra – que começa a ser publicada no final dos anos 1960 – é produto direto da capacidade de encontrar sua própria voz:

ao passo que havia movimentos surgindo, e oportunidade para fazer as coisas, eu prontamente me apresentei. Desde que eu tinha quinze anos me identificava com a Esquerda, e o racismo era uma grande ferida purulenta provinda da minha infância sobre a qual eu tinha que pensar e com a qual eu deveria lidar. Preocupava-me com os problemas das mulheres antes mesmo que pudesse entendê-los. Por muito tempo, me faltava vocabulário. Eu era alguma coisa, mas o que essa coisa era, eu não sabia.²⁰

Toda essa dificuldade de expressão está presente, por exemplo, no seu romance *Woman on the Edge of Time*. A protagonista, Connie Ramos, sente-se igualmente “alienada”, “louca” e “limitada”, seja em sua própria fala, seja nos comentários do narrador onisciente. Sua dificuldade em se fazer compreendida é amplificada pela falta de condições para que, em seu presente – estando encarcerada forçadamente num hospício, acusada de um ato que não realizou –, alguém se disponha a escutá-la.

O que falta para Connie, nos anos 1970, é a habilidade que Marge Piercy adquiriu na experiência dos movimentos sociais dos anos anteriores: ferramentas que a façam se ligar com outras pessoas que compartilham as mesmas preocupações e são assoladas por problemas similares. A autora nomeia tais ferramentas: o marxismo, o anarquismo e o feminismo. Em suas palavras, “[o] que eu acho realmente essencial como poeta e romancista é continuar a extrair do marxismo um senso de classe.”²¹

²⁰ *Ibidem*, p. 143. Apesar de todos os seus romances trazerem questões relevantes sobre seu período de militância, dois em particular, além de seu conjunto de poemas, vão se destacar: *Dance the Eagle to Sleep* (1970) e *Vida* (1980). O primeiro é uma ficção especulativa na qual os estudantes dos Estados Unidos constroem comunidades baseadas em um misto de valores dos indígenas norte-americanos e dos estudantes da SDS (*Students for a Democratic Society*). Há também uma rejeição e resistência ao consumismo e à alienação. O segundo romance conta a história da protagonista Vida Asch, uma fugitiva política e sua vida no submundo.

²¹ *Ibidem*, p.129.

A partir do esquema que já apresentamos, essa questão encontra-se não mais no plano dos alinhamentos inconscientes, mas faz parte do “tornar-se consciente” deles. Porém, os anos 1970 foram uma época de transição entre grandes ideologias: de um lado, ainda sobravam resquícios do binarismo da Guerra Fria, do *Eles versus Nós*, que iriam (in)formar a Nova Direita da década seguinte. De outro lado, com as crises econômicas da União Soviética, já se anunciava o lema do ideólogo Francis Fukuyama do dito “fim da história”. Assim, defrontar-se com a questão de classes, chamada explicitamente dessa maneira, já era se posicionar contra o discurso hegemônico do fim da luta de classes (que implica que uma delas saiu vitoriosa) e exige que o produtor cultural se posicione dentro de tal luta.

O historiador Harvey Kaye explica como as grandes narrativas foram mudando no decorrer do século XX, do “fim da ideologia” ao “fim da história”. Para ele, existem duas posições dominantes no pensamento político contemporâneo:

tanto os poderes que são e os pós-modernistas pintam o presente como “nossa única eternidade”. Admite-se, há diferenças entre as histórias que contam. Enquanto os primeiros promovem uma grande narrativa que anuncia que chegamos ao fim da história e “prometem” esperança na forma de “progresso” a ser caracterizado pelo crescimento e expansão, os segundos proclamam que estamos “libertos” das grandes narrativas, que nos encontramos num estágio de pós-história, e rejeitando as imagens de continuidade e de progresso, as correntes pós-modernas oferecem pouca ou nenhuma esperança.²²

O que ambas correntes negam, continua Kaye, é a ação política e luta para a mudança da presente situação. Em vez da negação das grandes narrativas, da afirmação da impossibilidade de existência delas, o que se propõe é a construção de uma nova grande narrativa, por meio de agentes políticos e críticos sociais, que nas palavras do historiador, devem invocar “os *poderes do passado* – perspectiva, crítica, consciência, recordação (*remembrance*) e imaginação.”²³

Marge Piercy parece ser um desses agentes aos quais Kaye se refere. Ao se colocar contra os discursos tradicionais e utilizar os poderes do passado para “compreender e pensar o presente e ajudar a mapear as novas direções para o futuro”, a autora ilumina em sua obra exatamente tais características que relacionam o passado ao presente e ao futuro.

²² KAYE, Harvey. *The Powers of the Past: Reflections on the Crisis of History*. S/L: Harvester Wheatsheaf, 1991, p.147

²³ KAYE, Harvey. op. cit. p. 154

Tal relação temporal está diretamente ligada aos movimento que partem da inconsciência dos alinhamentos em direção a um engajamento político, e sendo a literatura um meio coletivo – não de forma tão óbvia na esfera da produção (a escrita), certamente na esfera da fruição (a leitura, ainda que individual, é realizada por um grupo) – nos interessa a possibilidade que tal grupo de pessoas passe a questionar os próprios alinhamentos, podendo até mesmo se engajar.

Certamente, a obra de Piercy está permeada por uma série de contradições, “falhas”, resoluções simbólicas problemáticas ou impossíveis no âmbito prático. Como um sujeito do capitalismo tardio, a autora sofre uma série de pressões e não tem controle total dos conteúdos que formaliza. Portanto, se vamos analisar criticamente sua obra, não apenas seu engajamento consciente deve ser levado em consideração, mas também o inconsciente político, as limitações presentes em sua estética.

Historicamente, os romances de Marge Piercy se localizam num período de transição e são frutos dos ideais fundamentais dos anos 1960. Segundo Herbert Marcuse, os movimentos de então “tendiam a uma vasta transformação da subjetividade e da natureza, da sensibilidade, da imaginação e da razão”.²⁴ Podemos encontrar consequências de tais transformações no romance, não na realidade primeira das personagens, mas em seus “sonhos” ou “aspirações”. Esse detalhe é revelador do que o próprio Marcuse aponta em meados da década de 1970: “o movimento [emancipatório] encontra-se encapsulado, isolado e na defensiva”.²⁵

Isso se verifica na próxima década, os anos 1980, quando Margaret Thatcher proclama que “não há alternativa”. Tal bordão se mantém sendo repetido pelas gerações seguintes, principalmente após a derrota do socialismo soviético. Esse processo histórico gera um impacto na produção da autora e dos seus contemporâneos. Há uma guinada de um impulso abertamente utópico para um estado de distopia.

A forma como Piercy analisa seu presente – colocando em contraponto diversas visões de futuro e apontando para o passado, para momentos em que se pôde vislumbrar algum tipo de justiça – prova que seria possível obter algum tipo de positividade em meio a uma “existência danificada”.²⁶ É esse impulso que nos chama a atenção: entender como se pode figurar uma fantasia que transcende a realização individual, se

²⁴ MARCUSE, Herbert. *The Aesthetic Dimension*, p. 33.

²⁵ *Idem*.

²⁶ Um dos termos utilizado em português para a tradução da palavra *beschädigten* do subtítulo *Reflexões a partir da vida danificada (Reflexionen aus dem beschädigten Leben)* do livro *Minima Moralia*, de Theodor ADORNO. Ele está relacionado com questões de alienação, da desumanização da existência mediante a mercantilização da vida.

colocando no âmbito do coletivo. Ao manter desperto o dinamismo das relações sociais e sua humanização, mediado por mudanças profundas na subjetividade e na forma de organização da sociedade, o sentimento utópico parece imprimir no leitor um certo ressentimento com o status quo, e um confronto de suas crenças no “radicalmente Outro”. Esse radicalmente Outro não surge necessariamente a partir do que não existe, mas, nas palavras de uma personagem de *Woman on the Edge of Time*, é uma reorganização: “levou muito tempo para juntarmos o que era bom antigamente com o que é bom agora para um bem maior”²⁷. Recordação (*remembrance*) é um dos elementos que Harvey Kaye elenca como necessários para a formação de um cidadão crítico e ela está fortemente ligada às formulações teóricas de, por exemplo, Walter Benjamin ou Herbert Marcuse, no que concerne à discussão deles do passado como ferramenta para questionar o presente²⁸.

Além disso, nos dias de hoje, após uma nova organização do sistema de relações sociais, em um mercado mundial (a chamada globalização), o que se observa é que o capitalismo parece não ter inimigos:

não é apenas a invencível universalidade do capitalismo que está em jogo: incansavelmente desfazendo todos os ganhos sociais adquiridos desde o advento dos movimentos socialistas e comunistas, revogando todas as medidas de bem-estar social, as redes de proteção, o direito à sindicalização, leis de regulação ecológica e industrial, oferecendo-se para privatizar aposentadorias e, de fato, dismantelar o que quer que se interponha no caminho do mercado livre no mundo todo. O que é incapacitante não é a presença de um inimigo, mas sim a crença universal não apenas que essa tendência seja irreversível, mas que *as alternativas históricas ao capitalismo tenham se provado inviáveis e impossíveis, e que nenhum outro sistema socioeconômico seja concebível, que dirá disponível na prática.*²⁹

Inviável, impossível, inconcebível e indisponível. Essas são as palavras que povoam o nosso tempo – alimentadas pela mídia, pela filosofia, pelas ações políticas (ou ausência delas) – e vão criando raízes na subjetividade das pessoas. Alternativas no mundo de hoje ficam cada vez mais distantes, seja na esfera das relações sociais, seja na esfera simbólica das produções culturais.

²⁷ *Woman on the Edge of Time*. p. 71. No original: “it has taken a long time to put the old good with the new good into a greater good”.

²⁸ Cf. especialmente BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o Conceito de História” e MARCUSE, Herbert *Eros e Civilização* e o comentário sobre esses dois teóricos e suas visões de memória feita por Fredric Jameson em *Marxism and Form*.

²⁹ JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future*. p. xii (nosso grifo)

Esse processo, ilustrado no excerto de Jameson, apresenta as condições históricas a partir dos anos 1980, mas de tal maneira que já emergiam nas décadas anteriores. Se analisarmos a situação econômica e política dos anos 1970, década na qual um dos romances se origina, veremos que “a história dos vinte anos após 1973 é a de um mundo que perdeu suas referências e resvalou para a instabilidade e para a crise.”³⁰ Ainda que muitos direitos houvessem sido conquistados com as lutas dos anos 1960,

os Estados Unidos passaram por um período de repressão política, que, em seu maior pico entre 1967-71, excedeu em intensidade qualquer outro período do século XX com as possíveis exceções dos anos 1917-20 e 1947-54. O cenário social desse intenso período de repressão política foi um histórico de turbulência política, dissensão e violência sem igual na história norte-americana desde a Guerra Civil.³¹

Assim, o movimento hoje de olhar ao passado dá sinal de uma busca por entender as condições materiais e de possibilidade para a imaginação que aceitam a luta e a mudança como possíveis e desejáveis, e como elas podem ser alcançadas nos dias de hoje. Afinal,

apenas ao trabalhar dentro das e com as tendências e latências do mundo como ele se apresenta, o impulso utópico será útil para qualquer coisa em nome da justiça e liberdade. Somente ao olhar para o que existe e explorar como as crises podem ser transformadas em mudanças, a imaginação utópica realizará seu papel subversivo e transformativo.³²

Os anos 1970 foram uma época extremamente intensa, cheia de crises e recessões, mas na qual houve um florescimento de utopias literárias. Autores como Joana Russ, Samuel Delany, Ursula Le Guin, Suzy Charnas também estavam publicando obras complexas, que dialogavam entre si, dando conta de conteúdos parecidos. Porém, como afirma Moylan,

O trabalho de Piercy provém muito mais diretamente, então, da cultura política de esquerda dos anos 1960. Certamente, Russ, Le Guin e Delaney desenvolveram suas visões utópicas na mesma matriz de eventos e panorama político, mas eles o fizeram de dentro do ativismo artístico da cultura da ficção científica progressista enquanto Piercy trabalhava dentro dos parâmetros do ativismo radical das políticas socialistas e feministas. Na medida em que *Woman on the Edge of Time* é um dos grandes exemplos do reflorescimento das utopias nos anos 1970, o romance mantém um viés político explícito, o que

³⁰ HOBBSAWM, Eric. “As décadas da crise” In *A Era dos Extremos*. p. 393

³¹ GOLDSTEIN, Robert. *Political Repression in Modern America: from 1870 to 1976*. p. 429 (tradução nossa)

³² MOYLAN, *Scraps of the Untainted Sky*. New York/London: Westview, 2000 p.275

permite à obra estar mais centrada no processo de revolução em si.³³

Moylan, portanto, inscreve Piercy dentro de uma tradição, mas a diferencia dos outros autores. O termo que ele desenvolve é o das *utopias críticas*. Sua tese é que a visão utópica dos autores dessa década se diferencia das utopias clássicas, tanto em aspectos formais quanto de conteúdo.

Quando fala de outro romance da autora com traços similares a *Woman*, Moylan remete a termos parecidos, numa comparação de diversos autores que ele estuda em seus escritos:

Com *He, She and It*, publicado nos Estados Unidos em 1991 e na Inglaterra como *Body of Glass*, em 1992, Marge Piercy se junta a [Kim Stanley] Robinson e antecipa [Octavia] Butler na sua distopia crítica de negação das realidades sociais dos anos 1980 e começo da década de 1990, mas ao fazê-lo, vai além do foco de Robinson numa estrutura de sentimento e na formação cultural alternativa de Butler.³⁴

Porém, nesse momento parece se fazer necessário explicarmos alguns dos termos que foram utilizados: qual seria a diferença entre o impulso utópico e utopias literárias? O que diferencia uma utopia tradicional de uma utopia crítica, e mais além, como o que foi chamado de distopia crítica se posiciona com relação a elas?

Utopias e distopias: fagulhas de um cometa e fragmentos no céu

Um trabalho de análise e interpretação prescinde do estudo de alguns conceitos. Se considerarmos um termo como *utopia*, percebemos ser relativamente fácil localizar sua origem, no século XVI com o livro publicado por Thomas More. Porém, um pouco mais difícil seria precisar as diversas nuances que o termo foi obtendo com o passar do tempo. Precisamos recordar o que Raymond Williams indicou em seu livro *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*:

Alguns processos sociais e históricos acontecem dentro da língua, de modo a indicar quão integrais os problemas de significados e relações realmente são. Novos tipos de relações, tanto quanto novas maneiras de enxergar as relações já existentes, aparecem na linguagem numa variedade de formas: com a invenção de novos termos (*capitalismo*), com a adaptação

³³ MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible*. New York/London: Meuthen, 1986 p. 122

³⁴ MOYLAN, Tom. *Scraps of the Untainted Sky*, p. 247

e alteração (às vezes, até mesmo, inversão) de termos mais antigos (*sociedade* ou *indivíduo*); com a extensão (*juros*) ou transferência (*exploração*). Mas igualmente, como tais exemplos nos mostram, as mudanças nem sempre são definitivas, ou simples. Mais cedo ou mais tarde, sentidos coexistem, ou se tornam alternativas reais nos quais as problemáticas das crenças e afiliações contemporâneas são contestadas.³⁵

Criado como um neologismo a partir do grego, o não lugar, ou o bom lugar (eu-topia, mesma pronúncia) foi também um local de contestação. Em diversos contextos históricos, o termo se referia a um plano de sociedade, uma planta ou planejamento. Outras vezes, o termo adquiria uma conotação negativa, como um ideal de perfeição distante da realidade e, por isso, abstrato demais. Muitos igualaram utopia com totalitarismo, devido a sua forma de planejar o mundo, ou mesmo porque certas revoluções se propunham a estabelecer uma utopia, o que, de fato, não se concretizava.

Em nossa época, a ideia de utopia tem sido largamente discutida. Se, por muitas décadas, a palavra foi associada a significados negativos, como o de sonho irrealizável, escapismo da realidade, o que vemos em diversas frentes é uma preocupação em recuperar um sentido positivo para a utopia, tanto como conceito filosófico e político quanto como gênero literário.

Nas últimas décadas, um corpo de estudiosos, normalmente membros das *Utopian Studies Societies*, tem desenvolvido uma série de estudos sobre os diversos aspectos que o conceito da utopia pode ter.

Um dos marcos mais importantes da busca por uma definição do que seria a utopia foi publicado em 2000. Trata-se do já citado *Scraps of the Untainted Sky* (Destroços do Céu Imaculado, sem tradução para o português) de Tom Moylan, pesquisador atualmente responsável pelo *Ralahine Center for Utopian Studies*, na Universidade de Limerick. Neste estudo especificamente, o autor faz um mapa historiográfico abrangente dos estudos de ficção científica e da utopia nos últimos 50 anos, apresentando uma vasta bibliografia e um poder de síntese invejável. Ainda que tente evitar simplificações excessivas, seu impulso didático exigiria maiores mediações em textos mais complexos, o que as condições editoriais talvez não tenham permitido.

Parece-nos lícito apresentar um resumo do estudo de Moylan porque suas pesquisas nortearam o tipo de pensamento que serve de base para o presente estudo. A primeira

³⁵ WILLIAMS, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford UP, 1976. p.22

parte de *Scraps* se concentra nos estudos acadêmicos da utopia e da ficção científica. O autor começa apresentando os conceitos que formam o “protocolo de leitura da ficção científica” (o *novum*, por exemplo). Em seguida, Moylan traça as relações entre os elementos chave da pesquisa sobre ficção científica e utopia, tanto na tentativa de buscar um paradigma, quanto na ênfase que ele dá à ousadia da tentativa de sonhar (com um mundo melhor).

Ele localiza no período do pós-guerra o reflorescimento das utopias e o consequente desenvolvimento dos estudos acadêmicos sobre ela. Foram nos anos 1950-1960 que importantes nomes como Henri Lefebvre, Ernst Bloch e Herbert Marcuse estavam explicitamente incluindo a utopia em seus campos de estudo. Tais pensadores influenciaram os estudiosos das décadas seguintes, seja na tentativa de interpretar suas ideias, seja para debater o conceito.

Nomes como Northrop Frye, Arthur Lewis, Glenn Negley, J. Max Patrick, Judith Shklar e Frank E. Manuel se destacaram ao oferecer cursos sobre utopianismo ou escrever obras como *The Quest for Utopia* (Negley and Patrick, 1952), *Utopia and its Enemies* (Kateb, 1963) and *Utopian Thought in the Western World* (Frank and Fritzie Manuel, 1979). Essas e muitas outras obras formam o corpo de estudos utópicos. Na metade dos anos 1970, já havia uma tradição interdisciplinar forte de periódicos e o estabelecimento das sociedades de Estudos Utópicos.³⁶

Moylan realiza um recorte de perspectiva, ao selecionar uma série de ensaios que iriam buscar uma definição, ou um paradigma crítico, para a utopia em suas diversas manifestações. Vamos seguir sua linha de raciocínio que formou e reflete muito nosso alinhamento com relação aos estudos utópicos.

O primeiro conjunto de ensaios pertence a Lyman Tower Sargent. O primeiro, “Three Faces of Utopianism” (As três faces do utopianismo) foi publicado na *minnesota review* em 1967. O autor identifica três aspectos gerais do utopianismo: o pensamento ou a filosofia utópica, a literatura utópica e os movimentos comunitários. Trata-se, diz Moylan, de três campos distintos, ainda que inter-relacionados, sobredeterminados.

O ponto mais importante de seu texto é a dupla operação das obras ficcionais utópicas, com um movimento negativo que “reflete o descontentamento popular” ao “apontar um

³⁶ Cf. NEGLEY, Glenn; PATRICK, J. Max. *The Quest for Utopia: An Anthology of Imaginary Societies*. New York: H. Schuman, 1952. / KATEB, George. *Utopia and Its Enemies*. New York: Free of Glencoe, 1963. / MANUEL, Frank Edward; MANUEL, Fritzie Prigohzy. *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge, MA: Belknap, 1979.

espelho para a sociedade contemporânea e criticá-la” e outro movimento, temporariamente positivo, que serve como “um mecanismo para testar hipóteses.”³⁷ Mais adiante, Sargent defende que o pensamento utópico não agiria como o pensamento racional, mas num outro plano, o da imaginação, como “uma forma de atividade fictícia”. Para dar mais consistência histórica ao seu estudo, o crítico remete ao trabalho de Frederik Polak que afirma ser o utopianismo necessário para o desenvolvimento humano:

Se o homem ocidental agora para de pensar e de sonhar com os materiais de novas imagens do futuro e tenta se isolar no presente, por causa de uma ânsia por segurança ou por medo do futuro, sua civilização tenderá ao fim. Ele só tem uma escolha que é sonhar ou morrer, ameaçando condenar assim toda sociedade ocidental consigo.³⁸

Em outro ensaio, Sargent vai falar mais a respeito de “Utopia – a problem of definition” (Utopia – um problema de definição). Publicado em 1975, ele discute a diferença entre u-topias, ou não-lugares, as eu-topias, ou bons lugares e dis-topias, ou lugares ruins. Estabelece ainda uma diferença entre essas e as anti-Utopias, que são o conjunto de trabalhos, ficcionais ou não, que se colocam diretamente contra a Utopia e o pensamento utópico. Ainda, explica que a questão da *topia* é importante: Moylan diz que o ensaio defende que a obrigatoriedade da criação de um espaço social é o que conecta Utopia com a história. Para Sargent, portanto, “mesmo que em lugar algum (*nowhere*), ela prescinde de uma localização.”³⁹ Por ser um exercício imaginativo de intervenção na realidade histórica, o pensamento utópico é uma “força social”, cuja potencialidade – ao imaginar uma sociedade com riqueza de detalhes – é sua capacidade de “gerar representações (ainda que indiretas, mediadas e estranhadas) do momento histórico de forma detalhada, abrangente, ou seja, *totalizante*.”⁴⁰

No seu terceiro ensaio importante, “Three Faces of Utopianism Revisited”, publicado em 1994, Sargent volta a discutir as ideias da definição e do escopo do ideal utópico. Aqui, ele vai se fiar no conceito de “sonho social”: uma maneira como os sonhos e pesadelos organizam a vida em sociedade e o modo como aqueles vão formar igualmente os vislumbres de modos alternativos de vida. O estudioso rebate dois argumentos principais dos antiutópicos: primeiramente, a utopia como processo busca um mundo

³⁷ SARGENT, Lyman Tower. Three faces of Utopianism. p. 227

³⁸ POLAK, Frederik. *The Images of the Future: Enlightening the Past, Orientating the Present, Forecasting the Future*. apud Sargent, Lyman. “Three Faces of Utopianism” *Minnesota Review* 7.3 (1967), p. 222–230

³⁹ SARGENT, Lyman Tower. Utopia – a problem of Definition. In: *Extrapolation*, 16.2 (Spring, 1975) p. 138

⁴⁰ MOYLAN, *Scraps*. p.73

melhor do que o atual, não a “perfeição”, que é estática. Depois, ele lembra que apesar do fato de se basear no uso criativo da fantasia, esta é equilibrada pela razão crítica e a ação deliberada, numa “propensão dual” que serve para impedir os “extremos do escapismo e do totalitarismo”⁴¹.

Moylan continua apresentando outros ensaios importantes de outros autores que basicamente vão desenvolver pontos similares aos de Sargent. Entre eles temos, por exemplo, Darko Suvin com seu “Defining the Literary Genre of Utopia: Some Historical Semantics, Some Genealogy, a Proposal and a Plea” (Definindo o Gênero Literário da Utopia: um pouco de Semântica Histórica, um pouco de Genealogia, uma Proposta e um Apelo). Dele podemos identificar três importantes desdobramentos: o autor afirma que em qualquer uma das manifestações, “utopias são artefatos verbais antes de serem quaisquer outras coisas”. Portanto, mesmo quando práticas, elas têm uma origem discursiva. Depois, ele elenca diversas definições importantes de utopia: o “como se” (*as if*) de Hans Vaihinger ou o “órgão metódico para o Novo” (*methodical organ for the New*) de Ernst Bloch. Finalmente, em um movimento controverso, visto que Suvin parte das manifestações presentes retrospectivamente para o passado, ele define a Utopia como o “subgênero sociopolítico da ficção científica”⁴².

Tal caminho era inescapável para aqueles que desejavam estudar as manifestações contemporâneas da utopia literária, visto que o gênero sequer havia se estabelecido enquanto tal na época das utopias clássicas, produzidas nos séculos anteriores ao XX. Nos anos 1970, os movimentos políticos de oposição formavam e informavam os estudos de Utopia. Todos os autores citados foram importantes para que Moylan desenvolvesse o conceito das “utopias críticas”.

Em *Demand the Impossible*, ele estabelece uma genealogia da utopia literária. Na sequência, ele passa a uma análise dos seus elementos formais e, finalmente, avança a teoria ao apresentar as utopias contemporâneas como “críticas”. Os romances que Moylan seleciona para exemplificar seus pontos acerca do que seria a “utopia crítica” são *The Female Man* (1975), de Joanna Russ, *The Dispossessed* (1974), de Ursula Le Guin, *Woman on the Edge of Time* (1976), de Marge Piercy e *Triton* (1976) de Samuel Delaney. Trata-se de produtos de uma determinada conjuntura histórica (os movimentos feministas dos anos 1960 e 1970), que chamam a atenção no contexto brasileiro pela

⁴¹ SARGENT, Lyman. The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies* 5 (1):1 - 37 (1994), p.4

⁴² As citações estão em SUVIN, Darko. “Defining the Literary Genre of Utopia: Some Historical Semantics, Some Genealogy, a Proposal and a Plea” In: *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.

sua *ausência*: quase nenhum deles foi traduzido para o português nos últimos quarenta anos (a exceção é *Os Despossuídos*, que possui uma tradução pela Nova Fronteira, de 1978). Isso ocorreu a despeito de termos experimentado um renascimento do interesse nacional pelos estudos de utopias e mesmo com o fortalecimento dos estudos de gênero e dos grupos de mulheres nas universidades brasileiras. Vários podem ser os motivos para não termos tais obras em nossa língua: uma das possibilidades seria o estilo mais experimental, característico de quase todos eles, com abundantes jogos de linguagem, mas, principalmente, seus conteúdos políticos mais explícitos.

A novidade apresentada por esses romances era de diversas ordens: primeiramente, na negação do presente como utopia já materializada (a utopia do mercado), o mais forte argumento dos antiutópicos. Depois, porque as obras confrontavam as contradições existentes na expressão utópica. Nas palavras de Moylan, as obras

criavam estratégias, no conteúdo e na forma, que desafiavam qualquer tendência a um utopianismo concebido e defendido de forma limitada. Ou seja, eles resistiam ao trabalho textual que não questionasse suas próprias inclinações para soluções unilaterais ou não-democráticas, projetos sociais não-negociáveis. Influenciados tanto pela ficção experimental e pós-moderna quanto pela ficção científica, muitos entreteciam manobras formais autorreflexivas que chamavam atenção não apenas para seus conteúdos, mas também para a maneira como eram formalmente construídos, levando em conta seus desenvolvimentos textuais por si mesmos e, às vezes, pela teia intertextual de toda escrita utópica.⁴³

Dessa forma, diferente das utopias tradicionais, a nova forma de utopia tinha em seu centro a percepção das limitações da tradição utópica. No lugar da perfeição, a diferença e imperfeição evidentes tornavam tais utopias ambíguas, porém, mais críveis, mais dinâmicas. Seu foco passou da utopia como produto, para o processo de se atingir a Utopia. Ao invés de abraçar a tradição utópica como tal, a reflexão estava exatamente em criticar tal tradição, apontando suas falhas e se apropriando de seus sucessos.

Tal contribuição, segundo Moylan se circunscreveu ao âmbito literário, mas afetou o imaginário utópico em todas as suas manifestações, visto que a autorreflexão, ou autocrítica, informava e servia como modelo para movimentos e práticas que poderiam incorrer no processo utópico de contenção ideológica.

Outra estudiosa do campo que desenvolveu argumentos interessantes para nossas análises foi Ruth Levitas que, em 1990, publica *The Concept of Utopia*. Do mesmo modo

⁴³ MOYLAN, Tom. *Scraps*, p. 83

que Sargent, ela reafirmava a importância de uma definição precisa e clareza terminológica do conceito. Seu trabalho se organiza em três critérios para a definição da Utopia: o conteúdo, que para ela é insuficiente porque as variações temáticas das diversas utopias problematizam a estabilidade de uma definição baseada nelas; a forma, que também se mostra insuficiente dada a amplitude das manifestações utópicas e finalmente a *função*. Trata-se, então, de uma qualidade comum que perpassa diferentes expressões da produção utópica.

Ela percebe que, se por um lado, uma das características da utopia é a da contenção, engessando o processo de mudança social em “mundos de sonhos estáticos”, por outro, é reconhecível a capacidade da utopia de servir de força motriz para a mudança e crítica sociais. Em vez de criar uma nova expressão ou conceito que dê conta da natureza da Utopia, ela recupera uma expressão de E.P. Thompson “a educação do desejo”. Ela define desejo como “uma vontade básica por um ‘mundo melhor de ser e viver’, (...) ‘uma variável histórica’ que inerentemente vai além dos limites de qualquer ordem social dada.”⁴⁴ Mais do que expressar o desejo diretamente, a utopia vai informar a “compreensão do que se faz necessário para a realização humana, um alargamento, aprofundamento e levantamento de aspirações”, portanto, “simultaneamente educativa e transformativa”⁴⁵.

A autora nos lembra que a Utopia é um produto histórico, uma resposta socialmente construída para “a construção *igualmente* social de uma lacuna entre as necessidades e desejos geradas por uma sociedade específica e as satisfações disponíveis e distribuídas por ela”⁴⁶.

Levitas considera, então, a efetividade do sonho utópico apenas quando a “esperança é investida de uma ação motivada (*agency*) capaz de transformação”, ou seja, ela defende que a materialidade é um elemento indispensável para que a utopia não se torne escapismo ou diletantismo, a utopia serve mais para gerar condições e estratégias de mudança do que a mudança por si só.

Assim, “sonho social” e a “educação do desejo”, além do desdobramento das “utopias críticas”, estão no cerne da nossa visão da natureza da utopia e, junto com eles, porém

⁴⁴ *Idem*, p. 85

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ LEVITAS, Ruth. *The Concept of Utopia*. Syracuse: Syracuse UP, 1990, p. 181-2

se diferenciando um pouco, temos Fredric Jameson. Durante décadas, ele se debruçou sobre o problema da Utopia e suas conclusões são fundamentais para nosso estudo.⁴⁷

Sua contribuição para o campo tem sido essencial, e alguns estudiosos afirmam que a Utopia é um de seus conceitos mestres.⁴⁸ Fazendo um levantamento de textos importantes sobre o conceito de utopia, teremos diversos ensaios e um livro, nos quais ele fará uma espécie de síntese da sua reflexão sobre o assunto. Aqui não será a oportunidade de apresentar com detalhes o percurso teórico de Jameson, principalmente na sua mais recente obra sobre utopia, mas apenas trazer à luz alguns dos textos que serviram de base às nossas reflexões sobre o conceito, o impulso, ou principalmente, o gênero literário utópico.⁴⁹

A primeira confrontação direta de Jameson com a Utopia se deu em seu *Marxismo e Forma*, em 1971. Nos capítulos dedicados à Herbert Marcuse e Ernst Bloch, o crítico estabeleceu a importância desse conceito para se pensar em um mundo “qualitativamente distinto deste”. Depois, o autor escreveu “World Reduction in Le Guin: The Emergence of Utopian Narrative”, em 1975, no qual ele estuda alguns romances de Ursula Le Guin e chega à conclusão que o “assunto mais profundo (...) não seria a utopia como tal, mas sim, e primeiramente, nossa própria incapacidade de concebê-la”.⁵⁰

Porém, sua concepção de Utopia iria ser desvelada em um ensaio posterior: “Of Islands and Trenches: Neutralization and the Production of the Utopian Discourse” de 1977. O texto é um comentário sobre o livro de Louis Marin, *Utopiques: Jeux d’Espaces*. Aqui Jameson estabelece os pontos que definem a Utopia, principalmente na chave do que ele chama de *neutralização*. O autor enxerga o gênero da utopia, mais como uma práxis do que como um modo de representação. Ele explica que a estrutura utópica é uma “alusão ponto-a-ponto – geralmente na forma de inversões – que fazem a leitura da utopia ser um processo de decifração alegórica”.⁵¹ O que acontece é que ao passo que

⁴⁷ Grande parte do texto que segue se baseia no artigo publicado em FURLANETTO, Elton. “O futuro como ruptura: A crítica materialista-histórica de ficção científica e utopia. In: *Remate de Males*. Campinas-SP, (32.2): pp. 307-319, Jul./Dez. 2012. Além disso, aproveito as observações de Peter FITTING em “The Concept of Utopia in the Work of Fredric Jameson.” *Utopian Studies* (1998): pp. 8-17 e Tom Moylan em *Scraps*.

⁴⁸ O’DONNELL, Liam A. Preserving the Possibility of the Impossible. In: *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol. 3, no. 1, 2007. pp. 215-225. Disponível em: <<http://www.cosmosandhistory.org/index.php/journal/article/viewFile/62/123>> Acessado em: 12-10-2012. p.215

⁴⁹ Para uma análise mais aprofundada sobre a relação de Jameson com a utopia, é possível ler alguns dos textos escritos para o periódico *Utopian Studies* de 1998, cuja temática era exatamente esta. Alguns desses textos constam na minha bibliografia. Outra possibilidade é a leitura de resenhas críticas para *Archaeologies of the Future* com as de Fitting, Cevasco ou O’Donnell.

⁵⁰ JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future*, p.280

⁵¹ JAMESON, Fredric. “Of Islands and Trenches”, 1977, p. 7

tais alusões são produzidas e reforçadas, a presença do “real” acaba por ameaçar a Utopia, que está tentando neutralizar ou se diferenciar do mundo empírico. Em resumo, Jameson aponta que enquanto a esquematização da Utopia tende a se afastar do mundo como ele é, e negá-lo, a narrativa precisa aludir a ele e, nessa alusão, ela corre o risco de ser cancelada. Assim, o gênero vai se basear em um tipo de exclusão que, em última instância, reverte-se no esforço do discurso utópico de provar ou demonstrar que a complicada e impossível exclusão é, paradoxalmente, “imaginável”. O ponto final de Jameson é estabelecer a utopia, portanto, seguindo Marin, por sua negatividade:

O assunto mais profundo de Utopia, e a fonte de tudo que é mais interessante politicamente sobre ela, é precisamente nossa *inabilidade* em concebê-la, nossa *incapacidade* de produzi-la como visão, nosso fracasso em projetar a alteridade do que existe, como quando fogos de artifício dissolvem na escuridão do céu noturno, nos deixando sozinhos novamente com esta História⁵²

Nos anos que seguiram, e em suas próximas publicações, Jameson seguiu comentando as implicações da Utopia, porém de outra perspectiva: apontando para a cultura de massa como um dos possíveis lócus da utopia, que se contrapunha dialeticamente à ideologia. Trata-se do artigo “Reificação e Utopia na Cultura de Massa” (1979). Ele chega a sintetizar a relação dialética entre esses dois elementos, quando afirma, em 1981 em *The Political Unconscious* que “toda ideologia no sentido mais estrito, incluindo as formas mais exclusivas da consciência da classe dominante tanto quanto das classes oprimidas ou oposicionistas, é em sua natureza, utópica.”⁵³ De forma a resumir o percurso conceitual e todos os elementos em jogo, Fitting afirma que Jameson

escreveu que nossa “inabilidade constitutiva de imaginar a Utopia ela mesma, [não ocorre devido] a nenhum fracasso individual de imaginação mas é resultado de um fechamento sistêmico, cultural e ideológico do qual somos todos de uma forma ou de outra prisioneiros” (1982:153) (*sic*) Em vez de um modo de representação, então, a utopia literária é um “tipo determinado de práxis” (1977:6), cuja operação primeira é a “neutralização” do real: “No caso da narrativa utópica, o lugar do Real – daquilo que precisa primeiro ser constituído dentro da obra antes que possa ser dissolvido ou ‘neutralizado’ pela obra enquanto processo – pode ser identificado pelas referências obsessivas à atualidade que parecem fazer parte das convenções de tais textos... (1977:10)”⁵⁴

⁵² Idem, p. 21 (itálico nosso)

⁵³ JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious*, 1981, p. 289

⁵⁴ FITTING, Peter. "The Concept of Utopia in the Work of Fredric Jameson." *Utopian Studies*, 1998, p. 9. Mantive as citações conforme foram feitas no original. Os textos de Jameson a que elas se referem são “Of Islands and Trenches” de 1977 e “Progress versus Utopia” de 1982.

Posteriormente, em 1988, Jameson publica o ensaio “Cognitive Mapping”, cujo objetivo era mapear as possibilidades de uma nova estética que fosse capaz de questionar a lógica e prática socioeconômicas do capitalismo tardio. Moylan lembra que, mesmo não tendo uma relação explícita com a utopia, o ensaio trata exatamente do potencial utópico. Segundo Jameson, é necessária “uma estética que, embora dialética, vá além dos limites do modernismo e pós-modernismo, mas, mantendo as características tradicionais de ser capaz de ‘ensinar, comover e dar prazer’”.⁵⁵ Assim, o *cognitivo* ganha um novo fôlego e se torna central em sua análise da cultura. Para tanto, Jameson argumenta que cada fase de transformação do capital possui um *espaço* social característico: o capitalismo clássico teve por característica transformar o espaço heterogêneo dos feudos e reinos em uma homogeneidade cartesiana, através do processo dos *cercamentos*; no capitalismo de monopólio, o social excede o individual, já que o império se distende em âmbito global e as contradições entre sujeito e sociedade se acirram. Afinal, o terceiro momento, o capitalismo tardio, aparta o indivíduo da experiência. Ele já não consegue dar conta da verdade do sistema; então, os macroprocessos políticos e econômicos que estruturam a existência social e a vida cotidiana se distanciam. Se a totalidade das relações se torna indisponível ao sujeito, “a causa ausente [de tais relações]... nunca pode emergir na presença da percepção”⁵⁶, ou seja, no nível da percepção subjetiva, o funcionamento do sistema se torna tão abstrato que, ainda que se perceba uma causa – a contradição que forma e subjaz o sistema –, sua totalidade é individualmente irrepresentável.

Jameson vê no “mapeamento cognitivo” uma ferramenta para coordenar ou mediar essa impossibilidade de representar, utilizando estratégias que permitem análises, interpretações, reutilizações. Somente uma noção de totalidade das relações sociais permite a chance de imaginar a possibilidade de mudança de tal sistema (levando em conta que o processo seria interessante tanto no nível do indivíduo quanto no dos projetos políticos coletivos). Portanto, a busca por uma forma de integrar o modo em que vivemos a uma visão materialista de transcendência é vital. Jameson admite que ela deve ter um aspecto social e cultural, envolvendo a tarefa de imaginar como uma sociedade sem hierarquia, uma sociedade de pessoas livres, uma sociedade que tenha

⁵⁵ MOYLAN, *Scraps*, p. 56-7

⁵⁶ JAMESON *apud* MOYLAN, Tom, *Scraps*, p. 57

de uma vez por todas repudiado o mecanismo econômico do mercado, possa de alguma forma fazer coerência.⁵⁷

Em suma, temos a tarefa de imaginar algo que ainda não existe, mas que faça coerência, sendo *a priori* idealmente e racionalmente realizável, de tal forma a integrar a experiência vivida no cotidiano ao horizonte utópico das possibilidades de mudança (o transcendente), não apenas no âmbito individual, mas também, coletivo. Tais fundamentações ligam esse ensaio ao debate maior a respeito da função, definição e interpretação crítica da utopia e da arte em geral.

Finalmente, Jameson publicou outros ensaios, que foram reunidos no ano de 2005, com a publicação do livro *Archaeologies of the Future* (Arqueologias do Futuro, sem tradução para o português), cujo subtítulo revela suas preocupações centrais – *A Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (Um Desejo Chamado Utopia e Outras Ficções Científicas). Dividido em duas partes – como o próprio livro de Thomas More, a primeira foi escrita posteriormente e serve para organizar os argumentos da segunda –, o bloco inicial traz um estudo profundo da definição de Utopia, seu papel filosófico, político e literário. A segunda reúne ensaios sobre diversos aspectos e autores de ficção científica (incluindo Brain Aldiss, Ursula Le Guin, Vonda McIntyre, A.E. Van Vogt, Phillip K. Dick, Kim Stanley Robinson e William Gibson) e utopia (Fourier), os quais foram escritos no decorrer dos últimos trinta anos. A densidade teórica e o fôlego quase sobre-humano do crítico norte-americano desembocam naquilo que Maria Elisa Cevasco chama de “um dos programas políticos mais produtivos para a crítica cultural engajada nos dias de hoje”⁵⁸. Tal programa encontra-se resumido no último capítulo da primeira parte de *Archaeologies*, chamado “*Future as Disruption*” (Futuro como Ruptura), que é o resumo de todo o livro, onde todos os temas são retomados e o teórico aponta para os desdobramentos dos estudos utópicos. Evitando dar uma resposta ou resolução, na medida em que não “existe nenhuma historicamente disponível”, ele aponta que encarar as antinomias que formam o nosso modo de existir, mais do que dar falsas soluções para elas é um caminho para conseguirmos transcender socialmente o presente fragmentado e fraturado.

Na ficção científica, tanto quanto na utopia, assim, o caráter utópico é maximizado pelas possibilidades que o futuro apresenta como “ruptura”, não apenas no âmbito individual

⁵⁷ *Idem*, p. 60

⁵⁸ CEVASCO, Maria Elisa. *Archaeologies of the Future*. In *Situations: Project of the Radical Imagination*. Vol 2, No 1 (2007). Disponível em: <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/situations/article/view/284/211>. Acessado em: 10-11-2011.

ou tecnológico, mas no sentido da transcendência em direção a um novo paradigma de existência.

Jameson sintetiza a importância social do impulso utópico nos seguintes termos:

A forma utópica é ela mesma uma mediação representacional da diferença radical, da alteridade radical, da natureza sistêmica da totalidade social, ao ponto que não se pode imaginar qualquer mudança fundamental na nossa existência social que não tenha a princípio expelido visões utópicas como as fagulhas de um cometa.⁵⁹

É como aspecto de mediação da imaginação, uma ponte que liga *aquilo que é* a uma forma radical de pensar ou agir, que a utopia parece ser um dos aspectos mais importantes da contemporaneidade. Num contexto no qual a própria concepção de alternativas está problematizada ou impedida, a representação da diferença, no seu aspecto mais radical, funciona como uma ferramenta política, um mapeamento das possibilidades e dos limites históricos.

Características textuais das utopias literárias

Aos debates sobre a definição e função da utopia enquanto impulso, devemos somar a importância de certas categorias formais da utopia enquanto gênero literário. Tais características variam em diversos contextos históricos, e nos referimos, portanto, aos que são relevantes para nossa análise dos romances, ou seja, às características das utopias produzidas nos anos 1970. Primeiramente, Chris Ferns, estudioso da utopia, nos informa que diversos críticos apontam para a existência, na narrativa, de um “dialogismo inerente, até mesmo dialético”, o que provocaria nos leitores a participação ativa no texto, tirando-os da posição passiva de meros observadores. Porém, ele continua, se isso pode ser verdade sobre as utopias mais recentes, não é o que acontecia com as utopias tradicionais, cuja forma de diálogos era uma estratégia retórica para reforçar uma determinada visão de mundo.⁶⁰ É com essa rigidez retórica que as utopias modernas têm que dialogar: trata-se de uma das contradições implicadas no gênero. Desse modo, interpelar os leitores a participar, a tomar uma posição diante das escolhas propostas pela narrativa, não é necessariamente um dado, mas um ponto a

⁵⁹ JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future*. p. xii

⁶⁰ FERNS, Chris. *Narrating Utopia*. p. 23

ser explorado em nossos estudos. Caso essa interpelação exista, se configure como um diálogo verdadeiro, como ele pode ser usado de forma política?

Finalmente, outro aspecto a ser observado nos estudos das utopias está relacionado ao que não é dito nas obras. Ainda que sejam ricas em detalhes, existem diversas lacunas. A função de tais lacunas, segundo Ferns aponta, seria que no gênero utópico “comprometido como está com a coerência e a ordem mais perfeitas do que aquilo que existe na realidade, [as] incoerências e inconsistências são especialmente instrutivas”.⁶¹ O didatismo não se restringe apenas à representação das possibilidades inexploradas e desdobramentos descritos. O leitor deve perceber que o autor ou a autora tiveram que fazer uma série de escolhas do que incluir, e por mais abrangentes que sejam, é impossível que se refiram a todos os níveis da existência social. O que é deixado de lado e não reformado? Para além do que é diferente, quais são as semelhanças ou o que não é mudado no mundo construído, que liga o mundo criado ao mundo do autor? Por que a percepção de tais incoerências importa? A resposta é dada por Tom Moylan, quando o crítico faz uma analogia entre o texto utópico e a obra de um tear:

O texto utópico pode ser figurado como um tecido de imagens icônicas de uma sociedade alternativa através do qual a linha do relato singular de viagem do visitante é costurada: dentro da malha do tecido e dos fios estão os conflitos e antinomias que articulam o comprometimento ideológico profundo que relaciona o texto inteiro com a própria história.⁶²

Desse modo, os detalhes do novo mundo interagem com o representante da contemporaneidade, no papel especial do visitante da utopia, seu elemento externo. Ele faz a mediação entre o conhecido e o Outro. Essa mediação não se dá de modo harmônico. Trata-se, portanto, de explicitar os conflitos e as antinomias, na mesma linha do processo que Jameson chama de revelar o “inconsciente político” da obra de arte.

Outra característica das utopias contemporâneas jaz no fato de que a maior parte delas assume a forma da ficção científica. Diferente das utopias tradicionais, que construíam locais distantes onde os ideais utópicos floresciam, as novas obras vão realizar um deslocamento, não apenas espacial, mas também temporal. Existe uma projeção para o futuro, segundo as convenções do próprio gênero, mas por que o futuro?

O argumento mais comum é que num mundo em constante mudança, a narrativa assumiria o papel de acostumar os leitores aos movimentos rápidos de inovação,

⁶¹ Idem, p. 26

⁶² MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible*. op. cit., p. 36

“preparar nossas consciências e hábitos para o impacto, que de outra maneira seria desmoralizante, da mudança em si.”⁶³ Segundo Jameson, este argumento é falho porque muito do que nos foi apresentado como inovação, ou preparação para tal, se provou datado ou historicamente delimitado: o futuro de *um* momento, que agora é nosso passado. Portanto, em vez de representar imagens que prenunciam suas materializações, o futuro “desfamiliariza e reestrutura nossa experiência do próprio *presente*, e o faz de forma distinta de todas as outras formas de desfamiliarização”⁶⁴.

A razão para tal reestruturação encontra-se na natureza de nossa percepção atual: a magnitude dos objetos e pessoas incluídas no presente o torna “intotalizável e, por conseguinte, inimaginável”, recheado de estereótipos midiáticos e fantasias particulares.

O presente, nas palavras de Jameson,

nesta sociedade, e na dissociação física e psíquica dos sujeitos humanos que o habitam, é diretamente inacessível, está entorpecido, viciado, vazio de afeto. Estratégias elaboradas de vias indiretas se fazem necessárias se quisermos de alguma forma romper com nosso isolamento monádico e “experenciar”, pela primeira vez e a mais real, este “presente”, que é, afinal, tudo que temos.⁶⁵

Não se busca, portanto, uma forma perfeita de representar o futuro, mas os diversos modos de apresentar futuros transformam nosso presente em um passado determinado, antecipando algo indefinível que virá.

“E se, tomara que e se isso continuar”

Se tomarmos as definições, as funções e as características formais das utopias enquanto gênero literário, veremos que eles se aplicam majoritariamente a livros como *Woman on the Edge of Time*. É preciso reconhecer, todavia, que os dois romances que serão analisados foram produzidos em diferentes épocas e, portanto, materializam dois tipos distintos de estrutura de sentimento. Se *Woman* apareceu em meados da década de 1970, diante de um intenso conflito impulsionado por discursos emergentes, como os do feminismo, contra as forças do status quo, *He, She and It* surgiu após todas as reestruturações políticas, o oportunismo político e a implosão cultural, causados pela

⁶³ JAMESON, Fredric. *Archaeologies*, p. 286

⁶⁴ *Idem*

⁶⁵ *Idem*, p. 287

ascensão dos partidos de direita nos anos 1980. Tom Moylan chama esse momento de “a virada distópica”. Os romances produzidos em tal período provocam reflexões sobre as novas tensões e, quando se associam ou opõem aos processos hegemônicos, buscam uma solução simbólica diferente que debate tanto com as soluções neoliberais quanto com as micropolíticas “radicais” que floresciam na época.

A própria autora reconhece que ela precisa recorrer a diferentes gêneros, com regras próprias e desenvolvimentos históricos diversos, ainda que integrados. Segundo Piercy, “Isaac Asimov tinha dito que toda ficção científica se resume a três categorias: “e se” (*what if*), “tomara que” (*if only*) e “se isso continuar” (*if this goes on*). A maior parte de *Woman* é “tomara que”, e a maior parte de *He, She and It* é “se isso continuar.”⁶⁶ De uma maneira didática, ela está estabelecendo as diferenças entre a utopia e a distopia.

O gênero da distopia foi um dos que mais floresceu no século XX. Sua definição, entretanto, sofreu um sério revés, uma vez que, durante muito tempo e para diversos autores, distopia era apenas um sinônimo para a antiutopia. Foi apenas no final dos anos 1960 que, novamente com Sargent, passaríamos a ter uma distinção mais apropriada entre essas duas categorias. Se fôssemos colocar dois termos em oposição, teríamos que pensar na Antiutopia como o contrário da Utopia: as obras antiutópicas criticam abertamente os ideais utópicos, ou alguma representação utópica específica, ou simplesmente colocam o presente e o status quo como o ápice do progresso e, portanto, o “fim da história”. Já as distopias, vão apresentar um mundo “consideravelmente pior que aquele onde o leitor vive”; porém, tais textos negociam com os dois termos absolutos no continuum entre Utopia e Antiutopia, nos termos de Moylan, e se aproximam de um ou de outro tanto mais quanto convidam ou impedem a presença da esperança.

Moylan aponta que outro dos problemas dos estudos das distopias jaz no fato de que o mencionado continuum era apagado pela preferência por uma “simples oposição binária entre Utopia e Antiutopia.”⁶⁷ Porém, isso não se sustenta, visto que há textos que não abraçam o status quo, mas apresentam seus piores pesadelos, e portanto, não poderiam ser classificados como antiutópicos. Esses apresentariam sociedades não planejadas ou planejadas para serem terríveis. As distopias, por outro lado, são uma utopia, mas uma que deu errado.

⁶⁶ PIERCY, Marge. “Telling stories about stories”. *Utopian Studies*. 1994. A autora volta a afirmar isso na entrevista feita por mim: “There is no silence: an Interview with Marge Piercy”.

⁶⁷ MOYLAN, Tom. *Scraps*, p. 122

O norte-americano Robert McAlear igualmente aponta para um desprestígio dos estudos da Distopia (assim, com maiúscula), visto que ela é estudada sempre da perspectiva dos Estudos Utópicos e, portanto, vista como a “prima pobre” (citando uma expressão de Sargent)⁶⁸.

Desse modo, existem três posições possíveis que um texto distópico pode assumir: manter um “horizonte de esperança”, reter uma disposição antiutópica que impede possibilidades de transformação ou negociar posições mais estrategicamente ambíguas, localizadas em algum ponto entre os dois extremos. O que não se nega é a natureza política do gênero, pois, para mostrar uma sociedade pior, é necessário fazer algum juízo, logo, tomar uma posição. Uma alternativa seria igualar distopia ao conceito político de *resistência*: ela realiza uma crítica ideológica e incentiva uma tomada de posição (por parte do autor e do leitor)⁶⁹.

A distopia possui uma série de características formais importantes, que servirão à nossa análise: uma é o sentido de advertência ou o chamado “apelo do medo”, o outro é o aspecto narrativo das distopias.

Tanto Moylan quanto McAlear apontam para a questão da advertência e apelo do medo. O primeiro comenta, citando Sargent, que a questão da advertência “implica que a escolha, e conseqüentemente a esperança, ainda são possíveis”⁷⁰. Seria, portanto, a quantidade de esperança encontrada na narrativa que a fará se afastar da Antiutopia. Já o segundo acredita que o medo, e não a esperança, deve ser a categoria central, visto que o medo servirá como elemento de estranhamento: o leitor deve identificar a origem do horror que é apresentado e, ao mesmo tempo, sentir-se capaz de resistir a ele. O medo “ameaça e concede poder”. Tal poder encontra-se na abertura de uma discussão para se deliberar sobre o objeto do medo, na sugestão que alguma coisa deve ser feita.

Ao passo que Moylan se concentra no momento de fechamento das narrativas, ele desenvolve o conceito de “distopia crítica”, ou seja, aquela que se mantém aberta (*open-ended*), trazendo traços de utopia em vez de simplesmente negar qualquer tipo de esperança, McAlear sugere que se deva olhar para a obra como um todo, e perceber se estratégias de resistência que não são bem sucedidas internamente no texto, podem

⁶⁸ MCALEAR, Robert. *Dystopian resistance: Politics and form in contemporary American dystopian fiction*. (Tese). University of Wisconsin-Madison. 2010.

⁶⁹ Tal é a estratégia adotada por McAlear.

⁷⁰ MOYLAN, Tom. *Scraps*, p. 136

ser efetivas enquanto impulso de resistência no mundo do leitor.⁷¹ Tentaremos encontrar uma posição que funcione como uma síntese entre esses dois tipos de abordagem das distopias.

Outro elemento formal das distopias, que as diferenciam das utopias tradicionais, é a importância dada aos elementos narrativos. Enquanto uma das forças da utopia está em ser um gênero não narrativo, a distopia baseia sua forma num conflito que se desenvolve nos meandros de um enredo baseado nas ações de um personagem. Em vez do deslocamento da viagem, de um visitante, exterior ao mundo imaginado, o enredo mostra um personagem já inserido no mundo imaginado, fazendo parte dele e o movimento do enredo estará numa “construção de uma narrativa [da ordem hegemônica] e uma contranarrativa [de resistência]”⁷². Tal estratégia de contraposição fará com que a posição do personagem central seja alterada, acirrando a sua alienação e consciência das contradições daquela sociedade, até culminar em um evento, que Moylan chama de *climático* (de clímax), que pode resultar na possível desobediência civil, resistência, fuga ou mesmo mudança daquela sociedade.

Ambos elementos, o apelo do medo e a forma narrativa das distopias serão de extrema importância para as nossas análises que seguirão.

Tendo em vista todos os desenvolvimentos dos estudos utópicos, podemos afirmar que os dois romances de Marge Piercy selecionados lançam mão – de modos diversos – dos gêneros da utopia e distopia para transmitir sua mensagem. É basicamente pelo tratamento diverso dado ao impulso utópico, devido às diferentes condições históricas em que as obras foram pensadas e produzidas, que nos propomos a trabalhar. A partir dos temas e da forma materializados em *Woman on the Edge of Time* e *He, She and It*, poderemos discutir os altos e baixos da atualidade de Marge Piercy no contexto político e artístico do início do século XXI.

Os romances

Woman on the Edge of Time

Foguetes, arranha-céus que atingiam a estratosfera, um mundo subterrâneo de túneis a quilômetros de profundidade, domos de vidro cobrindo tudo? Ela estava relutando em ver aquele mundo. Vozes próximas, distantes, risadas, pássaros, muitos pássaros, em algum lugar um cachorro latiu. Será que... Sim, um galo

⁷¹ MCALEAR, Dystopian, p. 27

⁷² BACCOLINI, Raffaella. “It’s not in the womb the damage is done: Memory, Desire and the Construction of Gender in Katherine Burdekin’s *Swastika Night*” apud MOYLAN, Tom. *Scraps*, p. 148

cantando ao meio dia. Aquilo a forçou a abrir os olhos. *Um galo?!⁷³*

Em *Woman on the Edge of Time*, temos a história de Connie, ou Consuelo Camacho Ramos, uma americana descendente de mexicanos, que vive nos Estados Unidos, nos anos 1970, mesma época da escrita do romance (1976). O enredo possui diversos desdobramentos e existe uma dificuldade grande de tentar resumi-lo. A narrativa acontece em pelo menos três planos diferentes: por um lado, há o presente da personagem, que é injustamente encarcerada num hospital psiquiátrico. Ao mesmo tempo, uma narrativa paralela fala sobre as visitas que ela recebe de (e posteriormente faz a) um ser do futuro, Luciente, que vem de uma vila chamada Mattapoisett em um tempo no qual os objetivos políticos e sociais dos movimentos radicais de libertação, contemporâneos da autora foram todos transcendidos ou superados: ecologia, racismo, homofobia, imperialismo, consumismo, entre outros, foram de alguma forma resolvidos socialmente. Porém, longe de ser um mundo perfeito, nem todos os problemas sociais foram solucionados: a guerra, por exemplo, ainda existe.

O motivo da visita de Luciente a Connie é o de entregar-lhe uma mensagem, ou seja, de que as ações de Connie determinarão o curso da história. A personagem e o leitor não entendem a princípio como isso seria possível. Visto que Connie tem poucos recursos, a primeira impressão, ao saber da mensagem, é a de ceticismo. Porém, no desenrolar do enredo, a protagonista consegue se projetar para o tempo de Luciente, por meio de projeções mentais. Diante do choque inicial frente àquilo que encontra, visto que o futuro idílico e com poucos sinais de urbanidade contraria suas expectativas dos lugares-comuns das visões futurísticas, Connie toma contato com um tipo diferente de organização social, e ao dialogar com as fascinantes personagens que povoam aquela pequena vila, a protagonista entende melhor as limitações de seu tempo, e as possibilidades que estão socialmente disponíveis, ainda que não aceite muitas das mudanças nem concorde com elas.

O romance explicita, pelo diálogo com as pessoas que Connie vem a conhecer, e por meio de um episódio no qual a personagem “erra” ao se projetar, que o futuro que ela visita é apenas um entre diversos futuros possíveis.

⁷³ *Woman on the Edge of Time*, p. 68. No original: “Rocket ships, skyscrapers into the stratosphere, an underground mole world miles deep, glass domes over everything? She was reluctant to see this world. Voices far, near, laughter, birds, a lot of birds, somewhere a dog barked. Was that – yes, a rooster crowing at midday. That pried her eyes open. A rooster?”

Tal episódio é descrito no capítulo 15 do romance, no qual Connie está tendo dificuldade de alcançar Mattapoisett. Durante uma tentativa de se lançar para o futuro, a protagonista acaba se materializando em um lugar estranho. Ela se descobre em um quarto, ou cômodo pequeno, na companhia de uma mulher chamada Gildina 547-921-45-822-KBJ. Então já experiente em viagens para o futuro, Connie se sente confortável para questionar Gildina a respeito de tudo, o que nos concede uma breve visão sobre a sociedade na qual aquela estranha personagem está inserida. Porém, essa segunda alternativa de futuro a que o romance dá voz não é, em nenhuma medida, um lugar acolhedor: a tecnocracia rege a vida de pessoas plastificando-as e metalizando-as. O Estado não existe, e as pessoas pertencem às “multis” (multinacionais). A prostituição passa a ser institucionalizada e as mulheres são super-sexualizadas e objetificadas, por meio de contratos que as entregam aos homens por certo tempo. Seus corpos devem passar por cirurgias cosméticas para se adequar a um padrão de tamanhos e até mesmo cor de pele. O meio ambiente está degradado, e o conforto está em ambientes condicionados e sem janelas. Todos são monitorados e qualquer comportamento anômalo é punido. Se a pessoa não se ajusta ao sistema, a consequência é a de ser levada forçadamente aos bancos de órgãos, que servem ao propósito de estender a vida de uma elite rica que, por morar em plataformas espaciais, parece ser inatingível. Há muitos outros detalhes sobre esse futuro, porém, devido ao fato de que Connie só atinge tal tempo/lugar uma vez, de forma acidental e rápida, temos apenas um vislumbre de como se organiza aquela sociedade. O contato de Connie com tal lugar termina quando um policial androide tenta prendê-la e levá-la aos bancos de órgãos.

Como veremos adiante, a presença dos dois futuros é primordial para a inserção da obra de Piercy dentro da tradição das utopias críticas. Antes de prosseguirmos, é necessário colocar a personagem Connie em destaque para tentar entender quais são seus alinhamentos, observando sua caracterização.

Selecionamos o seguinte excerto, que são as primeiras linhas do romance:

Connie levantou-se da mesa e deu passos lentos até a porta. Ou eu o vi ou não vi nada e estou realmente louca dessa vez, ela pensou [...] Sua sobrinha gritava no hall de entrada. “Me deixa entrar! Vamos!” “Momentito.” Connie se atrapalhou com a fechadura tetra e com a corrente de segurança, finalmente escancarando a porta. [...] “Qué pasa? Quem te fez isso?” [...] “Hija mia, você acha mesmo que eu tenho outra coisa?” Connie

fez sinal com as mãos para mostrar que elas estavam vazias. Sempre vazias.⁷⁴

A cena inicial de um romance, em geral, serve para a caracterização de alguns elementos da narrativa como o estabelecimento da protagonista, do tempo e do espaço. Nela, também fica explicitado ao leitor que tipo de voz narrativa conduzirá o enredo. Certamente, não se trata de colocar uma lista de características, mas informar o leitor de que determinada personagem (ou mais de uma) se encontra dentro de certa categoria, e diversos elementos serão distribuídos no decorrer do enredo para legitimar ou revogar tal categoria. Em *Woman*, a caracterização é feita de modo variado: direto e indireto, na voz da personagem e nos apontamentos do narrador.

Vejamos como o trecho citado pode servir para ilustrar elementos da caracterização de Connie. Tomamos conhecimento do nome da personagem principal por meio de seu apelido. A utilização desse recurso aproxima o leitor dela ao promover um certo grau de intimidade. Porém, o primeiro pensamento de Connie problematiza uma possível confiabilidade na protagonista, quando ela se diz talvez estar “realmente louca”. Existe, também, a presença de um “ele”, cujo referente não pode ser recuperado, portanto, causa estranhamento. Ambas as estratégias narrativas servem para levantar questionamentos, em vez de revelar detalhes, o que seria esperado de uma narrativa realista tradicional.

Além disso, os diálogos são intermediados por expressões em espanhol. Desse modo, a linguagem estabelece uma nova distinção entre leitor e personagem: se por um lado a informalidade serve para aproximá-los, as já citadas características do discurso de Connie provocam um distanciamento e a presença do idioma castelhano revela suas origens – o contexto dos imigrantes latinos nos Estados Unidos (o que, dependendo do leitor, também poderia causar um distanciamento social). No segundo capítulo do romance, por meio de flashbacks, a personagem confirmará tal contexto, quando somos apresentados à história de sua família⁷⁵.

A passagem citada apresenta também a sobrinha de Connie, que chega a seu apartamento bastante ferida e em busca de auxílio. Ela será uma personagem

⁷⁴ *Woman on the Edge of Time*, pp. 9-10. No original: “Connie got up from her kitchen table and walked slowly to the door. Either I saw him or I didn’t and I’m crazy for real this time (...) Her niece was screaming in the hall. ‘Let me in! Hurry!’ ‘Momentito.’ Connie fumbled with the bolt, the police lock, finally swinging the door wide. (...) ‘Qué pasa? Who did this?’ (...) ‘Hija mia, how would I have anything?’ Connie lifted her hands to show them empty, always empty.”

⁷⁵ Segundo consta no capítulo mencionado, a mãe de Connie, Mariana, havia crescido e saído de Namiqipa no México de onde migrou para o Texas com a família para trabalhar nas plantações. Ali ela conheceu Jesús e teve três filhos: Luis, Connie e Joe, seu irmão preferido que havia morrido ao sair da prisão. Quando Connie tinha sete anos, eles se mudaram para Chicago.

importante do romance para demonstrar outro aspecto feminino: o da mulher que se submete aos desígnios do patriarcalismo e, “por amor” ou necessidade, se deixa prostituir e muda seu corpo para se adequar ao padrão social. No decorrer do enredo, Dolly tenta ajudar Connie dentro do hospício de alguma forma, dando dinheiro para ela ou pequenos presentes, mas se sente incapaz de dar qualquer outro tipo de ajuda que não seja apenas paliativo. Além disso, seu nome – Dolores, americanizado para Dolly – já é indício de sua personalidade, apontando para uma dor que ela sente – física –, posto o espancamento que sofre no início do romance, mas não se restringindo a essa.

Ainda no trecho citado, temos a presença das diversas trancas. De acordo com o que menciona o narrador, Connie demora em abrir a porta porque se atrapalha com a “fechadura tetra e com a corrente de segurança”. Por que ela havia utilizado mais do que um meio para certificar-se do fechamento da porta? Esses elementos discretos dos primeiros parágrafos do romance parecem revelar um pouco sobre onde Connie estava inserida. O excesso de protecionismo poderia estar justificado por um medo, fruto de um ambiente no qual a violência é profusa e impõe limites físicos e psicológicos para a personagem.

Tal questão da violência, que pode ser inferida da passagem, soma-se a outros fatores presentes em diversos trechos dos parágrafos iniciais, mas que não foram citados. Ausência de calefação, por exemplo, quando Connie liga as bocas do fogão para aquecer o ambiente ou o fato de ela afirmar ter apenas papel higiênico do banheiro comunitário para limpar os ferimentos de Dolly são atitudes resumidas no simbólico gesto de mostrar as mãos vazias, seguidas do comentário de reforço do narrador: “sempre vazias”.

Podemos concluir, inicialmente, que a protagonista está localizada em um ambiente propenso à violência e cuja infraestrutura é precária. Os diversos flashbacks presentes nos capítulos seguintes vão reforçar e confirmar tal impressão, e Connie paulatinamente perde tudo o que havia conquistado: a privação torna-se uma de suas características mais marcantes.

Piercy é precisa em inscrever Connie dentro de um espectro definido de gênero, etnia e classe. Ela enfatiza seriamente, não apenas na cena inicial, mas durante o desenrolar do romance em diversos comentários, a relevância de Connie ser uma mulher. O título do romance já chama atenção para tal aspecto. Além disso, como já mencionamos, ela é descendente de latinos, e isso registra em sua própria pele e aparência uma série de valores e até mesmo uma perda social. Finalmente, o aspecto mais complicado na

compreensão dos alinhamentos de Connie é que ela dificilmente poderia ser classificada como pertencente a uma classe social específica. Seria ela da classe trabalhadora? Novos detalhes desenham a personagem pelo que ela é (suas características), e acima de tudo pelo que ela (não) tem (suas posses). Analisar tais elementos poderia nos ajudar a entender as implicações de classe da personagem.

A assistente social estava a olhando como se ela fosse uma barata. A maioria das pessoas batia nos filhos. Mas se você dependia do seguro desemprego e estava em condicional e o *establishment* social compartimentalizante tinha o direito de passear regularmente pela sua cozinha, olhando dentro dos armários e debaixo da cama (...)⁷⁶

O excerto é iniciado por uma avaliação de outra personagem, a assistente do serviço social. É em um gesto, o do olhar, que coloca em destaque a tentativa de caracterizar Connie como um inseto, kafkianamente pequeno diante das pressões de um sistema cujo sentido ela luta para compreender e do qual ela depende. Como o já mencionado gesto das mãos vazias, tal movimento será essencial para posicionar a protagonista em um determinado lugar social, seja pela assistente, seja por si mesma, visto que só temos acesso ao comentário do narrador pelo ponto de vista da personagem: provavelmente, a impressão é resultado do julgamento de Connie sobre a natureza do olhar da outra personagem.

Além disso, a figura da barata reflete um elemento recorrente do romance: as comparações de pessoas a animais são abundantes. Por exemplo, nas conversas entre atendentes do hospital, um diz “você não tem que lidar com esses animais”, ao se referir aos pacientes. Ainda no hospital, o único exercício da personagem é, segundo o narrador, “ser arrebanhada até chuveiros e deles para os dormitórios”, como gado; a expressão “como um cão” aparece no romance mais de quatro vezes. Por serem usados como cobaia para experiências dos médicos, a comparação dos pacientes com ratos será inevitável. As imagens chegam a se desumanizar a ponto de Connie *ser* apenas “carne pronta pra consumo”. Em resumo, “ela era lixo humano carregado pra lixeira”.⁷⁷

A presença da assistente social e a menção do seguro desemprego são elementos de detalhe que explicitam a posição social de Connie. Apesar de participar de programas

⁷⁶ *Woman on the Edge of Time*, p. 26. No original: The social worker was giving her that human-to-cockroach look. Most people hit kids. But if you were on welfare and on probation and the whole social-pidgeonholing establishment had the right to trek regularly through your kitchen looking in the closets and under the bed (...)

⁷⁷ As referências deste parágrafo são, respectivamente, no original: “you don’t have to deal with these animals” (p. 20), “being herded to and from the showers”, “like a dog”, “meat registered for the scales” (p. 19) e “she was human garbage carried to the dump” (p. 32).

do governo que auxiliam pessoas sem meios, ela se impõe alguns limites: “um programa de treinamento que soava como a ideia brilhante de alguém pra produzir trabalho doméstico a preços módicos sem ter que importá-lo do Haiti. [...] Limpar a cozinha de alguma mulher branca era quase o último item na sua lista do que faria para sobreviver”.⁷⁸ Podemos notar na fala de Connie certo juízo de valor. Ainda que ela dependa da ajuda do estado para que tivesse o mínimo para sua sobrevivência, a personagem não acredita que devesse realizar determinadas tarefas, as quais devem ser delegadas a outras pessoas, talvez posicionadas mais abaixo na escala social. O narrador termina esse trecho explicando que Connie acaba “esfregando o chão para a cidade”. Como compensação pelo auxílio que o governo dá a ela, o programa de bem estar social exige algo em troca. Longe de exercer uma função de sua escolha, Connie deve cuidar da limpeza da cidade. Se por um lado, tal emprego não é “limpar a cozinha de alguma mulher branca”, ele deverá ser executado solitariamente, o que a impede de ter contato com outras pessoas com as quais ela possa exercitar algum tipo de sociabilidade de trabalho ou encorajar sua inserção em algum grupo ou atividade coletiva.

A personagem – a despeito da tentativa do Estado de “integrá-la socialmente” por meio de um ofício – é apartada de possibilidades de interações, nesse caso, profissionais. Segundo veremos na série de flashbacks, as pressões sociais – exercidas pelo que o narrador chama de “*establishment* social compartimentalizante” (*social-pidgeonholing establishment*) – vão afastá-la ou impedi-la de estabelecer ou manter outros tipos de interações profissionais. O romance também aponta para um processo parecido nos âmbitos educacional e até amoroso.⁷⁹ Assim, esfregar o chão é apenas mais uma das atividades solitárias às quais Connie está fadada. Ora, ela está vulnerável a uma entidade (eles), que a ajuda por um lado – dando uma quantia mínima para sua sobrevivência por meio do seguro desemprego – e, por outro, cobra dela uma vida sem falhas, conforme os preceitos legais implicados em estar “em condicional”.

⁷⁸ *Woman on the Edge of Time*, p. 35. No original: “a training program that sounded like someone’s bright idea for producing real cheap domestic labor without importing women from Haiti. (...) Cleaning some white woman’s kitchen was about the last item on her list of what she’d do to survive”.

⁷⁹ Connie não conseguiu nem mesmo completar sua formação em uma faculdade comunitária (*community college*), o que no contexto norte-americano serve como um indício de classe da personagem. Segundo estudos sobre essa instituição de ensino, existe certo estigma acerca das *community colleges*: elas reproduzem a cultura do privilégio por treinarem os alunos sem meios para trabalhar nas empresas privadas, à custa de dinheiro público. Além disso, todas as relações afetivas em que Connie se envolve acabam mal para ela, conforme nos mostram os flashbacks, e Connie acaba sozinha como a vemos no início do romance.

Connie chama a atenção para o fato de que as pessoas batem nos filhos. Esse é o motivo de ela estar em liberdade condicional: em um acesso de tristeza pela perda do parceiro amoroso, ela se entrega às drogas e bate na filha, Angelina, então com 5 anos de idade. Ela reproduz aquela mesma violência da qual ela não consegue fugir nem com as diversas trancas na porta. E as consequências são diversas: ela perde a guarda da filha, é internada em uma instituição como pessoa violenta e carrega a culpa de não poder exercer novamente a maternidade, nem com Angelina nem com outro possível filho (já que em uma ida ao hospital eles realizam nela uma histerectomia desnecessária).

Além dos aspectos do ser (ou estar), que dão conta da caracterização da personagem, Connie também nos é apresentada pelas características do *ter*. Tal impressão é reforçada quando o narrador resume a situação da protagonista com o seguinte excerto: “ela mesma, com uma ficha policial e psiquiátrica, uma chicana gorda com trinta sete anos de idade, sem marido ou filhos, sem as roupas certas, com uma bolsa de plástico rasgada na lateral e remendada com fita isolante.”⁸⁰

Todas as coisas que importam para Connie, o mínimo para sua felicidade – uma figura masculina, a guarda da filha Angelina e roupas decentes – são marcadas pela preposição que indica a ausência: “sem”. Restam a ela apenas dois instrumentos pelos quais ela é segregada e controlada, dados que a registram e limitam seu comportamento de acordo com a norma – suas fichas psiquiátrica e policial. Novamente, esses elementos servem para classificá-la (*o establishment compartimentalizante*) e marginalizá-la. Em tempo, outro elemento que a constitui afirmativamente (“com”) é uma mercadoria, um objeto. Porém, até tal objeto – sua bolsa, um símbolo majoritariamente feminino – parece ter sido privado de um mínimo de estrutura: a rachadura e o remendo com fita adesiva são sinais de uma forma de vida improvisada e emergencial. Alguém com as características de Connie poderia, então, ser classificado como um dos “sujeitos monetários sem dinheiro”, conceito de Robert Kurz⁸¹.

Concluimos, desse modo, que Connie está “no limiar” (*on the edge*), conforme enuncia e anuncia o título do romance. Primeiramente, por ser mulher e sofrer as mazelas impostas por um patriarcalismo milenar. Depois, por fazer parte de um determinado grupo étnico, dos latinos, que possui uma história problemática nos Estados Unidos –

⁸⁰ *Woman on the Edge of Time*, p. 30. No original: “[h]erself with a police record and a psychiatric record, a fat Chicana aged thirty-seven without a man, without her own child, without the right clothes, with her plastic pocketbook cracked on the side and held together with tape”.

⁸¹ Cf. KURZ, Robert. *O colapso da modernização – Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. Tradução de Karen Elsabe Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

tanto que a própria personagem se considera num patamar superior que imigrantes do Haiti. Além disso, sua posição dentro de uma classe de desprovidos – e a própria dificuldade de ela se ver como membro de um coletivo, ou uma classe, estando então “à margem” – é um dos assuntos centrais do romance e algo para o qual a autora chama muito a atenção. Connie está alinhada com diversas ideologias, ainda que ela não as perceba. Não há engajamento imediato ou consciência dos processos em que está inserida. O enredo se desenvolverá a partir dessa sua posição inconsciente e isolada, visto que ela *determinará* as relações de Connie com gama de personagens que ela virá a encontrar e permitirá, em última instância, uma discussão sobre a consciência de classe, assunto que retomaremos adiante.

He, She, and It

Era uma vez é como começam as histórias. Meio artista, meio cientista, sei bem disso. Sou mãe e avó, e tenho contado histórias há cinquenta anos. Os filhos crescem, e com eles as narrativas, que vão dos desenhos pontilhados em movimento até a escala completa de cores e matizes, em camadas espessas como argamassa ou sangue. Algumas fábulas morais pertencem ao jardim da infância, a época de ter medo do escuro, de se aventurar fora de casa sem ir muito longe, contos admonitórios escritos em cores primárias com giz de cera. Mas outras narrativas estão sempre conosco. Recontamos a nós mesmos cada uma delas, na meia idade, na velhice, diferente toda vez, inchando-as como estalactites apontando para a terra, mais pesadas a cada gota e seu fardo de rocha e minerais secretamente dissolvidos, os muitos sais do planeta.⁸²

Ainda que não seja uma continuação de *Woman on the Edge of Time*, diversos elementos vão se repetir no romance *He, She and It*, escrito quase vinte anos depois, em 1991. Em vez de uma utopia no futuro, visitada por alguém de outro tempo, a personagem principal, Shira Shipman, é uma habitante de um futuro não tão distante, no ano 2059, época em que a ação acontece.

Uma série de mudanças aconteceu no mundo. As mais visíveis estão ligadas à categoria do *espaço*: a divisão sociopolítica em Estados-nações não existe mais. Quem governa

⁸² *He, She and It*. p. 19. No original: “Once upon a time is how stories begin. Half artist, half scientist, I know that much. A mother and a grandmother, I have been telling stories for fifty years. As the children grow, so do the tales, from line drawings in motion to the full range of colors and shadings, layered thickly as plaster or blood. Some moral tales belong to kindergarten, the age of being afraid of the dark, the age of venturing from the house alone for a short distance, admonitory fables in primary crayons. But other tales are always with us. We tell them to ourselves in midlife and in old age, different each time, accreting as stalactites press toward earth, heavier with each drop and its burden of secret dissolved rock and minerals, the many salts of the planet.”

o mundo são as multinacionais, que criaram enclaves em diversas partes do globo. Algumas corporações possuem plataformas espaciais, que se anunciam como novos paraísos. Grande parte da população vive em áreas chamadas Glop, abreviatura de megalópole: grandes regiões sem infraestrutura, violentas e dominadas por gangues. Uma alternativa a esses lugares são as Cidades Livres, pequenas comunidades que são independentes do controle das multinacionais porque possuem algum tipo de produção que não pode pertencer a nenhuma “multi” em específico, já que todas necessitam. No caso, a cidade ilustrada no romance é Tikva, no nordeste do que eram os Estados Unidos.

Além dessas mudanças, sabemos que os enclaves são revestidos por domos, visto que as condições atmosféricas, o efeito estufa e o empobrecimento da camada de ozônio tornaram as condições de vida inviáveis ao ar livre. Animais verdadeiros e vegetação são artigos preciosos. Diversas cidades nas regiões costeiras foram inundadas pela subida do nível do mar.

A tecnologia deu saltos e as pessoas têm acesso à Net, uma rede de informação e de comunicação. Além deles, há as Bases, redes privadas ligadas à Net, que servem para armazenar informações e controlar toda a vida das comunidades. É possível que as pessoas projetem suas consciências nesses ambientes virtuais por meio de pinos acoplados ao seu cérebro.

Basicamente um romance de ficção científica, o registro icônico dessas diversas mudanças geográficas e climáticas é apresentado de modo gradual e fragmentado. Os diversos *nova* constituem a realidade da narrativa e colocam em movimento a dialética entre estranhamento e familiaridade dos leitores.

O enredo principal segue a perspectiva de Shira Shipman, uma técnica de classe média que mora no enclave da multi Yakamura-Stichen. Shira é casada com o também técnico Josh Rigovin e ambos têm um filho, Ari. Na cena de abertura do romance, Shira recentemente se separou do marido e está lutando pela guarda do filho. A empresa estabelece que ela tenha a guarda minoritária e acaba transferindo Josh para uma de suas plataformas espaciais, retirando dela seus direitos maternais. Com o afastamento forçado do filho, ela se desestimula do trabalho na multinacional, referida no romance como “multi”. Uma alternativa é retornar à sua cidade natal, Tikva, onde lhe foi oferecido um trabalho.

Para voltar para casa, Shira precisa atravessar a Glop, e nesse caminho temos noção de como é a vida naquele aglomerado humano. Seu destino é bastante diferente: Tikva é uma cidade livre, cercada por um cobertor especial (*wrap*), que protege os cidadãos das intempéries, como radiação e calor excessivos resultantes das mudanças climáticas, ao invés dos domos. A cidade é um lugar mais rústico, arborizado e menos tecnologicamente controlado. Ela funciona por meio de uma estrutura menos hierarquizada do que os enclaves das multis. A cidade foi fundada por um grupo de judeus, então a religião e os costumes dominantes seguem essa tradição. O marido de Shira também era judeu, e seus pais haviam morrido no conflito histórico denominado Guerra das Duas Semanas, que, segundo consta no romance, “um terrorista havia começado ao lançar um dispositivo nuclear que apagou Jerusalém do mapa. Foi uma conflagração de armas biológicas, químicas e nucleares, que tinha deixado os campos de petróleo em chamas e destruído a região inteira”⁸³. Tal região passou a ser conhecida como a Zona Negra, representada por uma mancha preta nos mapas.

De volta à Tikva, Shira começa a trabalhar com Avram Stein, um dos cientistas mais respeitados do seu tempo e pai do seu amor da juventude, Gadi. Porém, ela descobre que Avram está desenvolvendo um projeto ilegal e proibido: ele construiu um ciborgue. Segundo as leis estabelecidas, por mais que robôs e inteligências artificiais sejam comuns, é vedada a possibilidade de construir robôs que se aproximem da forma humana. O ciborgue Yod, décima letra do alfabeto hebraico, foi construído por Avram com o objetivo de defender e proteger a cidade. Além de Avram, a avó de Shira, Malkah, sabe da verdade e participou ativamente da programação do ser artificial. Assim, o trabalho de Shira é a de estabelecer uma interface entre Yod e as outras pessoas, em outras palavras, ela deve dar a ele instrumentos para se socializar e transcender seus comportamentos como máquina pensante.

Apesar do choque inicial, ao saber da real natureza da sua ocupação, a protagonista começa a estudar o ciborgue. Primeiramente se referindo a ele como coisa, usando o pronome em inglês *it* e seus derivados, ela vence o preconceito e passa a tratá-lo por *he*, um pronome usado para pessoas (ou na personificação de animais).

Enquanto realiza seu trabalho e passa a desenvolver uma amizade com Yod, Shira pesquisa maneiras de reaver seu filho. Em certo ponto da narrativa, a mãe de Shira, Riva, que ela mal conheceu, volta para Tikva. Ela vem junto com uma estranha mulher

⁸³ *He, She and It*, p. 5. No original: a terrorist had launched with a nuclear device that had burned Jerusalem off the map, a conflagration of biological, chemical and nuclear weapons that had set the oilfields aflame and destroyed the entire region.

chamada Nili. As duas personagens são importantes em diversos episódios chave da narrativa. A mãe de Shira era uma pirata de informação: vivendo no submundo, ela rouba códigos e fórmulas das corporações para distribuir na Net, para comunidades que precisam daqueles conhecimentos. Descobrimos isso ao mesmo tempo que a protagonista. Por esse motivo, ela é considerada uma terrorista pelas “multis”, mas uma heroína pelos habitantes da Glop. Nili é uma personagem que inspira a curiosidade. Fisicamente alterada, força e sentidos aumentados, ela se apresenta como uma “espiã e batedora” da Zona Negra. Trata-se de uma comunidade secreta exclusivamente feminina de sobrevivente dos eventos da Guerra das Duas Semanas. Segundo ela conta, um grupo de mulheres palestinas e israelenses conseguiu sobreviver e através de um método de reprodução in vitro e de algumas melhorias genéticas, organizaram uma sociedade que por algumas décadas ficou isolada do resto do mundo.

Outro personagem importante é Gadi. Além de ter uma paixão mal-resolvida por Shira desde a juventude, ele trabalha como desenvolvedor de “estimulis” (*stimmies*) para a multi Uni-Par (um notável trocadilho de uma possível fusão da *Universal Studios* e a *Paramount*). Os “estimulis” são parte do sistema de entretenimento, e funcionam por meio de uma imersão dos usuários em outra realidade, fazendo que com eles experimentem vicariamente sensações e sentimentos dos atores. No começo da narrativa, Gadi sofre um processo legal e tem que buscar asilo em sua cidade natal, na mesma época que Shira retorna à Tikva. Ele é um dos poucos personagens que sabe da real natureza de Yod antes da revelação pública, de que ele é um ciborgue.

A narrativa é simples e gira em torno da tentativa e sucesso de Shira em recuperar seu filho da Y-S. Ao investigarem, os personagens descobrem que a corporação sabe da existência do ciborgue, o que coloca a cidade em perigo. Uma escolha deve ser feita, e Yod, criado como uma arma, apesar de buscar a humanidade, precisa ser entregue para a empresa, se autodestruindo na reunião de cúpula onde ele ia ser entregue como presente ao novo diretor da multi. Porém, o ataque à Tikva não é um evento isolado. O objetivo deles é o de desestabilizar o frágil equilíbrio de poder e destruir as cidades livres e as outras multinacionais.

Paralelamente à história principal, temos uma narrativa secundária. Os capítulos alternam e a avó de Shira, Malkah, se torna a narradora. Em primeira pessoa, ela conta a Yod uma história sobre um gueto judeu em Praga, no século XVI. O personagem histórico rabino Judah Lowe, também conhecido como o Maharal, decide tomar uma atitude contra os ataques ao gueto e usando os ensinamentos da cabala, cria, a partir

do barro, o golem Joseph, que possui força sobre-humana e uma curiosidade pueril sobre as coisas do mundo. Diversas analogias sobre a vida do golem e a de Yod são exploradas, tais como suas socializações e a vontade comum de serem mais humanos. Algumas das comparações são feitas por Malkah; outras são deixadas a cargo do leitor. Alguns outros personagens históricos como o cientista Tycho Brahe e seu então aprendiz Johannes Kepler aparecem no decorrer da narrativa. A presença dessa narrativa paralela será melhor explorada quando formos tratar dos tipos de gêneros envolvidos no processo de produção da obra.

Dois terços do romance são contados a partir da perspectiva de Shira Shipman. Por meio de sua interação com os personagens secundários, percebemos uma linha de desenvolvimento, ou conscientização dela. Para entender melhor tal processo, parece ser necessário contextualizar os alinhamentos da protagonista.

Ela não deveria estar tão assustada quanto estava. Shira era uma técnica como Josh, não uma trabalhadora diarista, ela tinha direitos! Suas mãos estavam deixando manchas de suor nas suas coxas. Esperava que o veredito fosse anunciado logo. Ela tinha que ir buscar Ari em quarenta e cinco minutos na creche para os técnicos nível-médio, que ficava a uns vinte minutos por esteira do setor oficial. Ela não queria que ele ficasse esperando, assustado. Tinha apenas dois anos e cinco meses e ela não conseguia fazê-lo entender: Não se preocupe, a mamãe vai chegar um pouquinho atrasada. Foi culpa dela, insistir assim no divórcio em dezembro, pois desde então, Ari estava irrequieto e Josh amargurado, furioso.⁸⁴

A cena de abertura se dá em um tribunal. As primeiras impressões que formamos a respeito da personagem estão atreladas ao seu estado de espírito e ao lugar em que se encontra. Dentro da nova configuração espacial do mundo construído pelo romance, sabemos que a protagonista está dentro do enclave da corporação Yamamura-Stichen. Pela sua fala, Shira se posiciona em oposição aos trabalhadores diaristas. Ela é uma técnica, assim como o ex-marido. Antes de termos uma descrição física, de sabermos a idade da personagem ou a sua origem, sabemos que ela trabalha, e que sua posição dentro da hierarquia profissional a concede direitos, possivelmente não universais: está

⁸⁴ *He, She and It*, p. 4. No original: "She should not be as frightened as she was. She was a techie like Josh, not a day laborer; she had rights. Her hands incubated damp patches on her thighs. She hoped their verdict would be announced soon. She had to pick up Ari at the midlevel-tech day care center in forty-five minutes, some twenty minutes' glide from the official sector. She did not want him waiting, frightened. He was only two years and five months, and she simply could not make him understand: Don't worry, Mommy may be a little late. It was her fault, insisting on the divorce in December, for ever since, Ari had been skittish; and Josh bitter, furious."

implícito que os trabalhadores diaristas, responsáveis pelos serviços de limpeza, manutenção e jardinagem não os possuem.

Na condição de técnica, a personagem também sofre uma nova compartimentalização: o romance mostra que existem níveis dentro da categoria, implicando uma sofisticada rede verticalizante. Shira não possui muito poder, desse modo, está localizada numa posição mediana, dentro de uma classe igualmente mediana, pelo menos na aparência. A sugestão que temos, pelo uso do termo “médio”, é que ela talvez faça parte daquilo que conhecemos como a classe média. Porém, por diversos elementos presentes no texto, como esteiras rolantes para locomoção e estarem numa cidade dentro de um domo, percebemos que se trata de uma história de ficção científica, o que poderia abrir a interpretação de impossibilidade da identificação realista com as categorias socioeconômicas já conhecidas. Rejeitamos tal interpretação na base que, mesmo desconhecendo as particularidades do sistema econômico vigente naquele mundo, as ideias de classe média, alta e baixa podem ter se mantido enquanto categorias *residuais*.

Um segundo aspecto que pode ser inferido a partir do excerto é o desvelo que ela demonstra com o filho Ari. Sua devoção está expressa na preocupação de que ele não fique esperando e assustado. O espírito maternal de Shira vai ser um dos motores do enredo. Será o filho a isca que a corporação usará para tentar conseguir o ciborgue. É na tentativa de recuperá-lo que ela vai invadir tanto “a Base da Y-S” (a matriz virtual que controla o enclave) quanto o domo, o espaço físico onde a multi se localiza.

Dois diferentes aspectos podem ser relacionados à importância que a personagem dá ao desenvolvimento dessa energia maternal. O romance apresenta que, devido às mudanças climáticas, a taxa de fertilidade humana se reduziu drasticamente. Poucas mulheres conseguem engravidar ou levar a gravidez a termo. A maioria não quer. Dentro do enclave, por exemplo, Shira foi considerada “exótica” por ter tido uma gravidez convencional, em vez de ter confiado nas máquinas⁸⁵. Por fim, o romance apresenta a relação de Shira com sua mãe: deixada aos cuidados da avó, a personagem nem mesmo se lembra dos traços físicos da mulher que a gerou. No decorrer da narrativa, Riva, sua mãe aparece na cidade, e Shira tem dificuldade de lidar com ela. Tendo em vista sua relação com os impulsos maternos, ligada a uma discussão sobre métodos

⁸⁵ A expressão utilizada foi “colocada de lado”. *He, She and It*, p. 121 No original, itálico nosso: “every pregnancy outside the Glop was monitored genetically and developmentally. Thus the ability to conceive and bear healthy children was both prized and viewed as somewhat primitive. *That capacity, too, had set Shira apart at Y-S.*”

de reprodução, teremos Shira alinhada com um princípio materno, em oposição aos valores do patriarcalismo, um dos temas recorrentes na literatura da autora⁸⁶.

Finalmente, o excerto selecionado nos revela outro elemento sobre os alinhamentos da protagonista. Quando o narrador apresenta que o divórcio e o fracasso do casamento são responsabilidade de Shira, notamos que a personagem tende a assumir uma posição de culpa. Algumas linhas adiante, o narrador fortalece tal impressão com a afirmação “Era tudo culpa dela.” Não apenas nesse trecho, durante diversas instâncias negativas do enredo, Shira vai refletir nos termos da culpabilidade: por exemplo, de que forma a ocasião da suposta morte de sua mãe no primeiro encontro com a Y-S deveu-se ao seu drama particular, à inabilidade dela em perceber os planos da multinacional de atingir sua família e sua cidade por meio dela.

Tal comportamento da personagem parece estar ligado aos processos psicológicos de formação da personalidade. Segundo as teorias psicanalistas clássicas, a culpa seria resultado do processo de internalização, ou seja, a criação de uma instância de autoridade interna, chamada superego. No caso de Shira, a força desse impulso está associada a dois fatores: primeiramente, “a culpa e autopunição persistem na vida moderna [e no romance] precisamente por causa da inescrutabilidade do destino, a opacidade das relações sociais que causam o sofrimento. O sentimento de desamparo continua a ser traduzido como o senso de responsabilidade pessoal pelo fracasso.”⁸⁷ Sua inabilidade de ascensão na hierarquia da empresa, por exemplo, é uma das causas de tal desamparo. Além disso, um segundo motivo é o alinhamento de Shira como uma mulher, a qual está submetida às estruturas patriarcais. Essa linha ideológica também encoraja um tipo de culpa, presente na personagem: “faz-se com que as mulheres se sintam culpadas ao experimentarem conflito – e em geral elas dissimulam a culpa como depressão, inadequação, desamparo e outros sentimentos, ou negam a sua existência.”⁸⁸

Outra importante forma de alinhamento da personagem é sua religião. Proveniente de uma cidade fundada por judeus, a presença do judaísmo será essencial para a construção do enredo e das personagens.

Na nova onda de xintoísmo da Y-S, eles eram considerados marranos, um termo que foi adaptado do seu contexto original

⁸⁶ Essa é a tese de Kisten Shands em *The Repair of the World*.

⁸⁷ BENJAMIN, Jessica. *Authority and the Family Revisited*. p. 51

⁸⁸ KRAMARAE, Cheri; KRAMER, Jana. “Feminist's Novel Approaches to Conflict”. In *Women-and-Language*, Winter, 11:1, Fairfax, VA (W&Lang), 1987. pp. 36-39.

dos judeus espanhóis, que na época da Inquisição fingiam ser cristãos para sobreviver. Y-S seguia uma forma revitalizada do xintoísmo, na qual as crenças eram misturadas a práticas cristãs como o batismo e a confissão. Os marranos, na sua acepção contemporânea, eram os judeus que trabalhavam nas multas e iam para a igreja ou a mesquita, repetiam as palavras e, em casa, em segredo, praticavam o judaísmo. Todas as multas tinham uma religião oficial, como parte de sua cultura corporativa, e todos os chapões deviam jogar o jogo.⁸⁹

Se, de acordo com o enredo, os Estados-nações foram reduzidos e o poder de decisão está nas mãos das corporações, uma consequência natural seria que tais organizações sociais desenvolvessem um conjunto de regras e modelos – sua própria ideologia. O nome da única corporação que é descrita em detalhes é Yamamura-Stichen, substantivo composto de um nome japonês e um nome alemão. Se por um lado tal união evoca as alianças da Segunda Guerra, além de reforçar a impressão de que as multas do romance são resultado de trustes, por outro temos o resíduo de certos valores das culturas onde essas empresas foram fundadas. Existe um padrão de beleza: loiros, de olhos azuis, que evoca o modelo germanístico e os ideais nazistas, e as pessoas passam por cirurgias corretivas para se adequarem a esse modelo. A influência do Japão nessa cultura corporativa parece estar na escolha pela religião, que é importante por diversos aspectos.

Como aspecto cultural, a religião pode ser vista como um dos primeiros tipos de “comunidade imaginada” humana. Isso nos é apresentado por Benedict Anderson em seu livro *Nação e Consciência Nacional*. Segundo o autor, a religião foi um sistema cultural precursor do nacionalismo. Seu ponto de argumentação é que as primeiras formas de organização social criavam sistemas cosmicamente centrais, mediados por uma linguagem sagrada e por um (ou mais) poder extraterreno. Em suas palavras, “a realidade ontológica somente [era] apreensível por meio de um sistema único e privilegiado de re(a)presentação”.⁹⁰ Existiria assim uma verdade, que era reforçada pela visão de infalibilidade do signo linguístico, se traduzindo em tradições, cerimônias e rituais.

⁸⁹ *He, She and It*, p.4. No original: “In the born-again Shintoism of Y-S, they were both marranos, a term borrowed from the Spanish Jews under the Inquisition who had pretended to be Christian to survive. Y-S followed a form of revivalist Shinto, Shinto grafted with Christian practices such as baptism and confession. Marranos in contemporary usage were Jews who worked for multas and went to church or mosque, paid lip service and practiced Judaism secretly at home. All multas had their official religion as part of the corporate culture, and all gruds had to go through the motions.”

⁹⁰ ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo, Ática, 1989, p. 23.

A religião, como tal forma de representação da realidade, na figura principal do catolicismo, vigorou como a instituição dominante durante um grande período da história no ocidente. Do século III ao século XVI pelo menos, suas ideias formavam e constituíam os indivíduos. Com o despertar da modernidade e o passar dos séculos, a religião foi perdendo força e deu lugar ao Estado-nação como ideologia de organização coletiva hegemônica.

Num plano geral, podemos ter uma outra acepção de religião. Enquanto alguns a entendem como um modo de pensamento, outros como um conjunto de práticas, há aqueles que entendem a religião simplesmente como um impedimento ao pensamento científico. Mais além, alguns enfatizam o aspecto compensatório da religião, como um remédio necessário, porém ilusório, remetendo-nos à famosa comparação de Marx entre religião e ópio.⁹¹ Dessa forma, “a religião é vista menos como um modo de pensamento e mais como uma ausência de pensamento. Esse preconceito é refletido no papel que se dá à religião na construção de mundos [imaginados]”⁹². Portanto, sociedades ditas avançadas deverão ser seculares.

No âmbito da ficção científica e sua interface com a temática religiosa, dois autores vão se contrapor a ela: Darko Suvin, em *Metamorphoses of Science Fiction* afirma que “toda tentativa de transplantar a orientação metafísica do mito ou da religião para a ficção científica [...] vai resultar em pseudomitos privados, em fantasias fragmentárias e em contos de fadas”⁹³. Ele acredita que a presença de religião transforma o gênero em sua contraparte, a fantasia, pois esta seria superstição na medida em que a ciência é fato. Outro autor é Albert Bergesen, que acredita ser a própria forma da ficção científica o que impossibilita tratar da religião em seu aspecto mistificador:

O que a ficção científica faz, então, é naturalizar ocorrências extraordinárias, transformando potenciais experiências miraculosas em problemas científicos, aos quais a reação principal é

⁹¹ É importante frisar que existe muita controvérsia sobre o trecho de Marx e a forma como ele é citado. Normalmente tirado de seu contexto, o foco da crítica está nas condições que tornam a religião uma forma de alento necessária, tanto quanto seu caráter ilusório. O trecho completo seria: “A miséria religiosa é, de um lado, a expressão da miséria real e, de outro, o protesto contra ela. A religião é o soluço da criatura oprimida, o coração de um mundo sem coração, o espírito de uma situação carente de espírito. É o ópio do povo. A verdadeira felicidade do povo implica que a religião seja suprimida, enquanto felicidade ilusória do povo. A exigência de abandonar as ilusões sobre sua condição é a exigência de abandonar uma condição que necessita de ilusões. Por conseguinte, a crítica da religião é o germe da crítica do vale de lágrimas que a religião envolve numa auréola de santidade.” MARX, Karl. *Introdução à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/marx/1844/criticafilosofiadireito/index.htm> Último acesso: 10-02-2013

⁹² MENDLESOHN, F. “Religion and science fiction” In *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge University Press, 2003, p. 266 (tradução nossa)

⁹³ SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*, p. 26

procurar por uma solução mais do que ficar intimidado e suspeitar da presença do divino.⁹⁴

Na realidade construída por Piercy em *He, She and It*, a religião, no caso da chamada cultura corporativa, perde o aspecto de visão de mundo, e serve apenas para homogeneizar as práticas das pessoas.

A religião imposta pela multi é o xintoísmo, que será de pouca importância para o enredo, visto que a única personagem que a exercita, Shira o faz de uma maneira externa. Trata-se de um conjunto de crenças que possui algumas características interessantes: está associada com a construção do Japão como Estado-nação, principalmente no século XIX, com a construção de templos, a indicação de autoridades eclesiásticas pelas autoridades políticas e a organização dos discursos dos mitos de origem do país e do poder do imperador. Igualmente, trata-se de uma religião que, diferente das ocidentais, “sobreviveu às vicissitudes da história mais por meio de *rituais* e símbolos do que pela continuidade de uma doutrina”⁹⁵ Portanto, devido ao fato de o xintoísmo não possuir escrituras, dogmas e credos, a *devoção* sempre foi seu ponto central. A ênfase nos rituais, que são abstrações, pode levar à mecanização de respostas sem muita reflexão, condição ideal para o controle das pessoas.

Além disso, o romance acrescenta que temos uma colagem ou a assimilação de traços de outras religiões ao xintoísmo praticado na Y-S, num movimento que nos lembra do pastiche pós-moderno, no qual as características e formas são esvaziadas de seus conteúdos desenvolvidos historicamente, e conceitos diversos – até mesmo contraditórios – são justapostos. No caso, são citados o batismo e a confissão, elementos típicos do Cristianismo. O segundo poderia ser interpretado como uma alternativa implementada pela “multi” para complementar a vigilância, visto que a confissão implica uma ideia de pecado a ser expurgado. Se a autoridade religiosa está atrelada ao controle hierárquico da multinacional, que substitui o poder do Estado, qualquer atitude que seja moralmente inaceitável, ou seja, o pecado, deve ser reportada; isso se torna uma forma de indiretamente coibir ações que desviam da norma, além de coletar informações e punir qualquer forma de dissidência, por mais leve que seja.

Por fim, o excerto apresenta a figura dos marranos. Segundo o que o próprio romance explicita, trata-se de uma nova acepção para um termo histórico relacionado aos judeus.

⁹⁴ MCKEE, G. *The gospel according to Science Fiction*. Louisville e Londres, WJK Press, 2007, p. xi.

⁹⁵ PICKEN, Stuart D. B. *Historical Dictionary of Shinto*. Second Edition. Historical Dictionaries of Religions, Philosophies, and Movements, No. 104. The Scarecrow Press, Inc. Toronto and Plymouth, UK, 2011. p. 242.

O fato de Shira ser judia está diretamente relacionado ao crescente envolvimento de Marge Piercy com as questões do judaísmo e à importância que tal cultura terá no decorrer do enredo. Porém, o primeiro registro do judaísmo na obra aparece com uma conotação negativa, em um contexto no qual os judeus não podem livremente exercitar suas crenças e rituais na esfera pública, apenas no âmbito doméstico. Tal situação, além de comentar a segunda narrativa, sobre o passado, implica que no futuro construído pela narrativa, o antissemitismo ainda existe e a luta das personagens estará configurada tanto no nível do sistema econômico (cidade livre contra as multinacionais) quanto no político-cultural (judeus como minoria oprimida).

Finalmente, o outro elemento que o romance traz no processo de caracterização da personagem é sua educação. O processo de educação formal tem bastante semelhança com o do contexto norte-americano atual, com algumas diferenças importantes. O excerto a seguir ilustra tais semelhanças e diferenças:

Ela vinha diretamente da pós-graduação, com vinte e três anos. A Y-S tinha feito o maior lance por ela contra as outras multis em Edimburgo – como a maioria dos estudantes mais inteligentes em Norika, a área que havia sido os Estados Unidos e o Canadá, ela tinha estudado no rico quadrante europeu – ela não tinha outra escolha senão ir para lá. Shira se sentia solitária, pouco acostumada com a hierarquia rígida e burocratizada da Y-S. Ela havia sido criada na cidade livre de Tikva, habituada a amizades calorosas com as mulheres e homens que eram seus camaradas. Aqui ela se sentia profundamente solitária e não raro se envolvia em pequenos problemas.⁹⁶

A formação acadêmica de Shira lembra um pouco o sistema atual de educação norte-americano: uma graduação, normalmente feita em uma universidade distante da cidade de origem, no caso, em outro continente. Seguindo-se a graduação, ela fez uma pós-graduação, que concedeu a ela um maior capital cultural e habilidades técnicas que a tornaram uma candidata ideal para a força de trabalho de diversas multis. Dessa forma, a solução que o romance encontra é o leilão.

Diferente do funcionamento do capitalismo atual, na qual as pessoas se inserem em um mercado de trabalho, buscando levar suas qualificações às empresas por meio dos seus processos de seleção, em *He, She and It*, as multinacionais dão lances por aquele

⁹⁶ *He, She and It*, p.5. No original: “She had come straight from graduate school, at twenty-three. Y-S had outbid the other multis for her in Edinburgh – like most of the brightest students in Norika, the area that had been the U.S. and Canada, she had gone to school in the affluent quadrant of Europa – so she had had no choice but to come here. She had been lonely, unused to the strict and protocol-hedged hierarchy of Y-S. She had grown up in the free town of Tikva, accustomed to warm friendships with women, to men who were her pals. Here she was desperately lonely and constantly in minor trouble.”

estudante que se destaca na sua área. Dependendo da sua expertise, mais ou menos multís participam do processo e fica a critério do indivíduo escolher qual proposta vai aceitar.

Um elemento que pode ser inferido do processo é explicado em outra seção do romance: as faculdades irão selecionar seu corpo discente levando em consideração a educação básica que tiveram. O desempenho acadêmico, no contexto norte-americano, é vital para que o candidato seja escolhido pelas universidades mais conceituadas. As pessoas da Glop, com menor acesso, ou nenhum, a uma educação de qualidade, provavelmente não terão acesso a universidades e a chances de escolher onde querem trabalhar. As cidades livres, além de certa autonomia e, talvez, por causa dela, oferecem uma melhor estrutura de educação, saúde e conforto. Assim, os habitantes de tal espaço podem se desenvolver e acabam formando as classes medianas, nem tanto no topo, nem na base da pirâmide hierárquica que rege aquela sociedade.

Porém, o próprio excerto traz outra característica da personagem, que será muito relevante para o desenrolar do enredo: Shira não é apenas uma marrana, que na vida privada exercita sua fé e segue os preceitos da multi de forma apenas superficial. Ela não se encaixa no tipo de organização social a que está submetida. Sua criação na cidade livre não apenas concedeu-lhe mais conhecimentos e acesso a uma universidade e um emprego. Existiu uma formação de subjetividade, de personalidade baseada em determinada ética. No caso, em Tikva, ela aprendeu a importância da criação de vínculos, da amizade e da vida em comunidade. Isso dificulta sua adaptação ao ambiente burocratizado e hierarquizado da Y-S. Mesmo assim, é preciso atentar para o fato que ela escolheu sair de Tikva e construir uma vida na multi. De qualquer modo, o foco da personagem por valores de comunidade, de criação de vínculos, remete a uma das grandes preocupações da autora em diversas de suas obras. No próprio romance, Shira será a pessoa responsável por programar o ciborgue para sua socialização, quem irá conceder a ele uma melhor figura do que a humanidade realmente seja.

Assim, como Connie, Shira está alinhada com diversas ideologias, mesmo que ela não reflita sobre elas. Partindo de um ponto onde ela estava inserida no sistema e não compreendia seus meandros, falta-lhe engajamento ou consciência sobre o que determina seus alinhamentos. Apesar de o enredo se desenvolver a partir de uma motivação individual, Shira precisará da ajuda dos outros personagens e perceberá que seu caso particular está relacionado a uma rede de tensões e poder que transcende o

âmbito individual. Ainda que não seja possível vislumbrar um mundo tão equilibrado quanto o de Mattapoisset, começando por essa transcendência do individual, podemos rastrear em *He, She and It* evidências de valores e práticas utópicas.

Ambas protagonistas dos dois romances, apesar das semelhanças no que concerne a suas trajetórias: de uma situação de desamparo para a ação e consequente “vitória” (as aspas aqui indicam a fragilidade em definir o resultado dos romances dessa forma), são bastante diferentes em seus alinhamentos. Podemos nos questionar por que Piercy não escolheu partir do ponto de vista de um membro da Glop, totalmente despossuído, que seria uma melhor analogia à Connie, ou até mesmo do ponto de vista da pirata de informações, e mãe de Shira, Riva. A resposta parece jazer no intervalo de tempo entre uma obra e outra e as noções, do próprio movimento de esquerda, com quem Piercy dialoga, com relação a quem seria o sujeito histórico que poderia carregar o gérmen de mudanças sociais: para Piercy, as lutas ocorridas anos 1960 abriam a possibilidade de construir imagens de um futuro mais justo, e tais imagens se moveriam até o presente, para mobilizar e instigar, para alimentar os pensamentos por um futuro mais justo, até mesmo em sujeitos desprovidos de qualquer cultura política. Décadas mais tarde, com o desmonte do estado de bem estar social, além das diversas medidas tomadas pela Nova Direita para neutralizar a Nova Esquerda, aquelas imagens se tornaram mais difusas e pouco plausíveis. O futuro só poderia representar uma situação mais extrema e menos pessoas, em condições sociais particulares, teriam acesso a uma compreensão maior do seu presente, podendo escolher agir sobre ele.

Os poderes do passado e os usos do futuro

Baseado nos desenvolvimentos dos estudos sobre a Utopia e na materialidade dos objetos de arte sob escrutínio, buscamos provar que o impulso utópico foi e continua sendo uma ferramenta política e cognitiva fundamental para a compreensão dos limites e das potencialidades do mundo atual.

Para isso, precisamos enxergar a Utopia como um método. Jameson já a definia nesses termos no início dos anos 1980. Em “Progress versus Utopia”, ele apresenta a ficção científica (e consequentemente, a utopia/distopia) como “um ‘método’ estruturalmente único para apreender o presente como história”⁹⁷. De um método entre aspas, o autor passou a defender abertamente tal potencial metodológico, visto que em um dos seus

⁹⁷ JAMESON, Fredric. *Archaeologies*, p. 288

mais recentes ensaios, já no título, ele coloca a “Utopia como método”.⁹⁸ Junto a ele, uma antologia de renomados estudiosos do campo de estudos da Utopia lança o livro *Utopia Method Vision: The Use Value of Social Dreaming*.

Mas qual seria a importância desse método? Por que romances escritos há várias décadas poderiam trazer elementos relevantes para a nossa vida hoje?

Como já verificado, a importância da Utopia está não somente no que pode ser imaginado positivamente e proposto, mas no que é inimaginável e inconcebível. Jameson aponta para um esmorecimento da utopia: um enfraquecimento da historicidade ligada à perda da noção de futuro; a mudança fundamental não é mais possível, ainda que seja desejável.

Portanto, como método, a Utopia vai oferecer uma forma de desfamiliarizar o familiar. Ele vai funcionar como um “espaço onde o leitor é tanto levado a experimentar uma alternativa quanto a fazer julgamentos sobre ela”.⁹⁹ Afinal, defendemos que as “imagens do futuro nos ajudam a dar forma ao verdadeiro futuro”.¹⁰⁰

Mediante a uma crise generalizada, principalmente uma crise de politização e uma crise da História, parece ser necessário entender nosso presente, para podermos agir nele e mudá-lo. Para acessar o presente, o que hoje é impossível diretamente, precisamos de estratégias de desfamiliarização e tais podem ser encontradas com os usos do passado ou do futuro como forma de historicizar o presente em si. Mais do que propor programas e regras, modelos de resistência, que devem ser impostos, os romances de Marge Piercy e toda a tradição no qual eles se inserem permitem que se “revitalizem os conceitos de utopia ou distopia ao tratá-los não como *objetos* de estudo, mas como *categorias analíticas historicamente fundamentadas* com as quais podemos entender como indivíduos e grupos em todo mundo tem interpretado seu tempo presente com um olho no futuro.”¹⁰¹ Dessa maneira, as obras de Piercy podem abrir espaço para o pensamento de alternativas, de forma autorreflexiva. Elas representam uma recuperação do passado e um salto para o futuro, na sua mistura de desejos e medos, utopia e distopia.

⁹⁸ JAMESON, Fredric. “Utopia as Method, or the Uses of the Future” In GORDIN, M. et al (ed.) *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*. New Jersey, Oxfordshire: Princeton University Press, 2010. p. 21-44

⁹⁹ LEVITAS, Ruth. “The Imaginary Reconstruction of Society”. p. 56

¹⁰⁰ SARGENT, “Authority and Utopia: Utopianism in Political Thought” In: *Polity Journal* 14, n.4, 1982, p. 579

¹⁰¹ GORDIN, Michael; et al. *Utopia/Dystopia*, p. 3

Como a utopia serve como um deslocamento, uma desfamiliarização para o futuro, como forma de historicizar o presente e, junto com ela, também podemos ter a desfamiliarização do presente através da recuperação do passado, vamos selecionar dois aspectos centrais em crise no mundo contemporâneo: a memória histórica e a violência. Estes são elementos centrais nos romances em foco, além de categorias inescapáveis na discussão sobre utopia e distopia, e nas discussões sobre a arte e política em geral. Tais temas estão ligados e se refletem tanto no conteúdo dos romances como na forma que foram escritos.

Queremos provar que, mesmo com seus altos e baixos, as obras de Marge Piercy discutindo a utopia/distopia são de fundamental importância nas primeiras décadas do século XXI para a cena cultural e política tanto nos Estados Unidos, de onde se originam, quanto no Brasil, onde ainda são pouco conhecidas.

Os capítulos

Os três capítulos que seguem terão a forma de ensaios, mais ou menos independentes, cujos conteúdos vão sedimentando as respostas para os diversos questionamentos levantados nesta introdução. Ademais, eles evidenciarão a nossa tese de que Marge Piercy representa em sua obra ficcional diversos elementos que são relevantes para uma discussão da crise histórica e política contemporânea. Ainda, tentaremos fazer uma leitura dialética – tanto das soluções simbólicas quanto dos problemas abordados pela obra – pautada na utilização de obras do passado para iluminar nosso presente e pensar no futuro.

No primeiro capítulo, faremos uma contextualização das obras de Piercy em dois campos: primeiramente, dentro do corpo de obras criadas pela própria autora, principalmente seus romances. Para isso contaremos com a fortuna crítica da autora: artigos e resenhas publicadas sobre eles. Depois, haverá um levantamento de como os romances selecionados se inscrevem dentro de um gênero específico, a dizer, fazem parte das tradições da utopia e distopia críticas. Evidentemente, falaremos de aspectos formais e de conteúdo: o que define uma utopia, como os romances corporificam a criticidade atribuída a eles por Tom Moylan, entre outros.

No segundo capítulo, falaremos sobre um dos aspectos mais fortes que os romances trazem: a memória coletiva. Para isso, vamos começar mostrando como a presença de flashbacks, normalmente pouco explorados pela crítica dos romances, vai ser relevante, não apenas para a construção dos personagens, mas também para o estabelecimento

de uma relação do presente das protagonistas com seu passado. Desse aspecto, partiremos para uma análise de como a memória está ligada com o processo histórico. Em *Woman*, a intervenção dos habitantes do futuro no seu passado, ao alistar Connie nas suas lutas para ser o futuro que acontece, já demonstra relações com o passado. Simbolicamente, temos uma utilização do passado como forma de luta. Em diversos diálogos, os personagens vão discutir a história e suas apropriações. Isso vai ao encontro da tendência do final dos anos 1980 de abordar a história a partir de novos pontos de vista: a História do Povo, a História da Classe Operária, a História do Cotidiano. Também, veremos como a recuperação do passado é uma forma de resistir ao processo de apagamento da memória, corrente no capitalismo tardio, rapidamente falando sobre a diferença entre memória e nostalgia. Em *He, She and It*, novamente, o futuro vai manter um diálogo com o passado, através da narrativa de Malkah, estabelecendo conexões entre uma situação do passado e o presente. Tais representações da narrativa reverberam nos estudos sobre memória histórica como elemento utópico, ou estratégia de conscientização, em autores como o pensador alemão Walter Benjamin (especialmente em suas famosas Teses sobre o Conceito de História), o também filósofo alemão Herbert Marcuse (com o conceito de anamnesis), os estudiosos de memória e Utopia, Raffaella Baccolini e Vincent Geoghegan e Harvey Kaye (com sua teoria dos poderes do passado).

O terceiro capítulo vai conectar os elementos utópicos presentes nas projeções do passado (memória) e do futuro (projeção) aos meios que os romances apresentam para se atingir tais fins. Um desses meios é a redenção por meio da violência, ou seja, a violência como um aspecto de resistência e luta. Temos registrado nas obras diversas manifestações de violência: num âmbito coletivo, a partir dos aparelhos ideológicos do Estado/corporações, e na esfera individual, uma pessoa contra a outra, resultando numa impossibilidade de se pensar em algo que transcenda o sacrifício individual de cada protagonista. Ainda que tal sacrifício esteja de algum modo ligado a uma luta coletiva, é um pequeno passo no longo projeto para uma alteridade radical. Ao trabalhar com tais atos individuais de amplitude coletiva, Marge Piercy inscreve suas personagens nos debates sobre as questões de classe social, tema que subjaz a sua obra. O ponto de Marge ao apresentar a violência “terrorista” como uma possibilidade de manifestação política conversa com nosso momento atual no qual as manifestações devem ser pacíficas ou serão passíveis de censura e repressão (violenta) por meio do corpo policial.

Finalmente, um epílogo tratará de reunir as conclusões dos capítulos anteriores e defender que a utopia/distopia, seus aspectos de interpelação e educação do desejo, apontam para a (necessidade de) formação de um novo sujeito histórico. Porém, os romances mostram que para se afirmar enquanto sujeito, em vez de objeto, da história, é necessário um processo de conscientização de classe que varia segundo as possibilidades históricas disponíveis. Confrontar-se com a violência e a memória – individuais e coletivas, provenientes do passado e passíveis de ocorrer no futuro, as potencialidades delas e seus limites – faz parte desse processo e precisa estar sempre na pauta de qualquer pessoa ou movimento social que não se contenta com o mundo como está e “deseja desejar” e lutar por algo melhor, sendo parte integrante da Longa Revolução e da História e Utopia enquanto projetos interminados.¹⁰²

¹⁰² Tais conceitos remetem ao livro de Raymond Williams *The Long Revolution* (New York: Columbia UP, 1961) e o ensaio de Fredric Jameson “History and Class Consciousness as an Unfinished Project” publicado tanto em *Valences of the Dialectic*. London: Verso, 2010b, quanto em SOARES, Marcos; CEVASCO, Maria Elisa. (Orgs.) *Crítica Cultural Materialista*. São Paulo: Humanitas, 2008.

Capítulo 1

“Me diga o que você mais deseja e eu te direi quem és”¹⁰³

Os romances e suas tradições

Os romances de Marge Piercy *Woman on the Edge of Time* e *He, She and It* estão localizados dentro de uma série de relações. Para entender melhor os conteúdos presentes e escolhas formais da autora nessas obras, precisamos acessar tais relações, e especular quais são as possíveis conquistas e os diversos desafios apresentados. Primeiramente, devemos pensar na posição que ocupam no conjunto de sua obra. Depois, ao estabelecer as características do gênero a que pertencem, veremos com que tipo de tradição literária e cultural a autora dialoga, na busca de se alinhar aos preceitos estético-ideológicos ou negá-los.

Conforme já foi descrito, Marge publicou até o momento 18 romances, no decorrer de quatro décadas. Está fora do escopo da pesquisa fazer uma análise aprofundada de cada um deles, mas, ao descrevê-los em linhas gerais, poderemos perceber quais elementos subjazem à obra de Piercy e formam seu projeto estético e político. Por não ser uma escritora canônica ou popular, tanto no contexto de língua inglesa quanto no de língua portuguesa, esse esquema parece ser relevante e necessário.

A organização de nossa apresentação das obras não implica uma progressão qualitativa, mas se organiza cronologicamente, com o intuito de mostrar como, em diversos contextos históricos, e já tendo experimentado diversas formas literárias, a autora tende a lidar com os mesmos problemas e desafios sociais. Optamos por não usar citações diretas de nenhum dos romances para evitar alongar a discussão. Porém, serão usados diversos textos críticos e resenhas para complementar a exposição de temas e formas.

Importante ressaltar que, devido a nosso recorte interpretativo, a discussão não levará em conta parte considerável e importante da obra de Piercy: seus poemas. Suas antologias poéticas são tão numerosas quanto seus romances, e os temas que iremos descrever estão presentes na forma e conteúdo de seus poemas.

¹⁰³ No original: “Tell me what you yearn for, and I will tell you who you are”, retirado de GORDIN, Michael D.; TILLEY, Helen; PRAKASH, Gyan. “Introduction”. In *Utopia/dystopia: Conditions of Historical Possibility*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2010.

O primeiro romance a ser publicado pela autora, em 1969, foi *Going Down Fast*. A ação se passa na cidade de Chicago nos anos de 1960. O tema central é o conjunto de problemas acarretados pelo planejamento de renovação urbana. Os personagens são jovens estudantes ou trabalhadores e pessoas da classe média. A autora enfoca temas como o racismo e a exploração dos trabalhadores, assim como relações familiares e o patriarcalismo. Piercy, num esforço de sintetizar esta sua obra, afirmou que ela

“tinha menos conscientização das mulheres que qualquer outro romance meu, mas foi escrita entre 1965 e 1967, quando tive menos tempo na vida [...] o romance é contado por intermédio de dois pontos de vista principais e diversos secundários, e serve como um elegante exemplo do que você pode fazer com um ponto de vista múltiplo para mostrar o processo político e o exercício de poder e impotência (*powerlessness*)”.¹⁰⁴

A crítica Kerstin Shands utiliza a expressão “mundos em colisão” para descrever a fragmentação e desintegração generalizada, e admite que os personagens são “menos convincentemente realizados”. É uma obra que dá ênfase à reação em lugar da ação. Isso dá a impressão que eles não aprendem, nem mudam ou se desenvolvem durante a narrativa. Não obstante, Shands localiza episódios de uma busca pela empatia e conexão, que estabelecem uma tensão não resolvida pelo romance.¹⁰⁵

O segundo romance de Piercy, *Dance The Eagle To Sleep*, veio à luz em 1970. Como a história se passa em um futuro não determinado, ele é classificado como “uma extrapolação de ficção científica sobre os movimentos estudantis, antiguerra/antialistamento, pelas liberdades civis dos anos 1960”¹⁰⁶. O enredo conta a história dos “Indians”, um grupo de jovens revolucionários que desejam fugir do Décimo Nono ano de Servidão, formando fazendas e posteriormente grupos de combatentes paramilitares, que desejam lutar contra o poder da “Águia”, do governo. Baseando-se nas suas experiências com a SDS – *Students for a Democratic Society* – Piercy apresenta “um panorama ideológico recheado de tensão”¹⁰⁷. Novamente utilizando um ponto de vista múltiplo, cinco personagens vão demonstrar as diversas posições existentes dentro do movimento e problematizá-las. Focando nas ações coletivas, temos um retrato de como o movimento revolucionário pode se degenerar em uma força mais opressiva do que aquela da sociedade que pretende destruir.

¹⁰⁴ PIERCY, Marge. *Parti-Colored Blocks for a Quilt*. pp. 213-4

¹⁰⁵ SHANDS, Kerstin. *The Repair of the World: The novels of Marge Piercy*. London, Greenwood Press, 1994. as citações foram tiradas das páginas 25 e 24, respectivamente e a tensão é mencionada na página 30.

¹⁰⁶ MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible: science fiction and the utopian imagination*. New York e London: Methuen, 1986. p. 122.

¹⁰⁷ SHANDS, K. op. cit., p. 33.

A autora busca nesse romance lidar com dois tipos de energia: aquelas do isolamento e destruição em oposição a uma ideologia de conexão e cuidado (*nurture*). Shands identifica os primeiros como os valores do patriarcalismo e os segundos como um maternalismo, que ela tenta dissociar de valores masculinos e femininos, apesar de usar tais conceitos de forma intercambiável, às vezes. Segundo sua interpretação do romance, o grande defeito daquele movimento revolucionário foi o de ignorar as relações de gênero e reproduzir a lógica do capitalismo. O movimento é esmagado no final, mas o romance termina com uma “nota de esperança”, com o nascimento do bebê, filho de dois dos personagens centrais, e uma afirmação de empatia e cooperação (entre aqueles que conseguiram evitar serem capturados).

Em 1973, Piercy publica *Small Changes*. Considerado o primeiro romance abertamente feminista da autora, o livro se divide em três partes. A primeira, chamada de “O Livro de Beth”, conta a história da personagem Beth desde seu casamento até o momento em que resolve se libertar do que via como uma opressão – seu casamento, sua família, a vida na pequena cidade de Syracuse – e “começa uma jornada para um mundo muito diferente em Boston, em direção à dignidade e individualidade, e para uma maior consciência das estruturas sociais”¹⁰⁸. O segundo trecho, chamado “O Livro de Miriam”, fala sobre outro ponto de vista feminino, de Miriam Berg, sua vida desde a universidade, suas conquistas profissionais e sua escolha por abrir mão disso para uma vida dedicada ao casamento e à domesticidade. O terceiro trecho, chamado “Ambas em alternância”, vai tratar da interação entre as duas personagens e a contraposição das consequências de suas escolhas.

Segundo Piercy, “*Small Changes* foi uma tentativa de produzir em prosa o equivalente a uma experiência completa num grupo de conscientização para diversas mulheres que jamais passariam por tal experiência”¹⁰⁹. O tema principal do romance é o debate sobre os papéis sexuais tradicionais: apesar de ser contado a partir do ponto de vista das mulheres, as figuras masculinas são muito importantes: “todas as figuras masculinas em *Small Changes* são matizadas, vividamente projetadas e convincentes – até mesmo os ‘vilões’ são definitivamente humanos e compreensíveis”¹¹⁰.

A forma utilizada pelo romance é o realismo. A personagem feminina está dividida em duas, o que demonstra “a representação de Piercy de duas posições femininas de sujeito como são definidas pelo discurso dominante de construção de Mulher e como

¹⁰⁸ SHANDS, op. cit., p. 57

¹⁰⁹ PIERCY, Marge. *Parti-Colored Blocks for a Quilt*. University of Michigan, 1982, p. 214

¹¹⁰ SHANDS, op. cit., p. 46

são definidas por duas posições diferentes de classe”¹¹¹, visto que Miriam é fruto da classe média e Beth, da classe trabalhadora. As estratégias narrativas que a autora utiliza podem ser resumidas como

a subversão das aberturas e fechamentos da narrativa; a natureza intencionalmente didática, supersimplificada, até mesmo alegórica do trabalho e das personagens [...] a riqueza de detalhes (até ‘exaustiva’ ou ‘obsessivamente observados’), – associados a interesses estereotipicamente femininos tais como o modo como o espaço é organizado nos vários domicílios.¹¹²

O romance, portanto, reforça a posição de Marge Piercy na representação de um princípio patriarcal de opressão que a autora contrapõe a valores maternos de cura e reparação, sem equalizar patriarcal/maternal como masculino e feminino. A obra por si mesma dá indícios que tais valores maternos, ainda que em sua maioria pertencentes às personagens femininas, podem e devem ser cultivados por todos.

Nos primeiros anos da década de 1970, a escritora estava escrevendo seu novo romance e publica *Woman on the Edge of Time* em 1976. Isso acontece em meio às mudanças que aconteciam no mundo e na sua vida, quando Piercy se mudou de Nova York para a idílica Weelfleet, Massachusetts, em um movimento que ela chama de “êxodo”. Tendo já experimentado com a ficção científica e afinado sua crítica às formas de opressão, o romance foi um dos maiores sucessos de sua carreira. Voltaremos a falar sobre ele adiante.

O quinto romance de Piercy foi *The High Cost of Living*, de 1978. O enredo gira em torno da vida de três personagens: Leslie McGivers, Bernie Guizot e Honor Rogers. Eles são definidas como “desajustados – uma lésbica separatista, um homem gay e uma adolescente heterossexual”.¹¹³ Os três, apesar das diferentes opções que os definem, acabam entrando em um estranho triângulo amoroso. Porém, tal relação é destrutiva para todos os envolvidos. Na opinião de Sue Walker, esse pode ser classificado como um dos romances menos bem sucedidos de Marge¹¹⁴ e ela afirma que “a sociedade ganha neste romance já que Piercy cai num cinismo sem precedente.”¹¹⁵

¹¹¹ MARKS, Patricia, p.25

¹¹² HANSEN, Elaine T. “Marge Piercy: The Double Narrative Structure of *Small Changes*”. In *Contemporary American Women Writers: Narrative Strategies*. Ed. Catherine Rainwater and William Scheick. Kentucky: UP of Kentucky, 1985. pp. 214-5

¹¹³ LINDSEY, Karen. Review of *The High Cost of Living*, by Marge Piercy. *Ms.* (Julho 1978). p. 31

¹¹⁴ WALKER, Sue. *Ways of Knowing: Essays on Marge Piercy*. Mobile, AL: Negative Capability Press, 1991. p. 139

¹¹⁵ WALKER, Sue. op. cit., p. 115

Utilizando a forma do romance realista, com um narrador onisciente que parte da perspectiva da personagem principal, Leslie, a crítica ao patriarcalismo continua presente e os personagens masculinos são em sua maioria retratados como devassos. Porém, as mulheres todas também são personagens fracas e vitimizadas a ponto de não conseguirem sua independência sem algum tipo de proteção masculina. No caso de Leslie, isso se reflete em sua escolha de um “caminho masculino” para ter mais chances no campo de atuação profissional: a carreira acadêmica. Apesar dos problemas, algumas características são interessantes do ponto de vista do romance dentro da obra da autora: primeiramente, a abordagem da sexualidade é quase didática, nas descrições do sexo masculino e feminino e nas relações heterossexuais e homossexuais. Além disso, há uma discussão sobre o poder das palavras, nas escolhas e referências literárias das personagens, um exercício de autorreflexividade que se repetirá em diversos episódios em outras obras, mas que demonstra como a literatura pode fazer as mulheres “subverterem a produção de significados” e “construir suas próprias e diferentes perspectivas narrativas”.¹¹⁶ Por fim, temos a ênfase que a autora dá para a questão de classe. Segundo Piercy, o romance “explora as limitações do feminismo cultural e do separatismo; o porquê eu não acredito que um feminismo sem análise de classe ou econômica não funcione.”¹¹⁷ Muito da crítica que o romance recebeu foi motivada politicamente devido a uma recusa a tal destaque.

Em 1979, Piercy consegue publicar *Vida*. O enredo gira em torno da personagem Vida Asch, uma importante militante dos movimentos antiguerra nos anos 1960, que vai parar nas listas dos mais procurados do FBI. Isso faz com que Vida passe a viver escondida, ajudada por um grupo de amigos e simpatizantes – conhecidos como “a Rede”. Por meio das diversas relações da protagonista, primeiramente com o militante Vasos Kalakopolos, depois com Leigh, o ladrão Kevin e finalmente, o também fugitivo Joel, Piercy nos dá um panorama de uma pessoa que leva suas visões políticas até as últimas consequências.

As discussões sobre os temas dos gêneros é problematizada aqui já que a protagonista prefere seguir uma visão mais “combativa e masculinizada”. Exposta às ideias do feminismo por meio da sua meia-irmã Natalie, ela nunca chega a ser uma feminista. São Natalie e Joel que acabam representando os valores de cuidado e conexão, ao passo que o fracasso final de Vida vem por meio da sua incapacidade de agir de forma menos racional. Ela continua ligada ao patriarcalismo que ela deseja subverter e acaba fazendo

¹¹⁶ SHANDS, op. cit., p. 88

¹¹⁷ PIERCY, *Parti-Colored*, p. 215

Joel ser capturado (pelas mãos de Leigh), o que seria indício de que “a sociedade não está pronta tanto para um novo tipo de homem quanto para uma era governada pelo impulso maternal”¹¹⁸.

Sintetizando os temas e os tipos de leitura que o romance suscita, Piercy disse que ele

em um nível é sobre os anos sessenta e setenta. Em outro nível é sobre duas irmãs, ambas politicamente comprometidas, e certas forças internas e externas que fazem de uma mulher uma feminista e outra mais orientada para a esquerda masculina. Em outro nível é a história de amor entre duas pessoas tentando construir [uma relação baseada em] amor e verdade às margens do perigo e desespero. Num outro nível, é um estudo sobre os efeitos destrutivos do ciúme de um homem.¹¹⁹

Se os livros de Marge até esse momento focavam nas preocupações e lutas dos anos 1960 e 1970, seu romance seguinte retorna para a década de 1950, quando os movimentos que floresceram nas décadas seguintes estavam surgindo, mas a repressão ainda era hegemônica¹²⁰. *Braided Lives*, publicado em 1982 começa contando a vida de Jill Stuart, narradora-protagonista. O romance, classificado como um *Künstlerroman*¹²¹, é dividido em duas partes que se intercalam: em fonte normal temos a juventude de Jill, a história de seus amores e seu desenvolvimento político e poético. Em itálico temos os comentários da narradora em seu presente.

Como já observado, os anos 1950 foram uma década muito marcante para Piercy, que escreveu um ensaio sobre como havia sido difícil viver naquela década, tendo que recorrer às possíveis fissuras – o título do ensaio é “Através das rachaduras”. Uma série de elementos da vida da protagonista coincide com a biografia da autora: Jill é uma jovem judia proveniente da classe trabalhadora, nascida em 1936, em Detroit, que busca na escrita uma forma de ser independente e liga a escrita à política. Contudo, mesmo tendo admitido que *Braided Lives* era seu romance mais autobiográfico, juntamente com seus poemas, Marge recusou a possibilidade de se ler Jill como uma mera reflexão da autora: “Personagens ficcionais nunca são pessoas, mas o simulacro em movimento do

¹¹⁸ SHANDS, op. cit., p. 92

¹¹⁹ PIERCY, *Parti-Colored*, p. 215

¹²⁰ Stanley Aronowitz chama essa década de “The Silent Fifties”, em seu livro *False Promises*, fazendo referência ao silêncio político, a ausência de protestos e mobilizações.

¹²¹ Trata-se de um subgênero do *Bildungsroman*. Esse termo literário define os romances de formação ou desenvolvimento (*Bildung*) nos quais o herói ou heroína se lança no desenvolvimento de suas capacidades para conseguir atingir a maturidade. O *Künstlerroman* (*Künstler* é o termo alemão para artista) narra o desenvolvimento da vocação de um artista. O exemplo mais conhecido é o romance *O Retrato de um Artista quando Jovem* de James Joyce.

que ficamos contentes em pensar que as pessoas são dentro de uma estrutura narrativa”.¹²²

Como ocorrido em *Small Changes*, Piercy novamente se utiliza da estratégia de personagens femininas duplas, com o objetivo de mostrar os diversos caminhos que uma mulher poderia tomar. Assim, em contraponto com Jill, temos sua prima, Donna Stuart. Além de serem fisicamente opostas (loira e morena), enquanto Jill busca se livrar dos modelos da mulher submetida aos valores do patriarcalismo, Donna não busca ajuda quando é estuprada, casa-se com um marido que a coloca na posição tradicional de esposa e menospreza as conquistas dela. No final, Donna acaba morrendo, devido às complicações do seu segundo aborto.

Um tema importante também discutido nesse romance é a questão da arte. O tempo todo, Piercy estabelece uma relação da literatura com as mulheres, a falta de modelos identificatórios e a dificuldade encontrada por uma mulher artista desde os anos 1950. A personagem Jill “recusa se submeter ao cânone reinante branco, masculino e universalista, [ela] critica a divisão da Nova Crítica entre arte e experiência”.¹²³ De uma maneira paródica, Piercy inventa os termos com que um personagem trata a poesia de Beth: “uterina”, e ele critica a falta de universalidade, ao representar apenas a experiência da mulher. O fechamento do romance também é significativo posto que a personagem não sofre nenhuma punição. Ao contrário, Jill conquistou uma carreira de sucesso e um parceiro a apoiando em todos os sentidos.

O romance seguinte de Marge Piercy é *Fly Away Home*, publicado em 1984. Ele foi escrito em terceira pessoa e conta a vida da bem-sucedida autora de livros de receita Daria Walker, uma mulher que ama o marido e as filhas, e sempre foi dedicada ao lar. Tudo isso muda quando Ross, seu marido, pede o divórcio. A protagonista precisa recomeçar sua vida e, para isso, ela precisa entender a vida que está perdendo e o que está por trás da mudança de Ross. Nessa trajetória, ela acaba tentando recriar seus valores, uma nova família e uma nova identidade.

Diferente dos outros romances de Piercy, a protagonista não vem da classe trabalhadora ou não luta contra a tentativa de se adaptar em uma nova classe mais alta. Aqui, a rica Daria precisa reconstruir a sua vida sem dinheiro e, ao abraçar os valores e aceitar um novo tipo de comunidade – ao se associar à organização em defesa do bairro

¹²² PIERCY, “Autobiography”. Cream City Review. 1990, p. 3

¹²³ SHANDS, p. 102

–, ela dá sinal a um novo tipo de experiência que “pode se provar ser mais revolucionária do que os romances mais obviamente radicais dela”.¹²⁴

Sem a sofisticação teórica de outras protagonistas de Piercy, Daria é uma cozinheira. Por intermédio das metáforas de comida e por essa profissão, que a torna uma figura pública devido a uma habilidade doméstica, a autora comenta “a marginalização histórica da escrita feminina em geral e do trabalho doméstico feminino em particular.”¹²⁵

Finalmente, outro tipo de inovação do oitavo romance publicado pela autora é o gênero a que pertence. Piercy utiliza o que ela mesma chama de “thriller de divórcio” ou Patricia Marks nomeia a “narrativa de detetive”. Sem entender o porquê de Ross ter pedido o divórcio, Daria assume o papel de detetive e acaba descobrindo o ex-marido envolvido com incêndios criminosos e corrupção. Ele tenta até mesmo matá-la em um incêndio e embolsar o valor do seguro da casa que havia ficado para Daria.

O tema principal da obra de Marge se mantém neste romance: “sua crítica ao patriarcalismo não por intermédio de manifestos, mas pela escolha das personagens em aderir a um princípio maternal e de vitalidade e a luta contra a racionalidade destrutiva masculina e sua ganância.”¹²⁶

O romance seguinte a ser publicado foi *Gone to Soldier*, em 1987. Porém, ela levou sete anos para chegar até a versão publicada. A primeira versão do romance tinha 1100 páginas, que foram reduzidas para 850 páginas. Pela extensão, podemos perceber que se trata de uma obra de fôlego, que demandou muita pesquisa, por intermédio de entrevistas, viagens e material bibliográfico.

Trata-se do primeiro romance histórico de Piercy. No posfácio, ela afirma que “esse é um romance concebido na imaginação, mas não quis que nada que acontecesse aqui não tivesse acontecido em algum lugar na época com a qual estava trabalhando.”¹²⁷ Diferente de *Braided Lives*, no qual a autora havia vivido na pele a repressão dos anos 1950, o período em questão não foi experienciado diretamente, mas suas consequências tiveram uma profunda influência em Marge. Ela realizou um esforço à la Balzac, ao se aproximar de um estilo enciclopédico, buscando dar conta de registrar a experiência de homens e mulheres que viveram os rigores e os impactos da Segunda Guerra Mundial.

¹²⁴ SWEET, Ellen. p. 32 apud Shands, K. op. cit., p. 112

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ SHANDS, p. 111

¹²⁷ PIERCY, M. *Gone to Soldier*, p. 771

A narrativa se organiza pela justaposição alternada e interligação das trajetórias de vida de dez personagens, que definem a perspectiva, além de outros personagens coadjuvantes. A ação acontece em diversas partes: de Detroit, Washington, Nova York, à França invadida, campos de batalha na Europa e no Pacífico, até os campos de concentração de Auschwitz, Bergen-Belsen e Dora-Nordhausen.

Está fora do escopo de nosso trabalho comentar cada um dos personagens principais, porém podemos dizer que se trata de um grupo de pessoas de diferentes classes sociais, origens e línguas. Suas experiências sentimentais, sexuais e políticas também são diversas. Shands aponta a presença de diversos elementos duplicados, personagens e comportamentos que se refletem, se ligam e ecoam uns nos outros. Além de falar sobre a guerra em si, parte do romance se debruça sobre a relação das mulheres deixando o trabalho doméstico e se juntando à força de trabalho das fábricas.

Uma das críticas recebidas pela autora por meio de resenhas foi que “Piercy não tem nada de novo ou surpreendente para dizer sobre esse assunto que já foi tratado à exaustão.”¹²⁸ Em contraposição a essa opinião, podemos afirmar que havia um objetivo político no ato de Piercy em revisitar determinado momento histórico:

muitas pessoas não têm noção nenhuma de história. Estive recentemente na Universidade do Oregon, onde um aluno me perguntou se a Guerra do Vietnã era o mesmo que a Guerra Civil. Não sobrou história nenhuma. Então, para muitas pessoas, um romance histórico é a única história que eles vão obter. A Segunda Guerra Mundial vira os romances que ele/a lê sobre a guerra.¹²⁹

Se esse é o caso, o fato de seis das dez perspectivas serem femininas é fundamental. Piercy estava em consonância com o movimento dos estudos historiográficos, que nos anos 1960 e 1970 se expandiram para tratar de assuntos antes desconsiderados. Numa primeira fase, seguindo uma linha mais sociológica, os estudiosos lidavam com questões de “classe, raça e até certo ponto etnia (no contexto norte-americano)”. Na fase seguinte, mais para os anos 1970 e 1980, o crescimento e desenvolvimento do campo de estudo abriram caminho para estudos sobre gênero e partiram para uma perspectiva mais antropológica.¹³⁰

¹²⁸ YARDLEY, Jonathan. “Marge Piercy’s Big War Novel”. Apud Shands, p. 125

¹²⁹ LYONS, Bonnie. “An Interview with Marge Piercy”. p. 334

¹³⁰ KAYE, Harvey. *The Powers of the Past*. op. cit., pp. 29-30

Igualmente, os temas como a reparação (*healing*) e sobrevivência (dos judeus), a importância da conscientização e luta política estão presentes no romance. Piercy se propõe a mostrar que existe uma necessidade de destruição para a recriação da vida, mas que tal destruição, quando motivada pela crueldade e não pela natureza, deve ser combatida.

O décimo romance de Piercy foi publicado em 1989, com o título *Summer People*. O enredo se centra no relacionamento poligâmico de três personagens: a compositora Dinah, Willy, um escultor politicamente engajado e sua esposa, Susan. A história se passa em Cape Cod, para onde a autora havia se mudado no início dos anos 1980.

A diferença nesse romance, do ponto de vista formal, está na escolha pelo ponto de vista. Um narrador com onisciência limitada adere às perspectivas dos personagens principais e acaba reproduzindo a incapacidade deles de distinguir entre realidade e fantasia, interpretando erroneamente as ações uns dos outros, chegando a conclusões baseadas nos seus próprios estados emocionais e desejos cambiantes e passageiros.¹³¹

Tal escolha do foco narrativo traz à tona um dos temas do romance que é a autoilusão das personagens. Susan é a personagem que marca as várias divisões na linha narrativa: sua quase morte em uma nevasca, que causa o rompimento do triângulo, e seu suicídio por afogamento. Ela marca dois tipos de discurso e emula os valores dos veranistas (que passa a ser o grupo dominante), que dão o nome para o romance, enquanto rejeita o que pode ser adquirido localmente (o grupo que é “emudecido”). São aquelas pessoas, na figura do rico Tyrone Burdock, que contrapõem o glamour e urbanidade a valores mais ligados à natureza.

Em um nível, o tema do romance é o comentário sobre a codependência e a nocividade do vício nos relacionamentos. Segundo a autora, trata-se de “um livro moral no qual todos os personagens devem lidar com as consequências de suas escolhas; os que escolhem falsas imagens sofrem pesadas punições enquanto os que escolhem uma visão interior e o cuidado com os outros conquistam uma felicidade provisional”.¹³²

Em outro nível, Piercy vai discutir as questões dos valores de conexão contra o sentimento de separação: ainda que não fale sobre as relações de gênero tão fortemente, a situação de trabalho da mulher é um tema muito importante. Igualmente,

¹³¹ SHANDS, Kirsten. op. cit., p. 128

¹³² HENDERSON, Katherine Usher. Marge Piercy. In *Inter/View: Talks with American Writing Women*. Lexington: University of Kentucky Press, 1990. p. 66

enquanto algumas autoras feministas se focam na cooperação entre as mulheres, *Summer People* serve de base para discutir a competição entre as mulheres.

A autora vai refinar a diferença entre feminilidade (*femininity*) em oposição ao conceito de feminino (*femaleness*). Assim, apesar de se aproximar da androginia e de ter muitos comportamentos considerados masculinos, a personagem Dinah está ligada a valores como cuidado e proteção.¹³³

Dentro do mundo emudecido dos moradores locais, Piercy ainda comenta sobre outros grupos que sofrem mais de uma mudez. Um exemplo seria as dificuldades enfrentadas pela empregada negra e sem estudos, Celeste. Além disso, Piercy desenvolve melhor a relação com sua herança judaica e é mais explícita sobre ela.

Será no romance seguinte que o judaísmo aparecerá de forma lapidar. Em 1991, Piercy publica *He, She And It* (que foi publicado na Inglaterra com o título *Body of Glass*). Escrito na tradição da ficção científica, a autora mistura os gêneros da distopia e do *cyberpunk* em uma nova história de mistério. Repetindo diversos detalhes já apresentados no capítulo distópico de *Woman on the Edge of Time*, a autora faz uma projeção sobre o que pode acontecer “se as coisas continuarem como estão”. Tratando de ecologia, o livro é publicado quase simultaneamente à conferência Rio 92. Devido aos temas, formas e conteúdos dialogarem mais diretamente com o seu romance utópico, ele será também objeto de um estudo mais detalhado.

O romance seguinte, publicado em meados dos anos 1990, retorna para o tipo de romances contemporâneos e de costumes. Piercy centra o enredo na descrição da vida de três personagens, de diferentes origens e classes. *The Longings of Women* (1994) é dividido em duas partes: a primeira serve para nos situar a respeito das três personagens – Leila, Mary e Becky. A segunda parte vai aproximá-las, numa rede de conexões, e mostrar seus destinos a partir das escolhas que fizeram.

Ainda que desenvolva importantes personagens masculinos, esse é um dos romances mais centrais para sua discussão sobre a situação das mulheres. Por meio de cada uma das protagonistas, Piercy vai lidar com um tipo de tema. Elas formam o que Rachel Blau du Pessis chama de “aglomerado de personagens”, já que diversas características as aproximam: “qualidades de temperamento, reações comportamentais e até

¹³³ SHANDS, K. op. cit., pp. 131.

qualificações formais (por exemplo, todas têm ensino superior)”¹³⁴. Além disso, as três são traídas e abandonadas e têm que esconder alguma coisa.

Leila Landsman é a protagonista mais predominante. Ela é escritora e professora universitária, especializada em casos de mulheres que sofreram abuso ou sobreviveram a relações incestuosas. Mary Burke é a personagem mais velha e é uma sem-teto. Na primeira parte da narrativa, uma de suas maiores dificuldades está em conseguir um lugar para dormir, além de não dissimular sua condição, passando uma imagem de respeitabilidade. A terceira personagem é Becky Souza Burgess. Proveniente de uma família da classe trabalhadora, e sem modelos para imitar, sua busca é por fama, visibilidade e estabilidade.

Como em outros romances de Piercy, o tema da protagonista como detetive aparece novamente. Os personagens precisam estudar os outros para entender seus comportamentos e descobrir seus segredos. No caso de Mary, tal conhecimento sobre as pessoas que a contratam como empregada é primordial para que ela saiba quando eles não estarão em casa e ela possa ter onde dormir.

Podemos localizar ainda dois temas importantes, desenvolvidos de uma nova forma: primeiramente, a invisibilidade afeta todas os personagens, com maior ou menor intensidade. Para o marido de Leila, ela deve ser submissa e suas qualidades são invisíveis. Mary precisa ser invisível para poder sobreviver e Becky é considerada como um ser sem visibilidade pela família do marido e por outras pessoas que não acham que ela seja da classe deles.

O segundo tema é o da transgressão, que se converte em raiva e violência, principalmente proveniente das mulheres. Novamente, cada uma será agente de algum tipo de violência, seja como forma de autodefesa, seja como forma de romper a invisibilidade a que estão sujeitas. O romance vai indicar exatamente os limites dessa violência e da transgressão, visto que Becky a leva às últimas consequências, cometendo um crime.

Existe uma importante discussão sobre lugar e espaço e, como em *Fly Away Home*, a figura da casa vai ter um significado particular. Leila termina seu casamento e se muda, buscando o que ela chama de “seu espaço próprio”. Mary, que a princípio não tinha onde dormir, descobre um prédio abandonado, que vira seu lar, apesar das condições precárias, mas ela o perde em um incêndio criminoso. Para Becky, seu status e sua vida

¹³⁴ SHANDS, p. 156

estão figurados na sua casa do condomínio. Ela a desejava mais do que ao casamento em si. Não queria de forma alguma voltar ao espaço em que vivia antes.

A conclusão do romance mostra uma personagem, Becky, retirada do princípio feminino, visto que é presa devido ao seu crime. Leila ajuda Mary após o incêndio e ambas se vinculam aos valores de cuidado e continuidade, criando uma “rede de amizades e de trabalho”.¹³⁵

Então, *City of Darkness, City of Light* é publicado pela autora em 1996. Novamente lançando mão de seu interesse pela história, Piercy localiza na Paris da Revolução Francesa o ponto de partida para o enredo. A ação se passa entre os períodos de 1780 e 1812, e o foco narrativo se divide em diversas perspectivas: três masculinas e três femininas. A obra mistura aos personagens históricos alguns ficcionais, cujas histórias raramente são contadas pelos livros de História, pois a autora tenta explorar as experiências de diversas classes sociais e das mulheres tanto quanto dos personagens masculinos.

Na medida em que ela fala sobre estruturas de poder e os diversos jogos políticos das diversas facções – Realistas, Cordeliers, girondinos e jacobinos –, Piercy reconstrói ficcionalmente o dia a dia de pessoas cujas vidas estavam afetando e sendo afetadas pelas forças históricas do final do século XVIII.

Duas personagens femininas foram criadas pela autora, Claire Lacombe e Pauline Leon. A primeira é uma garota que foge de casa aos quinze anos e se junta a uma trupe de artistas, questionando os valores da época e buscando sua independência. A segunda é dona de uma loja de chocolates, uma líder nata, organiza as mulheres e lidera as manifestações por pão, entre outras exigências. A terceira personagem é a figura histórica Manon Phillipon, também conhecida como Madame Roland, visto que é esposa de Jean Roland. Ela tomava conta de um dos salões que reunia os revolucionários. Ela era uma girondina moderada que acaba sendo guilhotinada pelos jacobinos em 1793.

Os personagens masculinos que completam a perspectiva múltipla são Georges Danton, Maximillien Robespierre e Nicolas de Condorcet. Diferente das personagens femininas, que vêm de diversos setores da sociedade, os homens são figuras históricas mais centrais e poderosas. Porém, nenhum deles deve ser considerado como um

¹³⁵ SHANDS, p. 171

“vilão”: o romance mostra que “todos têm boas intenções e acreditam que ele ou ela esteja servindo à revolução e lutando pelos outros”.¹³⁶

Segundo Sybil Steinberg, a característica mais importante desse romance era a justaposição de “debates políticos, reformas dolorosamente lentas e confrontos sangrentos de um lado e as ironias e absurdos da vida cotidiana de outro”.¹³⁷ Mas o que havia exatamente na Revolução Francesa, alguns anos depois de seu bicentenário para chamar atenção de uma autora como Marge Piercy? A própria autora apresenta pelo menos quatro motivações principais:

Primeiro de tudo, a política moderna começou lá, mesmo as noções de “esquerda” e “direita”. Segundo, o feminismo moderno começou lá e muitas exigências pelas quais aquelas mulheres lutaram ainda não foram atendidas – mesmo que algumas tenham sido. Terceiro, a sociedade do fim do século XVIII na França tinha algumas características muito parecidas com a nossa – as classes altas se tornando cada vez mais ricas, os pobres ficando mais pobres, a classe média sendo esmagada pelos impostos que os ricos não tinham que pagar. Quarto, as pessoas que fizeram a revolução e aquelas que lutaram contra ela foram vivazes, pitorescas, inteligentes, obstinadas e, não raro, indivíduos sensuais. Foi uma época muito dramática.¹³⁸

Os três romances que seguiram esse décimo terceiro volume se classificam no grupo de romances de Piercy relacionados ao comentário da vida contemporânea. Utilizando suas estratégias do narrador múltiplo ou com apenas uma perspectiva, relacionamentos são debatidos, o papel da família, violência e a experiência das mulheres, seus sonhos e medos, no início do século XXI. Uma diferença entre eles e seus outros romances do gênero seria a presença de personagens envolvidos diretamente com a política, seja no nível local, seja em âmbito nacional.

Escrito em colaboração com seu marido Ira Wood, Piercy publica em 1998 *Storm Tide*. O enredo conta a história de David Greene, um jogador de beisebol que quase alcançou o sonho de jogar na primeira divisão. Divorciado, com um filho que ele está impedido de ver, ele retorna para sua vila natal, Saltash, em Cape Cod, não mais como o herói do lugar. Lá ele conhece Judith Silver, uma advogada, e seu marido, Gordon Stone, professor universitário aposentado, que é vítima de um câncer. Os dois “adotam” David

¹³⁶ HARRIS, Michael. “A New Take on the French Revolution; CITY OF DARKNESS, CITY OF LIGHT by Marge Piercy”. *Los Angeles Times*. Los Angeles, Calif. 14 Oct 1996. p. 6.

¹³⁷ STEINBERG, Sybil S. *Publishers Weekly*. Issue 243.39 Sep 23, 1996. p. 54.

¹³⁸ PIERCY, Marge. “City of Darkness, City of Light”. Retirado de <http://margepiercy.com/portfolio-items/city-of-darkness-city-of-light/>. Último acesso em: 15 março 2013.

e o incentivam a concorrer a uma vaga na junta de conselheiros.¹³⁹ Enquanto considera a alternativa, ele e Judith se apaixonam, o que não passa despercebido por Gordon, que faz vistas grossas para o caso. O que mais preocupa o professor é a proximidade da eleição na qual David concorre contra Johnny Lynch, que praticamente controla a cidadezinha há décadas. Greene e Lynch discordam no que diz respeito a um dique que foi construído pela administração de Lynch trinta anos antes e serve para controlar as marés, drenando a região para construir mais casas. Greene deseja que o estuário seja recuperado.

Em meio a essas emoções todas, David vence a eleição, mas se envolve com Crystal Sinclair, uma mãe solteira que usa o filho para seduzir David e que trabalhava para Lynch. Contado a partir das perspectivas de David, Judith e Johnny Lynch, o enredo atinge seu clímax quando, depois de uma tempestade, o corpo de uma das personagens é encontrado no mangue e todos os outros estarão envolvidos de alguma forma. Piercy e Wood utilizam, portanto, diversos temas comuns à obra da autora, como ecologia, política e um crime a ser investigado.

Em *Three Women*, publicado em 1999, a autora retoma seu foco nas personagens femininas, se aproximando da fórmula de *The Longings of Women*. Porém, diferente do romance anterior, as mulheres desse romance do final do século são da mesma família. No que é chamado de “uma história multigeracional”¹⁴⁰, Piercy conta a história de três protagonistas, novamente partindo da perspectiva de cada uma delas. Suzanne Blume é uma bem-sucedida advogada e professora universitária em Boston. Sua vida está estabilizada até que sua filha mais nova, Elena, volta para casa, depois de insucessos profissionais e sua mãe, Beverly, está incapacitada após um derrame.

Beverly foi uma militante e sempre colocou a luta à frente das responsabilidades maternas. Por mais que sua vida tenha se pautado por ajudar as pessoas, ela não conseguiu estabelecer uma relação saudável com sua filha Suzanne. A forma como o derrame a deixa à mercê da filha é um dos motores da narrativa.

Para Suzanne, diversas situações vão alterar o seu cotidiano regrado. Uma paixão pela internet que se torna real, na figura do ambientalista Jake, a doença de sua mãe e as duas filhas, Rachel e Elena, a primeira com planos de se tornar uma rabina e a segunda

¹³⁹ Trata-se de uma instância política comum da região da Nova Inglaterra, nos Estados Unidos. No original, Board of Selectmen é composto de 3 a 5 habitantes e suas funções são o gerenciamento e administração da cidade ou vila.

¹⁴⁰ Disponível em <http://www.publishersweekly.com/978-0-688-17106-3>

ainda lidando com seus traumas da adolescência – uma distante, e a outra próxima demais.

Finalmente, a terceira perspectiva a ser explorada na narrativa é de Elena. Uma jovem marcada pelo uso de drogas, uma trágica experiência na juventude e uma série de relações mal direcionadas com os homens errados.

Beverly sofre um segundo derrame e um dilema se apresenta. Nas palavras de Piercy, um dos temas que ela “estava incorporando na ação e nas personagens de *Three Women* é o direito de morrer. Temos o dever de ajudar aqueles que amamos a deixarem de viver, se eles assim o desejam? Um terceiro tema é a exploração da possibilidade de perdão e reparação dentro das famílias.”¹⁴¹

Dessa maneira, o décimo quinto romance de Piercy nos coloca em perspectiva com o passado militante e político, assuntos contemporâneos, como o cuidado com o meio ambiente e relacionamentos virtuais, além de imperativos morais como adultérios e eutanásia.

O último romance desse ciclo foi *The Third Child*, publicado em 2003. Contando a história de Melissa Dickinson, terceira filha do senador norte-americano Dick Dickinson, a autora nos remete a uma versão moderna de Romeu e Julieta e um comentário sobre a política norte-americana.

Melissa, uma garota de 19 anos, é oprimida dentro de casa por uma mãe extremamente controladora, uma irmã que é a favorita dos pais e um irmão que está sendo preparado para seguir os passos políticos do pai. Sozinha e imatura, sua ida para a faculdade é vista como uma chance de escapar de tal situação. Na faculdade, ela conhece Blake Ackerman, que representa tudo que é oposto nos valores de Melissa: em vez de um WASP conservador, ele é negro, filho adotado por um casal de advogados judeus liberais. E ele guarda um segredo: ele era na verdade filho de Toussaint Parker, um militante cuja pena de morte não foi revogada pelo então governador da Pennsylvania Dick Dickinson. Enquanto Melissa se entrega a uma paixão, aos poucos é revelado que Blake deseja usá-la para se vingar da morte do pai, ao divulgar algum segredo do político, que possa prejudicar a carreira do pai de Melissa. O resultado é uma tragédia moderna, na qual todos os personagens falham em atingir algum tipo de redenção.

¹⁴¹ PIERCY, Marge. “Marge Piercy on *Three Women* – A Conversation with Marge Piercy”. Retirado de <http://www.harpercollins.com/author/authorExtra.aspx?authorID=7699&isbn13=9780060937027&displayType=bookinterview>. Último acesso: 13-02-2013.

Segundo a própria autora¹⁴², esse romance seria um dos seus menos sucedidos, apesar de o público universitário gostar. Podemos, de fato, ver alguns dos elementos que permeiam a obra da autora, mas pouco da energia de cuidado e reparação está presente. A desconexão e a falta de comunicação são praticamente hegemônicas.

Por fim, o romance mais recente de Marge Piercy foi publicado em 2005. Em *Sex Wars*, a escritora empreende uma nova viagem na história para nos apresentar alguns personagens que fizeram parte da formação da sociedade norte-americana.

A ação se passa entre 1862 e avança até os primeiros anos do século seguinte. Em Nova York, logo após a Guerra Civil, o enredo se pauta em mostrar como os personagens principais atingem ou falham em atingir os objetivos estabelecidos por eles: Victoria Woodhull, Freydeh Levin, Elizabeth Cady Stanton e Anthony Comstock são os personagens cujas perspectivas vão ser acompanhadas pelo foco narrativo. Todos são figuras históricas, exceto Levin.

Woodhull foi espírita e divulgadora de ideias como casamento livre e liberdade sexual. Sempre buscando fama e respeitabilidade, foi a primeira mulher a ter ações na bolsa e a se candidatar a presidência dos Estados Unidos. Elizabeth Cady Stanton e Susan Anthony lutam pelo direito do sufrágio para as mulheres. Independentes, buscam melhorar a situação das mulheres, cujas opções se restringiam a um casamento ou trabalhos domésticos. Freydeh, imigrante russa e judia, representa mais profundamente o sonho americano. Passando de emprego a emprego, sempre mal remunerada, ela desenvolve uma das primeiras empresas de preservativos sexuais e começa a prosperar.

Anthony Comstock, por sua vez, engendrou uma batalha pessoal contra a depravação da moral e dos bons costumes, buscando acabar com a pornografia, o aborto e os métodos contraceptivos. Outros personagens, como o rico Cornelius Vanderbilt e seus concorrentes, maquinam formas de ficarem mais ricos. Porém, como personagens complexos, o apoio de Cornelius, por exemplo, é fundamental para Woodhull. Os homens são retratados de diversas maneiras, desde os que veem as mulheres como inferiores até os que apoiam todas as exigências de igualdade.

O que se pode observar da compilação das obras de Piercy é que muitos temas vão ser recorrentes em sua obra. Variando no grau de exploração, de romance para romance, percebemos que as questões das mulheres – questões ligadas ao corpo, à

¹⁴² FURLANETTO, Elton. "There is no Silence: An Interview with Marge Piercy". *Utopian Studies*

domesticidade, à liberdade – são centrais. Exemplos de cuidado e cooperação são contrapostos a instâncias de agressividade e opressão. Além disso, percebemos sua preocupação com o resgate de eventos do passado que estão muito relacionados com o momento presente. As estratégias artísticas também são parecidas, sendo a autora uma usuária contumaz da perspectiva múltipla e do espelhamento de personagens. Ainda que a perspectiva dos romances em estudo seja majoritariamente de uma protagonista (Connie e Shira), teremos a presença da narrativa de Malkah em *He, She and It* e algumas outras estratégias narrativas (como o forte dialogismo) em *Woman*.

Para entendermos melhor as questões formais dos romances, vamos nos concentrar em quais características os inscrevem nos gêneros literários a que pertencem.

“Você é uma utopista? Essa é uma caracterização que você abraça?”

Não. *Woman on the Edge of Time* está inserido conscientemente na tradição utópica. Mas isso não faz de mim uma utopista. Só quer dizer que eu escrevi nessa tradição. Há distopia, também, em *Woman on the Edge of Time*. Meu romance *He, She and It* igualmente brinca com a utopia/distopia. Sou muito consciente da tradição utópica. Escrevo nela, escrevo contra ela. Me situo de uma forma crítica. Estou sempre brincando com as lendas transmitidas, histórias e mitos da cultura.¹⁴³

Na voz da própria Marge Piercy, temos a classificação dos gêneros aos quais os romances pertencem. Ela também completa que se trata de uma forma crítica de lidar com os impulsos genéricos. Porém quais são as características formais dos romances que os inscrevem em determinada tradição?

No caso de *Woman on the Edge of Time*, a despeito de termos feito até esse momento um resumo do enredo, mantivemos nossa observação dentro de um dos níveis da narrativa. Contudo, pela complexidade dos deslocamentos que a personagem sofre, a narrativa se desenrola em diferentes espaços e tempos. Por esse motivo, a fortuna crítica aponta para uma dificuldade de especificar, por exemplo, qual seria o gênero ao qual o romance pertence¹⁴⁴: trata-se de uma utopia? Quando Connie visita o futuro ela tem acesso a uma sociedade cuja organização parece ser qualitativamente melhor do que a sociedade em que vive. Mas como lidar com a parte do romance que se refere ao seu presente, tão extensa quanto a parte do futuro? Há também o capítulo 15, no qual

¹⁴³RODDEN, John; PIERCY, Marge. “A Harsh Day's Light: An Interview with Marge Piercy” In *The Kenyon Review*, New Series, Vol. 20, No. 2 (Spring, 1998), pp. 132-143.

¹⁴⁴ Kerstin Shands elenca as propostas dos diversos autores que se propuseram a determinar os tipos de narrativas presentes no romance. Utilizamos, portanto, suas classificações nos parágrafos seguintes. SHANDS, K. *Op cit.* p. 65.

Connie se projeta para uma versão do futuro pior do que seu presente. Teríamos então uma distopia, apenas por causa de um capítulo?

Certos críticos consideram o romance uma ficção especulativa (conceito mais abrangente que inclui a ficção científica). Porém, esse é um conceito bastante abstrato que pode englobar uma miríade de textos e não dá conta da especificidade de cada um. Poderia se dizer que quase toda ficção, posto que seja resultado de uma reflexão, é em algum grau especulativa. Ainda há quem classifique *Woman* como um romance realista com episódios fantásticos. Porém, a quantidade e extensão das projeções para o futuro tornam essas partes mais do que meros episódios. Ainda que consideremos a hipótese de que os deslocamentos da narrativa sejam um sintoma de esquizofrenia de Connie, portanto, resultado de alucinações e ela se mantém no presente, a narração é realizada de forma a não deixar claro que se trata de uma fantasia ou alucinação. Somente em um episódio próximo do desfecho do livro, o presente de Connie e o futuro se mesclam, o que poderia resignificar a experiência de leitura, energizando a ideia de que se trata de um romance realista com registros fantásticos ou surreais.

Para evitar esse tipo de emaranhamento em nomenclaturas, alguns críticos preferem localizar os diversos níveis discursivos registrados no romance. Diferente do que defendem outros escritores, para a norte-americana Patricia Marks, o romance “é uma forma híbrida de cinco diferentes estruturas narrativas”¹⁴⁵: primeiramente, o realismo do presente de Connie, quando ela está no hospital psiquiátrico, em oposição aos dois futuros que Connie visita. Um dos futuros é majoritariamente *eutópico* (melhor que o presente) ao passo que o outro é claramente *distópico* (pior que o presente). Segundo Marks, cada um desses registros narrativos, ainda que mantenham o narrador em terceira pessoa, possui características formais próprias. Dentro das narrativas não-realistas, a estudiosa identifica o que chamou de “narrativa do holográfico” do futuro utópico, e a “narrativa da pornografia” do episódio distópico, que ela conta como formações discursivas distintas. Finalmente, ela adiciona a eles o discurso científico presente nos relatórios, ou históricos médico-psiquiátricos de Connie, que formam o último capítulo do romance.¹⁴⁶

Marks não é tão clara sobre o que seria a forma diferente do que chama de narrativa do holográfico. O que a pesquisadora faz, além de mencionar (ou cunhar) esse conceito, é dizer que em certo episódio Piercy “faz uma crítica do processo artístico ele mesmo”.

¹⁴⁵ MARKS, Patricia. *Re-writing the romance narrative: Gender and Class in the novels of Marge Piercy*. Tese de Doutorado. Universidade de Oregon. 1990. Disponível em PDF, p. 103.

¹⁴⁶ MARKS, Patricia R. *Idem*.

Sem fazer uma descrição da cena do holi (chamado assim porque é um filme em três dimensões, que parece quase real), Marks passa apenas a analisar uma cena na qual as personagens do futuro discutem tal obra de arte feita pelos personagens Jackrabbit e Bolivar. Luciente, em especial, é bastante crítica com relação ao conteúdo e forma do holi, e uma discussão acerca das diversas formas de analisar uma obra de arte é colocada em pauta. Ainda que seja uma discussão um tanto quanto específica e parentética, ela não parece diferenciar-se muito de outros tipos de discussão que as visitas de Connie ao futuro suscitam.

Novamente, durante sua análise do capítulo distópico do romance, Marks não volta a utilizar o termo que criou, e não explica o que seria a diferente construção “narrativa do pornográfico”. Certamente, sua análise trata do corpo da mulher – todo alterado cosmeticamente para servir um propósito sexual – e de seu papel como contratada para servir sexualmente o homem. Marks também seleciona um pequeno trecho do romance no qual Gildina, a personagem da distopia onde Connie acidentalmente vai parar, mostra para Connie um catálogo de programação do *Sense-All*, uma espécie de entretenimento parecido com a nossa televisão. Marks analisa as sinopses dos programas de uma perspectiva do papel submisso e super-sexualizado, mas novamente não explica como esse registro narrativo se diferencia de outros detalhes que Piercy descreve na sua revelação daquele futuro, o qual exagera elementos já existentes no presente de Connie.

No mais, a maioria dos estudiosos estabelece apenas quatro ou três estruturas organizacionais, sem diferenciar subnarrativas: uns defendem a divisão entre o realismo do presente, a utopia de Mattapoisett, a distopia na qual está inserida Gildina e os relatórios médicos que comprazem o último capítulo do romance; outros, apenas o realismo, a projeção futurista (seja para qual tipo de futuro for) e os relatórios¹⁴⁷. Apesar de concordarmos com tais estudos, percebemos que há, na verdade, *cinco* desdobramentos narrativos os quais possuem características que os diferenciam dos demais no que concerne à forma ou ao conteúdo¹⁴⁸: (1) a narrativa realista que apresenta o presente de Connie fora e dentro do hospício, (2) as viagens que Connie

¹⁴⁷ SHANDS, Kerstin, *Ibidem*, p. 66.

¹⁴⁸ Além disso, é relevante observarmos a diferença entre a linguagem do narrador e a da protagonista. Finalmente, uma das questões formais mais interessante é que diferente de muitos autores de ficção científica que, ao projetarem as relações humanas para o futuro distante ou para outros planetas, mantêm a linguagem quase a mesma, com uns poucos neologismos. Piercy vai problematizar a forma como uma diferente configuração social altera a linguagem. Textos que exploram melhor o tratamento dado à linguagem e os problemas comunicacionais decorrentes dela são HARTMAN, Patricia. “The Politics of Language in Feminist Utopias” e ANNAS, Pamela. “New Worlds, New Words”.

faz para um futuro utópico, (3) a projeção para um futuro distópico, (4) os relatórios médicos que aparecem ao final do romance e (5) outra forma de projeção, normalmente negligenciada pela crítica, que seriam os flashbacks, nos quais a narração leva Connie (e o leitor) ao passado da personagem, para explicar sua história. No aspecto formal, por exemplo, os futuros são mais dialogados e menos descritivos, os históricos apelam para o jargão médico e uma estrutura de relatório, etc.

Entender o romance como um híbrido de diversos registros e fazer as distinções entre as estruturas da narrativa é importante porque Connie vai se relacionar com as personagens em cada um deles de uma forma particular. Mais do que isso, cada sociedade vai enxergar e tratar Connie diferentemente. A caracterização de Connie, no levantamento que realizamos, refere-se majoritariamente ao presente da personagem, sua inserção na narrativa de cunho realista, que apontamos como primeiro tipo de narrativa. Uma coisa que chamou a atenção é que, além das descrições que comparam Connie e seus companheiros de encarceramento a animais ou a dejetos, a maneira como a personagem é tratada no hospital psiquiátrico reforça uma impressão da própria Connie: “os loucos são invisíveis”¹⁴⁹. Essa invisibilidade permite que os médicos usem os pacientes em testes de um aparelho que serve ao propósito de controlar as reações emocionais e, assim, tentar “normatizar” os pacientes, encaixá-los no padrão imposto socialmente. Por um lado, essa invisibilidade é introjetada e contribui para que Connie tenha, por vezes, uma visão negativa sobre si mesma. Por outro, será essa mesma invisibilidade que provoca uma fissura, a qual permitirá que a personagem possa realizar seu plano, do qual logo falaremos.

“Não é como eu imaginava” – O futuro em Mattapoisett

O romance inicia no presente e numa sociedade que não apresenta muitos elementos de estranhamento para os leitores, mas começa a ser invadido por tais elementos nos primeiros capítulos. Primeiramente, isso acontece na figura da personagem Luciente, e nos diálogos que as duas personagens estabelecem. Em certo ponto da narrativa, Luciente oferece à Connie a possibilidade, ou os meios, para que esta possa se deslocar temporalmente, atingindo a realidade futura.

Abre-se, então, um segundo tipo de desdobramento narrativo – a projeção de Connie para um futuro utópico. Quando a personagem efetua este deslocamento e atinge o

¹⁴⁹ *Woman on the Edge of Time*, p. 143. No original: “the mad are invisible”.

“futuro”, a narrativa assume características formais mais próximas daquelas do gênero da utopia clássica. Chris Ferns elenca esses aspectos: a narrativa de viagem, a forte presença do diálogo e o tratamento dado aos detalhes.¹⁵⁰ Tais categorias formais coincidem com o que Tom Moylan chamou de as três operações realizadas pelo texto utópico: o registro icônico, ou seja, a sociedade alternativa ou o mundo gerado sendo o tema principal do relato de um viajante; o registro minucioso (*discrete*) na figura do protagonista que visita a utopia, por meio de quem se operam os diálogos. Finalmente, “as contestações ideológicas no texto que trazem o artefato cultural de volta para as contradições da história”¹⁵¹, que podem ser vistos por meio dos detalhes que afastam o mundo idealizado do mundo empírico, ao passo que são detalhes relevantes para quem habita esse segundo tanto quanto o primeiro.

Para tornar tais relações formais menos abstratas, precisamos observar no romance como elas se dão.

“Você não está realmente aqui”

A narrativa de viagem se caracteriza pelo deslocamento de uma pessoa para um novo local (ou no caso, tempo), no qual o viajante estará exposto a novos paradigmas ideológicos. No caso, isso acontece no romance por meio do deslocamento de Connie até uma vila chamada Mattapoisett, no ano de 2137. De acordo com as convenções de um romance de ficção científica, é necessário construir uma maneira de levar o viajante até o mundo que ele vai visitar. Diversos meios são utilizados: engenhocas que desafiam as leis da física, poções, criogenia, etc. No caso do romance em questão, o método encontrado foi o da projeção mental. Por meio de expressões como “remetente” (*sender*) e “apanhador” (*catcher*), algumas pessoas são classificadas de acordo com suas habilidades mentais de servir de âncora para que outra, de outro tempo, possa se projetar.

Ainda que seja apenas a projeção, Connie sente frio, pode se alimentar, tocar em tudo, é vista por todas as pessoas. Nos termos do romance, após a primeira visita de Connie,

Luciente colocou os braços ao redor dos ombros dela. “Você parece estar esvaziada. Lembre-se que essa comida não te sustenta.” “Por que não?” Ela sentia o peso do cansaço e o cômodo estava oscilando. “Eu sinto o gosto dela.” “Como nos

¹⁵⁰ FERNS, Chris. *Narrating Utopia*, pp. 19-25

¹⁵¹ MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible*, p. 36

sonhos. Você experimenta *através* de mim. ... Melhor irmos.” [...] “Seu corpo está onde estava, com as mesmas roupas. Entende, você não está realmente aqui. Se eu levasse um golpe na cabeça e ficasse inconsciente, diremos, em completo estado de nevel, você seria lançada de volta ao seu tempo instantaneamente...” Luciente a envolveu num abraço firme e encostou a testa na dela. Connie estava fatigada demais para fazer mais do que mergulhar na concentração de Luciente como se fosse um rio correndo rápido, as águas espumando e a puxando ao fundo. Ela voltou a si escorada na parede do quarto de isolamento.¹⁵²

A autora não parece muito preocupada com as minúcias descritivas do processo. O uso do neologismo “nevel” demonstra um nível de aprimoramento mental dos seres do futuro, que construíram conceitos para processos inexistentes na atualidade. A comparação da experiência que Connie tem, colocada no mesmo nível de um sonho, também dá sinais de que a chave de leitura para o leitor será aquela na qual o meio é menos importante que o fim: como Connie consegue chegar ao futuro importa menos do que o fato de que ela vai vivenciar e aprender lá. O processo, com o decorrer da narrativa, se torna quase automático. A personagem não reflete sobre as technicalidades envolvidas em sua “viagem”. A certa altura da narrativa, a personagem ou o leitor já acostumados às idas e vindas de Connie, não questionará a forma como ela realiza tal processo. Além disso, neste primeiro retorno de Connie ao presente, a personagem está incapacitada de pensar, exausta, ela se deixa levar pelas ondas de pensamento.

Um detalhe importante: ainda que seja uma viajante, a história de Connie não é contada em primeira pessoa, como um relato fechado de uma ação já terminada. Em vez de ter retornado ao seu tempo, tendo vivido as experiências do futuro, para contar a história, a narrativa se apresenta como algo em constante movimento, entre os tempos e, desse modo, perde-se um pouco a ideia da utopia tradicional como um “lugar estático” – um relato pessoal em primeira pessoa baseado na memória, de uma personagem que já entende os dois mundos. Portanto, para focar no processo, a história do futuro deve ir se constituindo como uma espécie de presente.

¹⁵² *Woman on the Edge of Time*, pp. 78-9. No original: “Luciente put an arm around her. “You look gutted. Remember this food will not sustain.” “Why not?” She fell thick with fatigue and the room swayed. “I can taste it.” “As in dreams. You experience *through* me. ... We better go back,” [...] “Your body is where it was, unchanged in dress. Understand, you are not really here. If was knocked on the head and fell unconscious, say into full nevel, you’d be back in your time instantly ... “Luciente drew her into I the firm embrace with their foreheads touching. She was too spent to do more than fall into Luciente’s concentration as into a fast stream, the waters churning her under. She came to propped against the wall of the seclusion room.”

Uma inversão interessante realizada por Piercy dos princípios genéricos da utopia está no fato de que, segundo Ferns, a narrativa não começa com a chegada de um visitante ao “lugar melhor”, mas com a “intrusão da utopia na realidade quase completamente esquelética dos dias modernos em Nova York”¹⁵³. Lembremos que o romance começa com Connie refletindo sobre sua sanidade ao apontar para a presença do elemento intrusivo, já na primeira frase do romance: “levantou-se da mesa e deu passos lentos até a porta. Ou eu o vi ou não vi nada e estou realmente louca dessa vez”¹⁵⁴.

Por essa razão, tanto Chris Ferns quanto M. Keith Booker vão chamar a atenção para o fato de que o romance não seja um relato de uma viagem feita a priori. Ele se organiza em episódios que alternam a realidade com a utopia e tal estratégia será fundamental para “colocar em primeiro plano a conexão entre utopia e a realidade, e o conflito essencial entre eles.”¹⁵⁵ Booker, além desse conflito, vai estabelecer uma comparação de *Woman* com *Utopia* de Thomas More no sentido da forma: o autor necessita de uma primeira parte, onde aponta os males sociais da Inglaterra de seus dias e que justifica a segunda parte, na qual desenvolve a descrição de uma sociedade onde “os problemas apresentados na Parte Um foram resolvidos.”¹⁵⁶ No romance em estudo, entretanto, as partes não se seguem, se justapõem ou coexistem, o que ajuda a enfatizar a relação direta entre futuro e presente.

“Devemos nos esforçar para comunir”

Nesse mesmo início do romance, apesar do susto de Connie e dos estranhos modos do personagem que a visita: sua maneira de se vestir e suas reações a elementos cotidianos, como um cigarro ou o barulho do trânsito, a protagonista, ainda que relutante, permite que travem contato. A partir daí, a relação que se estabelece entre as personagens é majoritariamente dialogada. Connie questiona, demonstra não entender. Luciente se posiciona como possuidora de mais conhecimento, porém não é onisciente e se maravilha com certas coisas que enxerga no passado. Como o leitor, Connie percebe certo tom professoral, e reage a ele. Ainda que uma das características da utopia seja o diálogo, a autora demarca a dificuldade de estabelecer tal diálogo, ou seja,

¹⁵³ FERNs, Chris. *Narrating Utopia*. p. 209

¹⁵⁴ PIERCY, Marge. *Woman*. p. 9 No original: “Either I saw him or I didn’t and I’m crazy for real this time”

¹⁵⁵ Como veremos adiante, Moylan tem um argumento parecido.

¹⁵⁶ BOOKER, M. Keith. “Woman on the Edge of a Genre: The Feminist Dystopias of Marge Piercy” *Science Fiction Studies*, Vol. 21, No. 3 (Nov., 1994), pp. 337-350. p. 339

aponta o que está implícito na tentativa de dialogar com a diferença. Vejamos alguns exemplos:

“Pra explicar algo exótico, você tem que transmitir ao mesmo tempo a coisa e o vocabulário com o qual se fala da coisa... Seu vocabulário é extremamente ruim em palavras para estados mentais, habilidades mentais e ações mentais –”

“Fiz dois anos de faculdade! Só porque sou chicana e desempregada, não venha me dizer “que pobrezinho o vocabulário que ela usa”. Aposto que eu leio mais que você!”

“Você no sentido generalizante de plural – me perdoe. Uma fraqueza que continua na nossa língua, apesar de termos reformado os pronomes. Quando disse sua linguagem, quis dizer a do seu tempo, da sua cultura. Desculpe a estilingada. (...) Na nossa cultura, você seria muito admirada, o que eu acho não ser o caso nesta.”

“Sua cultura? Você está envolvida no que, afinal? Alguma daquelas baboseiras do Orgulho mexicano, La Raza? Aquela viagem de volta às raízes astecas?”

“Agora falta vocabulário para mim.” Luciente fez um movimento em direção ao pulso, mas parou no meio. “Devemos nos esforçar para comunir, porque temos padrões tão diferentes de lucidar. Mas só o fato que estamos nos *vendo*, isso coceteza me dá asas.”¹⁵⁷

Esse excerto mostra uma tentativa de conversa, e percebemos, pelo uso vocabular, que Luciente realmente parece falar uma espécie de dialeto, com palavras que não pertencem ou não fazem sentido com Inglês Padrão (*slinging*, *redding*, *fasure*, por exemplo). Importante chamar a atenção para a existência explícita de uma predisposição de se comunicar (“we must work to commune”), principalmente por parte da personagem que entende melhor o que está acontecendo. A atitude de Connie é muito parecida com a que ela toma diante de personagens que procuram exercer mais poder que ela: uma postura defensiva, não admite ser rebaixada, apesar de reconhecer que, sendo chicana e desempregada, possui algumas características que configuram

¹⁵⁷ *Woman on the Edge of Time*, p. 42. No original: ‘To explain anything exotic, you have to convey at once the thing and the vocabulary with which to talk about the thing.... Your vocabulary is remarkably weak in words for mental states, mental abilities, and mental acts –’ ‘I had two years of college! Just because I’m Chicana and on welfare, don’t try to tell me what poor vocabulary I speak with. I bet I read more than you do!’ ‘You plural – excuse me. A weakness that remains in our language, though we’ve reformed pronouns. By your language I mean that of your time, your culture. No personal slinging meant. (...) In our culture you would be much admired, which I take it isn’t true in this one?’ ‘Your culture! What are you into anyway – a real La Raza trip? The Azteca stuff, all that?’ ‘Now I lack vocabulary.’ Luciente reached for her arm, but she dodged. ‘We must work to commune, because we have such different frames of redding. But that we see each other, that feathers me fasure!’

uma perda social. Os pronomes possessivos estabelecem certo distanciamento na fala de Luciente. Ela localiza Connie em uma cultura, e se coloca como representante de outra cultura. Luciente busca se explicar, e nas suas explicações, novas confusões e dificuldades são criadas. Para resolver o conflito, Luciente explicita que a diferença de linguagem, a aparente impossibilidade comunicativa está no fato de elas terem padrões diferentes de “lucidar”, sua lógica diversa.

No diálogo seguinte, no mesmo capítulo, as dificuldades comunicativas se mantêm: “elas se olharam sem entender nada”¹⁵⁸. Não obstante, as duas personagens conseguem conversar melhor sobre o que há de diferente nos dois tempos. Há um duplo desafio envolvido nesse diálogo. De um lado Luciente acredita que a História é “infestada de propaganda” (p. 55), ou seja, muitos fatos sobre o passado foram alterados ou mitificados ao se distanciarem do seu ponto de origem. A distância temporal do que ela chama de “Era da Ganância e Desperdício”, ao se referir ao período histórico em que Connie e o leitor vivem, acaba relativizando e a incapacitando de interpretar totalmente e lidar com aquela realidade. Connie, de uma perspectiva parecida, ainda que inversa, não acredita ser possível que uma pessoa realmente pudesse vir do futuro e se comunicar com ela, por isso responde com ceticismo e ironia: “Deixa eu ver se entendi. Você é do futuro e naturalmente me escolheu pra ser visitada e não o presidente dos Estados Unidos porque sou uma pessoa tão importante e maravilhosa.”¹⁵⁹

Os primeiros capítulos parecem servir, dessa forma, ao propósito de representar as dificuldades de se dialogar com o futuro. Visto pela perspectiva de que uma diferente sociedade terá diferentes formas de organizar os conceitos e o pensamento e, portanto, uma diferente forma de utilizar a linguagem, é necessário algum tipo de tradução e de mediação, para que presente e passado, ou presente e futuro, se coloquem em relação¹⁶⁰. As suspeitas sobre como as relações se estabelecem, porém precisam ser transcendidas.

A partir da metade do segundo capítulo, os diálogos começam a tomar a forma que terão no restante da narrativa. Luciente, exercendo o papel de guia, faz um relato de como funciona o “sistema educativo” do futuro, o tratamento de lixo, os estudos da

¹⁵⁸ *Woman on the Edge of Time*, p. 53. No original: They stared at each other in mutual confusion.

¹⁵⁹ *Woman on the Edge of Time*, p. 52-3. No original: “Let me get this straight. You’re from the future, and naturally you picked me to visit rather than the President of the United States because I’m such an important and wonderful person”

¹⁶⁰ Uma ocasião onde se pode enxergar este tipo de fenômeno artístico é nos romances históricos, por exemplo, de Walter Scott. Ele vai mediar a relação dos leitores com o passado medieval, ao imprimir valores daquela comunidade leitora, a burguesia ascendente, nas personagens do tempo passado.

mente, as relações familiares. Explica o que é seu *kenner*, um aparelho que serve para comunicação e está conectado a um computador central, que transmite informações e dados. Porém, nesse ponto do romance, tudo é narrado de forma rápida, sem maiores detalhes. Deve-se manter em vista, também, que a conversa ainda é perpassada o tempo todo por sinais que indicam que a comunicação se efetiva, porém a muito custo: “Luciente balançou a cabeça com tristeza, seus olhos negros e expressivos molhados de tristeza: ‘Eu estava lucidada pra isso, mas não consigo encontrar a porta para o que você está querendo dizer metade das vezes’.”¹⁶¹

A alteridade do futuro vai se tornar mais concreta quando, a partir do capítulo 3, Connie passa a visitar Mattapoissett. Tal fator é importante para conceder mais realismo ainda à narrativa desse futuro que existe, em potencialidade, mas se afasta bastante daquela realidade empobrecida em que Connie se insere.

Assim, ao levar Connie a Mattapoissett, Luciente faz mais do que apenas dar sugestões e explicações fragmentadas sobre esse futuro: ela permite que vejamos, pelos olhos de Connie, como aquela sociedade funciona na prática. *Woman on the Edge of Time*, nesse ponto, não difere muito, então, do que vemos em outros romances e obras do subgênero utopia. Em cada uma das projeções-visitas de Connie, a personagem aprende mais sobre alguns aspectos diferentes de tal sociedade: organização da família, do trabalho, relação das pessoas com a natureza, com as normas e condutas políticas. Os encontros são sempre mediados por diálogos tradicionais, nos quais Connie passa a fazer perguntas e Luciente vai dando explicações bastante didáticas:

“Tem filhos?” “Abaixo dos doze anos, quarenta e nove na nossa vila. Estamos mantendo uma população estável.” “Quis dizer você mesma: já teve filhos?” “Eu mesma? Sim, duas vezes. Além disso, sou o que chamam de criança vinculadeira, ou seja, sou mãe dos filhos de todo mundo.” (...) “Então, qual a idade das suas crianças?” “Neruda tem treze. Dawn tem sete.” Isso coloca Luciente na faixa dos trinta anos. “Seu amante Bee é o pai? Ou é o outro?” “Pai?” Luciente levantou o pulso, mas foi parada por Connie. “Papai. Véio. Você sabe, o genitor masculino.” “Ah, não. Nem Bee, nem Jackrabbit. Comães geralmente não são amigos coloridos, se pudermos evitar, para que a criança não esteja envolvida em picuinhas de amor.”¹⁶²

¹⁶¹ *Woman on the Edge of Time*, p. 56. No original: “Luciente shook her head sadly, his expressive dark eyes liquid with sorrow. ‘I was redded for this, but I can’t find the door to what you’re meaning half the time.’”

¹⁶² *Woman on the Edge of Time*, p. 73-4. No original: “Do you have any children?” “Below the age of twelve, forty-nine in our village. We’re maintaining a steady population.” “I mean you: have you had any children?” “I myself? Yes, twice. Besides, I am what they call a kidbinder, meaning I mother everybody’s kids.” (...) “So how old are your children?” “Neruda is thirteen. Dawn is seven.” That put Luciente at least into her thirties. “Is your lover Bee the father? Or the other one?” “Father?” Luciente raised her wrist, but Connie stopped

Podemos notar por meio da apresentação de dados, que Luciente pode informar Connie minuciosamente sobre os detalhes da comunidade utópica. As perguntas de Connie refletem dúvidas dos leitores. Como mãe, Connie quer saber se nesta sociedade diferente, a personagem guia compartilha com ela alguma experiência. Além disso, importa a ela saber a paternidade das crianças, visto que ela sabe que Luciente possui diversos amantes. Por meio deste curto diálogo, também temos acesso a dois novos conceitos: o das pessoas que são vinculadeiras, ou seja, pessoas que provavelmente criam vínculos e socializam as crianças, e as comães. Como saberemos a seguir a família sofreu uma refuncionalização e é formada por três membros de ambos os sexos, chamados de comães. A concepção e gestação acontecem por meio extrauterino e a criação é muito mais coletiva do que individual: todos os membros da comunidade podem participar da educação e cuidado dos pequenos. Desse modo, mesmo sendo uma cientista, Luciente possui a habilidade de integrar as crianças e, por isso, recebe esta espécie de título por seus pares.

Esse trecho serve de ilustração de um fenômeno formal que vai se repetir em todas as visitas de Connie. Ela vai questionando tudo o que vê e o que lhe dizem. Não raro vai desaprovar as mudanças, ficar enojada. Ou vai refletir que certas medidas poderiam ser implementadas no seu tempo, já que parecem tão comuns e aplicáveis na sociedade do futuro. Seria esta a função do diálogo? Refletir sobre as mudanças, saber mais detalhes, servir como uma mediação de uma educação para a diferença?

Provavelmente. Porém, é preciso olhar para o diálogo de forma cuidadosa. Se, por um lado, críticos como Peter Ruppert afirmam que, por serem estruturas dialógicas, as utopias exigem nossa participação enquanto leitores: “uma participação que é ela mesma guiada por uma lógica dialética que vê tudo em termos de oposições e negações”, o trecho citado do romance lida com a negação, por exemplo, do conceito de “pai”, ao qual a personagem Luciente reage com estranhamento. Ela precisa consultar sua base de dados para saber do que Connie está falando.

Continuando o processo de descrever essa lógica, Ruppert conclui que

Se nos abrimos para tais oposições, então o processo de ler utopias não pode mais ser meramente uma questão de aceitar ou rejeitar passivamente as soluções formulaicas do texto; ao

her. “Dad. Papa. You know. Male parent.” “Ah no, not Bee or Jackrabbit. Comothers are seldom sweet friends if we can manage. So the child will not be caught in love misunderstandings.”

invés disso, ler utopias pode agora se tornar uma ocasião para uma interrogação mais produtiva das contradições sociais, uma ocasião para a autodescoberta e para fazer descobertas sobre o mundo social em que vivemos.¹⁶³

Tal afirmação faz sentido para os estudiosos da dialética, seja a clássica ou a hegeliana, que se pautam na contraposição da tese com a antítese, produzindo uma síntese. Porém, Ferns nos lembra que as convenções do renascimento, as quais remontam aos diálogos platônicos, usam este artifício formal para provocar a “ilusão, não a realidade, do diálogo”. Trata-se da “aparência do debate”, um mecanismo retórico que “reforça a autoridade de um ponto de vista único”¹⁶⁴.

Ainda que Ferns enfatize que algumas utopias recentes permitam e incentivem tal interrogação produtiva, percebemos que o diálogo restringe no nível ideológico as possibilidades libertárias do texto. As utopias “desafiam as ‘visões de mundo estabelecidas’, mas as alternativas que propõem são geralmente apresentadas de uma maneira não menos dogmática.”¹⁶⁵

Assim, o diálogo entre guia e visitante, sendo um dos frutos da narrativa de viagem, vai sofrer a tensão constante entre seu impulso didático, tal como educação do desejo, e o dogmatismo inerente na forma dialógica. *Woman on the Edge of Time* não escapa desta tensão ainda que a dificuldade de estabelecer um diálogo efetivo e a forma enfaticamente negativa com que Connie reage a certos elementos apresentados a ela pelo diálogo relativizem em certo grau as possíveis críticas de o livro ser carregado de dogmatismo. Na inabilidade de Connie de aceitar diversas das soluções encontradas pelos diversos personagens do futuro, na sua desaprovação – que pode encorajar os leitores também a resistir serem convencidos que aquela seja a inevitável e melhor solução –, percebemos que existe certo nível de autorreflexão imposto à forma do diálogo.

¹⁶³ RUPPERT, Peter. *Reader in a Strange Land: The Activity of Reading Literary Utopias*. Athens: The University of Georgia Press, 1986. p. 6

¹⁶⁴ FERNS, Chris. *Narrating Utopia*. p. 23

¹⁶⁵ Idem. p. 24

“Comida boa, boa na boca e no estômago. Comida agradável”

O terceiro aspecto ou nível de análise da utopia é, segundo Moylan, o ideológico, que pode ser observado na construção dos detalhes da sociedade do futuro. São tais detalhes que serão as marcas de diferenciação ou alteridade do mundo do presente daquele mundo imaginado. Se por um lado eles são fundamentais para a construção da narrativa utópica, por outro, eles são um lócus de conflito e tensão.

Há vários níveis de detalhes representados no romance *Woman on the Edge of Time*. Primeiramente, temos nos diálogos entre as personagens frases como “nós não compramos nem vendemos nada”¹⁶⁶. Tal informação traz em si uma série de pressuposições, ou provoca um estranhamento no leitor. Já na época de Thomas More, a abolição do dinheiro (então uma entidade nascente) era um detalhe importante, o será mais ainda em um mundo no qual o dinheiro assume proporções míticas: assim como Deus, ele é onipresente, onipotente. Um mundo sem ele deveria causar um choque. Mas a frase aparece de forma pouco enfatizada, Connie não compreende que ela marca uma diferença fundamental daquela sociedade com a nossa e a de Connie, nas quais as relações de compra e venda são praticamente uma segunda natureza. O “nada”, mencionado pela personagem, está no extremo oposto do presente de Connie no qual a pessoa só é a partir do que ela possui, seu valor é medido a partir de seu poder de consumir e acumular. Assim, em uma simples explicação de Luciente, temos indício que, seja qual for o tipo de organização social do futuro, ele não parece ser uma transformação ou um novo estágio do capitalismo, posto que as pessoas de Mattapoissett não parecem reproduzir suas operações mais elementares.

Connie, entretanto, muda de assunto. Luciente profere essa frase quando elas conversavam sobre prostituição, algo conhecido pela mattapoissettiana apenas por meio de histórias, e o diálogo continua com uma pergunta sobre os hábitos sexuais no futuro. Fica em suspenso e não dito a forma como essa mudança entre o comprar tudo para o comprar nada aconteceu. Esses não-ditos formam uma rede de lacunas na narrativa, visto que a personagem não parece enxergar a profundidade desse pequeno detalhe mencionado por sua guia. O narrador também não explica, porque talvez não saiba como. Uma justificativa para tal silêncio seria que no mundo empírico não está disponível uma forma plausível de se materializar a transição de um estado para o outro. Assim, não ocorre a Connie questionar como tal estado veio a ser.

¹⁶⁶ *Woman on the Edge of Time*, p. 64. No original: “we don’t buy or sell anything.”

Um diferente nível de detalhes não está nos diálogos, mas no que Connie vivencia quando visita o futuro. O narrador vai observando tudo, juntamente com a personagem, e registra de forma quase realista os estímulos aos sentidos, as diversas minúcias do cotidiano daquele povo:

Pratos grandes de comida eram passados de mão em mão: uma broa de milho com uma crosta grossa e uma camada de creme, além de uma cobertura que lembrava trigo; manteiga, não em barra, mas num montinho, embranquecida, adocicada e cremosa; mel numa jarra aberta, escuro e com um sabor forte. A sopa era grossa, com feijões brancos, cenouras, umas verduras claras que ela não conseguia identificar, com gosto forte na hora que eram mastigadas e com um sutil toque de curry. Na salada havia somente algumas verduras, cebolinha e ervas, mas ela tinha um gosto picante, com diversas folhas misturadas num óleo de amêndoas e um vinagre com gosto de... sálvia?¹⁶⁷

O excerto selecionado pode ser interpretado em diversos níveis: a descrição detalhada dos alimentos do futuro evoca uma preocupação mais doméstica e, historicamente, essa dimensão é associada com o feminino. Seria uma interpretação um tanto psicologizante, já que associa o estilo a um elemento da experiência da autora. Além disso, a riqueza de adjetivos que remete aos condimentos e aos ingredientes, até mesmo incluindo aqueles que a personagem não pode identificar, ajudaria o leitor a dar materialidade ao que Connie estava vivendo. As imagens reforçam a impressão de realidade.

Chris Ferns destaca que Marge Piercy não deixa de descrever longamente os detalhes em diversas ordens: moradia, trabalho, e mesmo naqueles assuntos aparentemente tediosos e mundanos, como as longas reuniões políticas, as discussões sobre arte ou o julgamento das relações interpessoais, que pareceriam menos próximos de um ideal de perfeição. Isso acontece porque a autora não quer, continua o estudioso, cair em uma supersimplificação, que não é incomum ao gênero.¹⁶⁸

O que percebemos é que a soma dos detalhes fornece o mapa da nova sociedade imaginada. Eles são, dessa maneira, necessários. Porém, como afirma Jameson, “são os detalhes, a implementação e decoração ou embelezamento, do esquema, que às

¹⁶⁷ *Woman on the Edge of Time*, p. 76. No original: “Large platters of food passed from hand to hand: a cornbread of coarse-grained meal with a custard layer and a crusty, wheaty top; butter not in a bar but in a mound, pale, sweet and creamy; honey in an open pitcher, dark with a heavy flavor. The soup was thick with marrow beans, carrots, pale greens she could not identify, rich in the mouth with a touch of curry. In the salad were greens only and scallions and herbs, yet it was piquant, of many leaves blended with an oil tasting of nuts and a vinegar with a taste of...sage?”

¹⁶⁸ FERNES, Chris. *Narrating Utopia*, p. 207

vezes nos atraem mais irresistivelmente”¹⁶⁹. Em outras palavras, o senso de surpresa mascara um pouco o juízo crítico. Ficamos mais fascinados por máquinas mirabolantes, até mesmo novos tipos de vegetais e condimentos e, por isso, deixamos de reparar em detalhes com a aparência de serem mais simples, tal como o fato de não se vender ou comprar nada naquela nova organização social.

No caso do excerto, enquanto o leitor acompanha o narrador e a personagem na impossibilidade de identificar os tipos de vegetais, ele pressupõe e até espera que haja elementos diversos, fora do comum, representando uma experiência do novo. Porém, há um impasse criado porque, ainda que o detalhe seja um elemento constitutivo de qualquer Utopia, ele também será o elemento formal que tirará nossa atenção da narrativa, confundindo o impulso utópico. Cria-se uma lista de elementos exóticos, como se apenas tais elementos fossem causa e consequência da Utopia. As práticas sociais da projeção futura desviam nosso olhar do processo, da história. Jameson continuará a falar sobre tal dilema em outros termos:

A velha oposição entre Fantasia (Fancy) e Imaginação (Imagination) reemerge: enquanto a Imaginação é o domínio de construção da forma e da narrativa por excelência, a Fantasia governa o detalhe, no qual ela habita, ao qual ela traz uma qualidade diferente de atenção, sensual e obsessiva ao mesmo tempo, e sem nenhuma impaciência ou preocupação com o tempo ou urgência. Na literatura, podemos dizer que essas duas dimensões são os níveis distintos de enredo e estilo, que nunca podem ser de fato reunificados; porém, fica claro que se trata de uma oposição que perpassa todo o resto, valorizando a narrativa ao passo que coloca sua primazia em questão, e vindo à tona como uma crise no âmbito político ao mesmo tempo em que coloca em cheque todas as velhas fórmulas éticas, juntamente com as psicanalíticas, mais atuais. Não é uma questão de resolver este dilema, ou, melhor ainda, de resolver sua antinomia fundamental: mas sim de produzir novas versões dela, novas relações entre os dois termos, que rompem com as antigas (incluindo aquelas inventadas na época moderna) e fazem da antinomia, ela mesma, a estrutura central e o coração pulsante da Utopia enquanto tal.¹⁷⁰

¹⁶⁹ JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future*, p. 49

¹⁷⁰ JAMESON, Fredric. *Archaeologies*, p. 214. Devido à complexidade do trecho e sua extensão, cito o original. “But here again the old opposition between Fancy and Imagination reemerges: Imagination being the domain of shaping form and narrative par excellence, while Fancy governs the detail, on which it dwells, and to which it brings a different quality of attention, sensuous and obsessive all at once, and with no impatience or regard for haste or time. In literature, we may say that these two dimensions are the distinct levels of plot and of style, which can never really be reunited; but it is clear that it is an opposition which runs through everything else, valorizing narrative at the same moment that it calls its primacy into question, and surfacing as a crisis in the political at the same time that it calls all the older ethical formulas in doubt, along with the newer psychoanalytic ones. It is not a matter of solving this dilemma, or better still of resolving its fundamental antinomy: but rather of producing new versions of it, new ratios between the two terms, which

Apontando para a teoria de Coleridge sobre a diferença entre Imaginação e Fantasia, Jameson indica que cada uma dessas categorias representa um aspecto da produção artística. Há diversas formas de estabelecer esta diferenciação em outros termos: o narrar e o descrever, a narrativa e o detalhe, ou o enredo e o estilo. Evidentemente, as duas dimensões constituem a literatura e, em certos períodos, uma ou outra será hegemônica, como no Realismo foi o narrar ou o enredo, e no Modernismo o descrever ou o detalhe. Não significa que nenhuma dessas epistemologias tenha resolvido a antinomia, elas só encontram formas diferentes de lidar com elas. Na Utopia, entretanto, temos a impossibilidade de que qualquer uma delas assuma uma posição privilegiada, visto que o gênero é a materialização de tal conflito.

Dessa maneira, não buscamos afirmar que os detalhes do futuro imaginado por Piercy resolvem o dilema entre enredo e estilo. Eles fazem parte da discussão maior e refletem a tensão ou contradição que Jameson aponta. Portanto, se na forma do romance estão inscritos e são necessários elementos que darão o sabor para a narrativa, suas cores e seus sons, eles representam igualmente uma crise, que, juntamente com outras tensões, o romance fará questão de destacar.

“Sou Gildina 547-921-45-822-KBJ” – O Outro Futuro

Em certo ponto da narrativa, Connie é operada e colocam um eletrodo em seu cérebro, quando a personagem tenta fazer contato com o futuro, e alcançar Luciente mentalmente, mas não tem sucesso. Ao forçar um contato, Connie vai parar em um lugar desconhecido. Ela percebe que errou ao se deparar com um cenário diferente. Seria aquele outro futuro, no qual Mattapoisett não veio a ser? A princípio a protagonista não aventa essa possibilidade, mas por sua experiência anterior como uma viajante temporal projetando-se para Mattapoisett, ela se sente com poder sobre a pessoa que a recebe ali involuntariamente: “Connie sorriu com sofisticação. Era quase divertido [...] agora ela era a visitante de outro lugar [...] ‘Não sou uma alucinação’, Connie sentia vontade de rir. Era tão estranho estar assegurando outra pessoa disso.”¹⁷¹ Tal poder

disrupt the older ones (including those invented in the modern period) and make of the antinomy itself the central structure and the beating heart of Utopia as such.”

¹⁷¹ *Woman on the Edge of Time*, p. 289. No original: “Connie smiled with sophistication. It was almost fun. [...] Now she was the visitor from elsewhere. [...] ‘I’m no hallucination’, Connie felt like giggling. It was so weird to be reassuring somebody else.”

esta associado a seu conhecimento e familiaridade com o sucesso da premissa da viagem no tempo: da projeção mental a outro tempo e lugar.

A pessoa com quem Connie conversa brevemente é Gildina 547-921-45-822-KBJ. Trata-se de uma mulher que, conforme ela própria explica, foi operada para estar dentro dos padrões estéticos exigidos. Tais elementos são descritos e comparados por Connie a uma caricatura de feminilidade:

uma cintura minúscula, peitos enormes e pontudos, que sobressaíam como os sutiãs que Connie tinha usado nos anos 1950 – mas a mulher não estava usando sutiã. Seu abdômen era liso, mas os quadris e o bumbum eram enormes e audaciosamente curvilíneos. Parecia que ela mal conseguiria andar pela exuberância de seus peitos e bumbum [...] ¹⁷²

Rapidamente, Connie descobre, ao questionar a estranha personagem, diversos aspectos de organização daquela sociedade. Importante ressaltar que, enquanto Mattapoisett é apresentada em diversos capítulos e em grande parte do romance, esse lugar (ou tempo) onde mora Gildina é visto de forma parcial. Seguindo a forma majoritariamente dialogada das utopias, Connie pergunta sobre uma série de aspectos que ela estranha, mas que para a exótica personagem estão naturalizados. Pela rapidez com que a visita de Connie acontece e termina, pelo ceticismo de Gildina, que não entende como uma pessoa pode ser tão ignorante sobre as regras sociais vigentes, as informações que obtemos sobre aquela realidade são fragmentadas. Podemos fazer um levantamento de algumas características, buscando ordená-las de alguma forma.

Gildina diz que elas estão em um “plexo” em Nova York. Trata-se de um lugar “segregado e guardado”, ao qual apenas uma parcela das pessoas pode ter acesso. As pessoas são divididas em níveis: “upper level”, “middle level” (onde a personagem se coloca) e “lower-level”. Além destes, há os “ricaços” (richies) e os trastes (duds). As informações pessoais delas estão gravadas em um implante subcutâneo.

A prostituição passa a ser institucionalizada e as mulheres são super-sexualizadas e objetificadas, por meio de contratos que as entregam aos homens por certo tempo. Seus corpos devem passar por cirurgias cosméticas para se adequar a um padrão de tamanhos e até mesmo cor de pele. Gildina explica melhor tais contratos ou o “contrato

¹⁷² *Woman on the Edge of Time*, p. 288. No original: “a tiny waist, enormous sharp breasts, that stuck out like the brassieres Connie herself had worn in the fifties – but the woman was not wearing a brassiere. Her stomach was flat but her hips and buttocks were oversized and audaciously curved. She looked as if she could hardly walk for the extravagance of her breasts and buttocks [...]”

sexual”: “significa que você concorda em se submeter por tal tempo e por tal valor”.¹⁷³ Eles têm duração variada e resultam em algum dinheiro para a contratada, para roupas, drogas e reoperações.

As pessoas velhas, que assim são consideradas a partir dos quarenta anos, são enviadas para um lugar chamado Geri e entende-se que sejam eliminadas (portanto, a eutanásia se transforma numa ferramenta de controle populacional). Pelo senso comum de Gildina, apenas os “ricaços” vivem bastante, pois “tudo é determinado pelos genes”. As crianças são geradas pelas “mamães”, contratadas apenas para essa função.

Os ricos vivem em plataformas espaciais porque na superfície o ar é muito espesso, devido à poluição. As pessoas de nível médio vivem em ambientes constantemente condicionados. No caso de Gildina, ela fica isolada por seu contratante, Cash, em seu “partamento”, sem precisar (ou poder) sair para interagir com outras pessoas ou se distrair. Além disso, em oposição aos “ricaços” há os “trastes” (*duds*), que seriam os pobres de hoje – que Gildina descreve com desprezo: “são uns adoentes, eles todos, banco de órgãos ambulantes [...] não é como se eles não tivessem uso algum. Qué dizê, alguns são nevrálgicos pra funções simples, mas eles vivem como animais lá fora, onde não tem condicionamento.”¹⁷⁴

Não existe um governo, posto que as decisões são tomadas pelas “multis”, empresas às quais as pessoas pertencem. A certa altura, um personagem desse futuro define que “as multis são tudo”¹⁷⁵.

Drogas são fornecidas por um dispositivo ao lado da cama. Médicos foram substituídos por computadores e só em filmes eles aparecem, como pessoas quase míticas. Além de um sistema televisivo, as pessoas daquela época possuem um aparelho chamado *Sense-All* que permite que a pessoa seja imersa no filme, sentindo tudo como se ela estivesse de fato atuando nele. Ao invés de apenas a visão e a audição, todos os sentidos são estimulados. Porém, tal tecnologia custa muito caro, não podendo ser usado de modo frugal.

No banheiro, há uma série de mecanismos e Connie vê uma janela. Gildina explica que é uma figura, que muda ao se apertar um interruptor. A própria ideia de se enxergar o exterior parece surpreender Gildina: Connie lhe disse que “Costumávamos ter janelas,

¹⁷³ *Woman on the Edge of Time*, p. 289. No original: “it means you agree to put out for so long for so much”

¹⁷⁴ *Woman on the Edge of Time*, p. 291. No original: “they are diseased, all of them, just walking organ banks (...) it isn’t like they have any use. I mean some are pithed for simple functions, but they live like animals out where it isn’t conditioned”

¹⁷⁵ *Woman on the Edge of Time*, p. 300. No original: “The multi is everything.”

todo mundo tinha. Era só um vidro pra que a luz pudesse entrar’ ‘Luz? Como? De fora?’” Depois Connie pergunta das outras partes do apartamento, que não existem. Ela descobre que eles não cozinham, pois todo alimento é entregue em pacotes e é sintetizado a partir de carvão, algas e subprodutos da madeira. O que é descartado é colocado em um compartimento na parede e “desaparece”.

Não apenas as mulheres são alteradas nesse futuro. Os homens também podem sofrer “melhorias”, que os classificam como CAs, ou controle apurado (*sharpened control*). Isso os permite desligar as sensações de dor, medo, fadiga ou sono. Podem controlar a temperatura corporal e os impulsos na coluna vertebral. Gildina compara os homens alterados a Cybos ou Assassinos. Ela explica que os ricos ou as multinacionais usam pessoas alteradas geneticamente – “em vez de uma pulsão sexual, eles têm uma pulsão básica assassina e um centro de obediência”¹⁷⁶ – para acertar as diferenças entre elas.

A maior parte desses elementos, apresentados em um único capítulo em *Woman on the Edge of Time* estarão presentes em *He, She and It*. Apesar de não ser uma continuação, o romance mais recente trará uma sociedade do futuro organizada como uma mistura de elementos da distopia de Gildina e da utopia de Luciente. O pesquisador norte-americano M. Keith Booker, ao descrever a relação entre os dois romances, aponta que

ambos os textos incluem uma mistura de projeções imaginativas do futuro positivas e negativas. De fato, eles ganham muito de sua energia precisamente da combinação dialógica dessas perspectivas, uma combinação que reconhece a complexidade da própria História enquanto ao mesmo tempo sugere importantes interações de gênero entre a ficção utópica e distópica.¹⁷⁷

Poderíamos dizer que o capítulo sobre Gildina traz em *Woman on the Edge of Time* a semente do que foi observado pelo estudioso na citação anterior. O que ele chama de “combinação dialógica” concede ao romance um caráter mais dialético: a visão do futuro não é exclusivamente positiva, nem exclusivamente negativa. Ela não pode ser nenhuma dessas porque o futuro é ambos – um conjunto de possibilidades positivas e negativas. Assim, a importância desse capítulo distópico é a de demonstrar um novo passo no desenvolvimento político de Connie. Para que Connie compreenda, mais do

¹⁷⁶ *Woman on the Edge of Time*, p. 298. No original: “instead of sex drive, they have a basic killer drive and obey center”.

¹⁷⁷ BOOKER, M. Keith. “Woman on the Edge of a Genre: The Feminist Dystopias of Marge Piercy”. *Science Fiction Studies*, Vol. 21, No. 3 (Nov., 1994), p. 337.

que saber sobre as possibilidades, ela precisa experimentar ou viver as possibilidades. Se Mattapoissett é uma representação de nossas aspirações, a Nova York de Gildina é um retrato de nossos medos. E ao encarar acidentalmente tal retrato, Connie dá concretude ao que antes era uma figura abstrata ou ausente na fala dos mattapoissettianos.

No final do décimo quinto capítulo, percebemos, portanto, que algo mudou em Connie. O desfecho do episódio acontece quando um policial ciborgue vai até o cômodo de Gildina e tenta prender Connie. Sabemos que todos os ambientes eram monitorados, Gildina menciona esse fato diversas vezes. Assim, ao notar que existe algo errado, que desvia da norma daquele mundo, as autoridades decidem agir. Porém, a atitude de Connie é diferente. Diante da figura de autoridade, em um dos pensamentos da protagonista, o narrador capta que “era maravilhoso se sentir tão confiante diante de uma espécie de policial.”¹⁷⁸ Tal confiança não se configura apenas como um pensamento de Connie. O próprio policial a explicita, usando sua linguagem estranha pertencente àquele futuro:

“Meus mecanismos sensores monitoram suas reações. Eu regis adrenalina, mas nenhum envolvimento do sistema nervoso simpático. Você sente raiva e não medo?” A mão intensificou a pressão. “Uma traste não reage assim, ainda mais depois da extração do âmago e da modifi comportamental. Você não tem implante de monitoramento. Você está tomando alguma droga que não consigo sondar? Não é aceticolina. Algo está errado. Você mantém contato visual, diferente de uma femi. Todos os trastes são cerebralmente lesionados e modificados. Portanto você está apenas disfarçada como uma traste!”¹⁷⁹

Se algum tipo de sentimento é dominante no comportamento de Connie e em suas próprias reações físicas, trata-se da raiva. A expectativa do policial é de que fosse o medo, visto que através da coerção ele costuma ser instrumento daqueles que possuem o poder. A quebra de tal expectativa é resumida na frase: “Algo está errado”. A ausência do medo e a assertividade da protagonista ao encarar o ciborgue denunciam que ela está fora do sistema daquele mundo do futuro.

¹⁷⁸ *Woman on the Edge of Time*, p. 299. No original: “[i]t was wonderful to feel so confident facing a sort of cop.”

¹⁷⁹ *Woman on the Edge of Time*, p. 300. No original: “My sensing devices monitor your outputs. I reg adrenaline but no sympathetic nervous system involvement. You feel anger and not fear?” The hand squeezed harder. “A dud cannot react so, after coring and behavior mod. You have no monitor implant. Are you on a drug I cannot scan? Not acetycholine. Something is wrong. You look me in the eyes, unlike a fem. All duds are brain damaged and modded. Therefore you are only disguised as a dud!”

Se no presente Connie era invisível, e no futuro utópico ela era uma peça importante para a luta, uma pessoa da família, neste capítulo Connie vai ser vista, nos termos de Kirsten Shands, como uma “anomalia”¹⁸⁰. Conversar com Gildina, tentando desnaturalizar seus atos cotidianos, estar presente em um local vetado, monitorado, sem as alterações físicas e sem o contrato necessários para que ela se adequasse aos padrões, são todos exemplos de como algo realmente estava errado, tanto para o policial quanto para Connie, que sente raiva e não pode acreditar que esse tipo de futuro como tal pudesse realmente vir a ser.

No sentido de como está organizado, o capítulo 16 não é tão distópico já que mantém a estrutura dialogada das outras partes do romance (característica mais associada à utopia). Temos, além disso, o elemento da viagem, pois Connie não pertence àquela sociedade e, finalmente, somos apresentados a uma série de detalhes, o que diferencia o mundo de Gildina do nosso e do de Connie (na distopia tradicional não há mediações, experimentamos a realidade diretamente por um membro dela). A diferença aqui se encontra na natureza dos detalhes que, em vez de serem organizados como oposições daquela dimensão realista de Connie, são agravamentos de traços da realidade, uma versão piorada do mundo de Connie.

“Esta paciente é um indivíduo mal ajustado” – O Outro Presente, ou os Prontuários

O último capítulo, que segue a sequência numérica dos outros capítulos, não sendo, portanto, chamado de epílogo, é o único que tem um título: “Trechos da História Oficial de Consuelo Camacho Ramos”. O que segue são fragmentos selecionados a partir de um texto mais longo, com mais de cem páginas, escrito na forma de um relatório, com seções como “identificação”, “histórico”, “reações emocionais”, “diagnóstico” e etc.

Temos a introdução então de um novo gênero no final do romance, quebrando um pouco a expectativa do leitor, que não havia observado aquele tipo de artifício narrativo sendo usado até o momento final da narrativa. Vejamos um trecho dele:

(...)

DIAGNÓSTICO: Esquizofrenia paranóica, tipo 295.3

Das anotações da internação em Bellevue: Na tarde de hoje esta mulher porto-riquenha obesa de 37 anos, segundo consta, atacou uma parente e seu noivo com uma garrafa. No

¹⁸⁰ SHANDS, K. *op. cit.* p. 75.

atendimento, ela foi encontrada deitada no chão, gemendo de forma incoerente, e confirmou estar desorientada sobre tempo e espaço. Estava hostil, pouco cooperativa, e ameaçou todos. Estava insultando a parente e o noivo dela. Adminis. Injeção de Torazine 1000mg. Contenção necessária.

Das anotações da internação no Hospital Estadual de Rockover: Esta paciente é uma mexicana-americana católica de 37 anos, mãe, separada do marido Edward, cuja filha foi colocada para adoção através da assistência social estadual. Tem um histórico de episódios psicóticos e violentos, que incluem assaltos, lesão corporal e maus-tratos infantis. Onze dias atrás esta paciente atacou a sobrinha Dolores Campos e o noivo dela. Esta paciente é reincidente e já esteve hospitalizada em Rockover. Depois de dez dias em Bellevue, foi transferida para cá. Continuou seriamente psicótica. Durante a hospitalização, esteve calada e introvertida, com momentos de descontrole violento. Ela tem resistido ao tratamento, e tentou recusar medicamento, não admite estar doente. Tem mania de perseguição com o noivo da sobrinha e fala que o Estado de Nova York “assassinou” um de seus namorados negros. Esta paciente frequentemente reclama a respeito da filha mandada para adoção. A paciente não tem noção consistente sobre o certo e o errado.¹⁸¹

A linguagem científica reconta a história do primeiro capítulo e, na sequência do trecho selecionado, resume toda a ação da parte realista do romance, a partir de outra perspectiva. Há um distanciamento do tom narrativo empregado até então. A narrativa de Connie não é em primeira pessoa, porém a perspectiva era a da personagem, durante todo o processo: conhecemos seus pensamentos, suas lembranças, temos acesso às suas impressões. Ao definir Connie como uma esquizofrênica do tipo 295.3, a narrativa parece remeter ao primeiro parágrafo do romance quando a personagem se questiona sobre sua sanidade. A resposta oficial é: sim, ela é louca. A presença de números, de uma classificação parece confirmar de forma irrevogável. Não se trata de uma impressão subjetiva do observador que redige o relatório: há estudos e categorias, e Connie se encaixa em tal e qual categoria; conforme o adágio, os números não

¹⁸¹ *Woman on the Edge of Time*, p. 379-80. No original: DIAGNOSIS: Paranoid Schizophrenia, type 295.3. *From Bellevue Admission Notes:* This evening this 37-year-old obese Puerto Rican woman allegedly attacked a relative and a relative's fiancé with a bottle. Upon examination she was found lying on the floor, groaning incoherently, and proved disoriented as to time and place. She was hostile, uncooperative, and threatening. She was abusive to relative and relative's fiancé. Admit. Thorazine 1000 mg by injection. Restraint. *From Rockover State Admission Notes:* This patient is a 37-year-old Mexican-American Catholic mother, separated from her husband Edward, whose child has been put out for adoption through the state agency. Has a history of violent psychotic episodes, including robbery, assault, and child abuse. Eleven days ago this patient attacked her niece Dolores Campos and her niece's fiancé. This patient is known to us and has been previously hospitalized in Rockover. After ten days at Bellevue, transferred here. Remained acutely psychotic. During hospitalization, she has been mute and withdrawn with occasional violent outbursts. She has been uncooperative, attempting to refuse medication, and has no insight into her illness. Has delusions of persecution by niece's fiancé and speaks of the State of New York as “murdering” a Negro boyfriend. This patient also constantly complains about the child put out for adoption. The patient has no consistent notions of right or wrong.

mentem. Portanto, o tom assertivo do diagnóstico de Connie parece reforçar a impressão de que tudo o que lemos até o momento foi o sonho de uma esquizofrênica, sem noções morais e de comportamento instável.

Há incoerências nas diversas seções que compõem essa parte da narrativa. Podemos observar uma quando os diferentes hospitais classificam Connie ora como porto-riquenha, ora como mexicana. Evidentemente, para um observador externo, as características físicas de Connie e a posição em que ela se encontra são determinantes para inscrevê-la em uma classe de pessoas: os latinos. Porém, tal generalização implica num desconhecimento das particularidades (históricas, culturais e sociais) dos diversos povos que formam a chamada América Latina. Em última análise, na falta de preocupação com tais detalhes, como o registro da correta origem da personagem, o relatório se mostra falho e propenso a generalizações.

Igualmente, a classificação como obesa e católica demonstra uma certa seletividade em características que parecem mais relevantes para este ou aquele observador. Enquanto em Bellevue o observador se concentrou em aspectos da aparência – talvez fazendo uma referência irônica ao próprio nome do hospital – em Rockover a religião da personagem é motivo de nota. Vale lembrar que o catolicismo no contexto norteamericano está ligado a certos grupos de imigrantes, sendo os latinos um dos seus maiores representantes. Além disso, a personagem não dá uma ênfase muito grande para as explicações de cunho metafísico. Em nenhum momento ela pensa estar sendo visitada por um anjo. Ela nunca coloca a decadência do episódio de Gildina em termos de uma punição pelos pecados cometidos pelas pessoas de seu tempo, nem vê Mattapoisett como o paraíso na terra. Portanto, ao dar atenção a esse detalhe, o observador parece estar novamente querendo descrever Connie como uma pessoa fora do padrão BASP – branco, anglo-saxão e protestante.

Em nenhum momento, há um registro das palavras de Connie segundo ela mesma: há sempre uma mediação, o discurso é indireto, e o foco é em fatos negativos. Seus atos passados voltam para formar uma imagem da personagem, mas não se menciona algum fato que possa justificar e defender a personagem, como a negligência do hospital que realizou uma histerectomia involuntária em Connie.

Não há identificação de quem escreve os relatórios, não há datas e isso os torna muito mais impessoais e “objetivos”. Não parece haver pessoas por trás da observação e do registro, apenas uma entidade que imparcialmente observa, avalia e imprime os fatos como eles são. Connie é referida, tanto nesse excerto quanto em outras partes do

relatório, apenas como “a paciente”, “esta paciente”, “este indivíduo desorganizado”, “esta mulher de 35 anos mexicana-americana”, e “esta mulher porto-riquenha obesa de 37 anos”. Ela deixa de ser uma pessoa de carne e osso, ou mesmo a personagem que conhecemos nas páginas anteriores, para ser apenas uma paciente. Nem mesmo seu nome ou sobrenome é utilizado. A desumanização de Connie parece ter por finalidade tanto a maior “objetividade” quanto confirmar a visão que tivemos da forma desumana de tratar a personagem nos lugares onde ela esteve encarcerada.

Por fim, o excerto termina com um diagnóstico de cunho moral: a incapacidade de Connie de diferenciar o certo do errado. Nesse ponto, um leitor mais crítico poderia se questionar, “mas certo e errado para quem?”. Novamente, o discurso burocratizante tende a construir sentenças que vão desautorizar a personagem em seus atos e pensamentos. É preciso justificar que ela seja má, violenta, doente. Ela não *está*, visto que é reincidente, ela *é* assim; e somente uma intervenção radical pode conter seus impulsos e sua confusão moral. E o autor dos prontuários vai se colocar numa posição de autoridade que a diferencia totalmente daquela paciente, ao passo que tal entidade sabe o que é o certo e o errado e tudo o que Connie faz se circunscreve ao “errado”, por seu desconhecimento.

A crítica vai ter opiniões diversas sobre a presença dos relatórios ao final do romance. Patricia Marks, por exemplo, acredita que em vez de um “mecanismo de distanciamento”, o capítulo final exige que o leitor decifre ou traduza o discurso científico. Para ela,

todas as frases são fatos, mas são fatos que distorcem a realidade ao apagar o contexto subjetivo da percepção de Connie da realidade; são fatos usados pelo discurso do poder para objetificar Connie como Outro, um processo de objetificação que funciona como uma explicação racionalizante para a violência que age contra ela.¹⁸²

Portanto, cabe ao leitor perceber sua marginalidade diante daquele mesmo discurso oficial, seja da ciência, seja, seguindo a mesma lógica, da mídia, para poder tomar uma posição. Como já visto, os relatórios contêm contradições em vários níveis. Primeiro, contradizem a si mesmos: uma das afirmações neles é que a personagem chorava demais e sem motivo, e isso é dito depois de uma listagem de fatos graves na vida de Connie que por si só seriam motivo mais que suficientes para justificar sua tristeza e angústia.

¹⁸² MARKS, Patricia. Re-inventing... p. 148

Nancy Walker aponta outro nível de contradição. Na opinião da estudiosa, há certas divergências entre o que está escrito nos relatórios e o que é apresentado pela narrativa realista que a antecede. Um dos exemplos mais fortes está na afirmação que o irmão de Connie “é um homem bem-vestido (terno cinza) [...] [a quem eu] consideraria ser um informante confiável que expressa preocupação genuína pela irmã”¹⁸³. Porém, a narrativa que antecede esse capítulo constrói Luis Camacho “como um homem insensível cuja preocupação principal é que Connie não atrapalhe sua vida de classe média-alta; ele rejeitou sua herança étnica ao ponto de insistir que seu nome seja pronunciado ‘Lewis’, e ele evita Connie como se ela fosse um lembrete de suas origens.”¹⁸⁴

O último capítulo, portanto, parece funcionar a partir de sua contraposição com os outros gêneros da narrativa. Tal estratégia narrativa poderia ter como objetivo antecipar uma crítica ao seu romance, que, tendo terminado na ação climática representada pelo ato de Connie de envenenar o café, precisaria de um julgamento diegético para mostrar ao leitor se a atitude da personagem seria punida ou celebrada. Segundo Keith Booker, esse julgamento não deixa de incorrer em um risco:

Ao atacar o sistema de saúde mental com o que parece ser uma narrativa transparente e “racional” do tratamento de Ramos, Piercy corre o risco de sutilmente reforçar a ideologia do racionalismo que possibilita conter de forma segura as energias potencialmente subversivas de Ramos, simplesmente declarando que ela é louca. Mas a mistura de realismo com fantasia tanto utópica quanto distópica que Piercy realiza foi claramente arquitetada para desafiar aquela ideologia ao apresentar alternativas explícitas de desfamiliarização.¹⁸⁵

Um número de leitores vai ler os prontuários e simplesmente aceitá-los como uma confirmação de uma impressão que haviam criado no decorrer da narrativa: Connie é louca e vive uma vida distópica demais para ser verossímil. Eles pensam assim baseados em suas pressuposições de classe, e na crença de que os níveis narrativos das projeções de Connie só podem ser lidos na chave do sonho, da alucinação. Porém, Booker afirma que em vez de confirmar, as narrativas de projeção concedem ao leitor uma forma de desfamiliarizar os discursos, tornar óbvias as contradições existentes

¹⁸³ *Woman on the Edge of Time*, p. 381. No original: “Mr. Camacho is a well-dressed man (gray business suit) ... I would consider him to be a reliable informant who expresses genuine concern for his sister”

¹⁸⁴ WALKER, Nancy. *Feminist Alternatives: Irony and Fantasy in the Contemporary Novel by Women*. Jackson e Londres: UP of Mississippi, 1990. p. 156

¹⁸⁵ BOOKER, M.Keith. “Woman on the Edge of a Genre”. pp.340-1

naquele discurso que se coloca como objetivo. Moylan concorda com Booker que o foco deverá sempre ser na interação dos gêneros, na aposta que o leitor deve decifrar a realidade do realismo para que a mensagem do romance seja mais política:

Apesar do último capítulo do romance ser um resumo “realista” cru dos prontuários de Connie, que subentendem seu encarceramento contínuo, a forma utópica do romance no todo revela os limites daquele registro realista e coloca o texto inteiro em contraposição ao último capítulo, reforçando o poder do discurso utópico em desconstruir a realidade como a conhecemos e motivar os textos literários tanto quanto as pessoas reais para que elas recusem o mundo como ele é e lutem por um melhor.¹⁸⁶

“Quando ela tinha sido feliz” – As Projeções para o Passado

Até o momento, percebemos que o romance é formado por uma série de gêneros que se justapõem e se reforçam ou se contradizem. Temos um registro realista em terceira pessoa sobre a vida de Connie no presente, suas projeções para o futuro utópico e sua projeção para o mundo de Gildina. Além deles, temos o capítulo final, com os prontuários, cuja função narrativa acabamos de comentar. Para finalizar, poderíamos comentar sobre mais um tipo de gênero que, ainda que não esteja tão evidente, separado em um capítulo especial, como a distopia ou o histórico, perpassa toda a narrativa. Trata-se das projeções de Connie para seu passado. Diferente de uma visita, ou um deslocamento no tempo, o narrador acessa o passado da protagonista por meio de sua onisciência.

O acesso ao passado de uma personagem pode ter diversas funções. Uma delas seria a de contribuir na caracterização da personagem: mostrar suas origens, suas experiências passadas que serviram para configurar sua identidade atual. Uma segunda alternativa de uso do passado no processo da narrativa está mais ligada ao que comentamos sobre a projeção para o futuro. Tanto um quanto o outro servem como estratégia de desfamiliarização do presente, ou seja, mostram que as coisas não vão ser sempre como são (no caso do futuro) e que as coisas nem sempre foram como estão (no caso do passado). O mecanismo narrativo que melhor representa a projeção da ação ao passado é o flashback. Ainda que não configure um tipo de discurso

¹⁸⁶ MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible*. p. 150

diferente, um gênero por si só, a interrupção da narrativa por uma memória ou experiência do passado parece estar no cerne das preocupações formais da autora.

A análise dos flashbacks, que deriva dos estudos sobre o cinema, aponta para uma gama de teorias como o formalismo e o estruturalismo, teoria da imagem e semiótica, psicanálise e teoria da percepção, teorias da ideologia e filosofias da memória e consciência.¹⁸⁷

No romance, não há um capítulo exclusivo para a apresentação do passado. Isso acontece de forma episódica e esparsa no decorrer da narrativa. Há diferentes modos de apresentar as projeções retrospectivas. Uma delas é reencenar uma experiência ocorrida, interrompendo a ação no presente e presentificando o passado. No caso, Connie retorna para sua adolescência, através de uma lembrança:

Ela podia se lembrar de quando tinha quinze anos e não se sentia muito diferente, só mais estridente e definida. “Não vou crescer como você, Mamá! Pra servir e sofrer. Pra nunca viver a própria vida! Não vou!” “Você vai fazer o que as mulheres fazem. Vai pagar a dívida com a sua família pelo seu sangue. Que você ame seus filhos como eu amo os meus.” “Você não ama as meninas do mesmo jeito que ama os meninos. É tudo pro Luis e nada pra mim, sempre foi assim.” “Não levante a voz para mim, ou vou contar para o seu pai. Parece que estou falando com a filha do gangster local.” “Tou indo bem na escola. Vou pra faculdade, viu?” “Aqueles livros te enlouqueceram. Faculdade? Nem o Luis pode ir” “Eu posso! Vou conseguir uma bolsa de estudos e não vou simplesmente me deitar aqui e ser enterrada nessa coisa de família, família e família. Estou cansada dessa palavra, mamá! Não fazer mais nada da vida além de cuidar dos filhos, cozinhar e limpar a casa. Mamacita, pode crer, oígame, mamacita, eu te amo, mas vou viajar, vou ser alguém na vida!” “Não tem nada pra uma mulher ver além de problemas. Queria nunca ter deixado Los Calcinados.”¹⁸⁸

¹⁸⁷ São essas as fontes que embasam a tentativa de estabelecer uma teoria do flashback, feita por Maureen Turim em seu livro *Flashbacks in Film: Memory & History*

¹⁸⁸ *Woman on the Edge of Time*, p. 381. No original: She could remember herself at fifteen and it did not feel different, only louder, more definite. “I won’t grow up like you, Mamá! To suffer and serve. Never to live my own life! I won’t!” “You’ll do what women do. You’ll pay your debt to your family for your blood. May you love your children as much as I love mine.” “You don’t love us girls the way you love the boys! It’s everything for Luis and nothing for me, it’s always been that way.” “Never raise your voice to me. I’ll tell your father. You sound like the daughters of the gangsters here.” “I’m good in school. I’m going to college. You’ll see!” “The books made you sick! College? Not even Luis can go there.” “I can! I’m going to get a scholarship. I’m not going to lie down and be buried in the rut of family, family, family! I’m so sick of that word, Mamá! Nothing in life but having babies and cooking and keeping the house. Mamacita, believe me—oígame, Mamá—I love you! But I’m going to travel. I’m going to be someone!” “There’s nothing for a woman to see but troubles. I wish I had never left Los Calcinados.”

No diálogo selecionado, podemos ter acesso a um aspecto da personalidade de Connie. Já tendo conhecimento do contexto de vida da protagonista, e sabendo de sua condição de privação e falta de esperança, a narrativa nos impulsiona para um ponto do passado no qual ela ainda acreditava que seria capaz de conquistar mais do que era esperado dela. Poderíamos dizer que a juventude de Connie concedia a ela um impulso utópico, uma disposição de quebrar os moldes, expandir seus horizontes e aprender mais. Ainda, ela é crítica da sua realidade no momento em que aponta a diferença de tratamento entre os filhos homens e mulheres, que é confirmado na ameaça de “contar para o seu pai” feita por outra mulher.

Essa outra voz no diálogo, que tenta controlar o volume da primeira, é sua mãe, Mariana. A narração já havia a apresentado enquanto migrante e mãe de vários filhos. Sua trajetória de vida pode justificar sua opinião tão pessimista com relação ao que Connie a oferece. Algumas pessoas poderiam afirmar, na verdade, que nela podemos encontrar a “voz da razão”, aquela que, tendo interpretado a realidade, percebe seus limites históricos e se conforma em respeitar esses limites, como se fossem intransponíveis. Além disso, envolvida totalmente nas ideologias de família e do patriarcalismo, ela age e pensa de forma a neutralizar o impulso utópico, que ela mesma sentiu ao abandonar suas raízes e procurar uma vida melhor em outro país.

No conflito de vozes, não apenas duas gerações se contrapõem, mas há dois princípios em contradição: Connie representa o princípio do prazer, que despreza as convenções e a família e quer buscar mais conhecimentos e vivências. De outro lado, temos a ideologia da família, a voz do princípio de realidade, dizendo que as condições de vida de Connie só permitem certas escolhas e há limites bem marcados de até onde a personagem pode ir.

Além da memória de Connie sobre essa situação de cunho particular, no excerto há outro nível de leitura que pode ser feito: “uma junção entre passado e presente é engendrada”, afirma Maureen Turim, “e dois conceitos estão implicados nesta junção: memória e história”.¹⁸⁹ Podemos ver na questão da educação um retrato de um certo momento histórico: se para a mãe era impossível que alguém do nível social deles pudesse frequentar uma faculdade, para Connie existe a possibilidade das bolsas de estudo. Conhecendo sobre a própria vida de Marge Piercy, sabemos que, por ter um bom desempenho escolar, ela conseguiu uma bolsa de estudos para a universidade de Michigan. De outra forma, essas filhas do campesinato e da classe trabalhadora, Connie

¹⁸⁹ TURIM, Maureen C. *Flashbacks in Film: Memory & History*. New York: Routledge, 1989. p. 2

e Piercy, não poderiam ter acesso a essas instituições reconhecidamente caras nos Estados Unidos. O sonho de Connie, portanto, se baseia numa nova realidade histórica na qual um número cada vez mais elevado de pessoas passava a integrar o corpo discente das universidades. Segundo as estatísticas oficiais,

os anos de 1950 e 1960 marcaram dois desenvolvimentos principais. Primeiro, um grande número de jovens ingressou em faculdades e, segundo, as faculdades públicas se expandiram bastante para atender a demanda. As matrículas chegaram a 49% nos anos 1950, em parte devido ao crescimento das matrículas/proporção da população de 15% para 24%. Durante os anos 1960, as matrículas cresceram 120%. Em 1969, o ingresso em faculdades estava acima dos 35% para a população entre 18 e 24 anos. Cerca de 41% dos estudantes eram mulheres. As instituições públicas contavam com 74% das matrículas e cerca de um quarto dos alunos estava inscrito nos cursos de dois anos.¹⁹⁰

Tais mudanças no sistema acadêmico não se davam apenas internamente. Os Estados Unidos haviam começado este processo bem anteriormente, mas o ensino superior se expandia na mesma proporção que em outros lugares do mundo. Hobsbawn comenta o crescimento vertiginoso das populações de diversos países e continentes a partir dos anos 1960, ao ponto de se tornar “inegável que os estudantes tinham constituído, social e politicamente, uma força muito mais importante do que jamais haviam sido”¹⁹¹.

Ainda que Connie tenha conseguido atingir esse objetivo, ela não vai se envolver com os movimentos estudantis. Os flashbacks continuam apontando a juventude de Connie como um locus de alegria, uma espécie de nostalgia que recupera um momento de felicidade que, tanto quanto o futuro, vai servir de contraponto para o presente árido da personagem. Vejamos mais um exemplo disso:

Tinha uma época que ela comprava o *The New York Times* toda noite, quando ela estava trabalhando como secretária – ou, melhor dizendo, secretária-amante – do professor Silverter da CUNY, outro período curto, como os seus quase dois anos de faculdade, quando ela tinha sido feliz. Ela tinha conseguido o emprego logo depois da sua chegada em Nova York, vindo de Chicago. Como ela adorava ser secretária – ou devíamos dizer, secretária-amante-garota de recados-lavadeira-empregada-assistente de pesquisa – do Professor Everett Silverter. Era

¹⁹⁰ SNYDER, Thomas D (Ed.). *120 Years of American Education: A Statistical Portrait*. U.S. Department of Education, Office of Educational Research and Improvement, National Center for Education Statistics, 1993. Disponível em: <http://nces.ed.gov/pubs93/93442.pdf>

¹⁹¹ HOBBSAWN, Eric. *A Era dos Extremos*. p. 290

sofisticado. Era, se ela fechasse os olhos agora, quase onde ela gostaria de estar.¹⁹²

Nesse excerto, podemos observar quase uma projeção de Connie ao passado, ao expressar o desejo de retorno daquele contexto específico, através do movimento de fechar os olhos. Nesse ponto da narrativa, ela ainda não se projetou para o futuro. Existe certo distanciamento irônico no trecho: o tipo de serviço que ela prestava transcendia o papel esperado de uma secretária, saltando do plano corporativo e público, para o plano privado. Na verdade, tal deslocamento coincide com um tipo de estereótipo das secretárias, porém esse estereótipo está intimamente ligado a valores negativos, como a infidelidade, e as relações de poder entre patrão e empregado. Porém, pelo tipo de tratamento que era dado a ela, no qual suas habilidades intelectuais e sexuais estavam em alta demanda, Connie sentia orgulho de realizar qualquer tipo de tarefa que se empunha a ela pelo professor universitário, que era uma profissão de prestígio então.

Na avaliação da própria personagem, aquele período de sofisticação, cujo símbolo maior de status era sua possibilidade de comprar o jornal *The New York Times*, foi um momento de felicidade, um ponto para onde ela pode se deslocar em pensamento assim que seu presente se torna insustentável. Além disso, ela volta a mencionar a faculdade comunitária, que, segundo já explicamos, circunscreve a personagem a certo tipo de educação. Complementando o que já explicamos, Stanley Aronowitz revela o movimento histórico-ideológico por trás do apreço de Connie pela sua educação:

O moderno movimento das faculdades comunitárias, entretanto, tem como objetivo a absorção da juventude operária que buscava diplomas gerais ou vocacionais, assim como da metade mais baixa dos acadêmicos graduados que não conseguiam se inserir nas universidades de quatro anos. Como as forças armadas, as faculdades de dois anos [community colleges] são instituições de desemprego mascarado – instituições de contenção para jovens que não podem ser integrados na força de trabalho nas áreas de mão de obra não especializada ou semiespecializada, mas ainda assim nas quais se precisa incutir ideologias de ascensão social.¹⁹³

¹⁹² *Woman on the Edge of Time*, pp. 49-50. No original: At one time she had bought *The New York Times* every night, when she had been working as secretary—let us say, secretary-mistress—to Professor Silvester of CUNY, another short time, like her almost two years in the community college, when she had been happy. She had got the job shortly after she had arrived in New York from Chicago. She had adored being secretary—should we say, secretary-mistress-errand girl-laundress-maid-research assistant—to Professor Everett Silvester. It was civilized. It was, if she shut her eyes just right, almost where she wanted to be.

¹⁹³ ARONOWITZ, Stanley. *False Promises*. pp. 86-7

Portanto, existe uma ambiguidade com relação ao tipo de resultado pretendido pelo flashback. Ao mesmo tempo em que ele nos leva para um ponto passado da vida da protagonista, que, em relação ao seu presente, parece melhor, uma memória dos bons tempos, é possível perceber o quanto tal percepção escapa da maneira tradicional daquilo que pode ser visto como o melhor. Para alguns leitores, a ideia que a personagem prefira uma situação de submissão a um homem, somente pelo prestígio e pelas facilidades financeiras (além de sexuais), ou ainda, estudar numa faculdade comunitária, com todos os pressupostos ideológicos por detrás de seus objetivos, pode estar longe do que eles chamariam de uma situação “feliz”.

Além desse tipo de distanciamento ideológico que pode existir numa leitura, existe outra forma de distanciar o leitor, ou de aproximá-lo. Maureen Turim chama a atenção para a dupla função do flashback: como mecanismo de desfamiliarização, que interrompe a ação, ele “tem um potencial de perturbar uma visão participativa em [uma narrativa] e encorajar uma grande distância intelectual”. Por outro lado, aproximar o leitor do modo de pensar da personagem, ela prossegue, implica que “as forças compensatórias que naturalizam os flashbacks como memórias pessoais podem produzir justamente o efeito oposto – em vez de distância emocional, identificação extrema.”¹⁹⁴

A questão da identificação com a personagem fica mais forte ainda quando o deslocamento para o passado não tem essa função nostálgica de mostrar um passado mais feliz, mas quando ele mostra outros tipos de privações de Connie, memórias de padecimentos, que vão se somar aos sofrimentos presentes da protagonista.

Podemos ver um exemplo disso no seguinte trecho:

Deitada na penumbra, ela sentiu a raiva aumentando dentro si como um vento fétido. Não havia o suficiente! Ah, as coisas não eram o bastante – faltava comida, roupa, tudo isso. Mas não tinha o suficiente... pra fazer. Para curtir. A feiúra a rodeava, a tinha como prisionera a vida toda. A feiúra dos cortiços, das favelas, de El Barrio – seja em El Paso, Chicago ou Nova York – as paredes encardidas, as ruas fedidas, o ar pesado, os corredores escuros e cheirando a mijo e óleo de cozinha usado, a vida como uma ferida aberta, tudo isso tinha drenado as energias dela.

Quem quer que fosse dono desses lugares, dessas cidades, seja quem fosse o dono daqueles prédios de escritório envidraçados no centro, onde o dinheiro até ronronava quando entrava, daquelas refinarias no rio Jersey, com suas chamas lambendo o ar, eles não devolviam nada. Eles tomavam e tomavam e deixavam seu lixo empestando o ar, o rio, até mesmo o oceano.

¹⁹⁴ TURIM, Maureen. Op. Cit. p. 17

Asfixiando-a. Uma vida de lixo. Lixo humano. Ela tinha tido muito pouco do que seu corpo necessitava e muito pouco do que seu espírito podia imaginar. Ela tinha sido capaz de fazer pouco no decorrer de sua vida, e aquele pouco tinha sido mal-remunerado ou passível de punição. O resto era lixo.

Quem ia pagar por ter trazido uma filha para tanta sujeira e sofrimento? Nunca o suficiente. Nada que você quisesse dar para ela você podia, nem si mesma, o que você queria era estar com ela, fazer tudo pra ela. Nada do que você desejava para ela se realizou. Quem ia pagar pela dor de ter acordado dia após dia, ano após ano, numa sala mal iluminada, dançando com as baratas, e olhando pela janela para uma rua que mais parecia um esgoto, morrendo aos poucos? A vida toda ela tinha sentido que ela estava morrendo uma célula por vez, uma célula de esperança, de alegria, de amor, como luzinhas se apagando uma a uma.¹⁹⁵

Um dos principais elementos desse trecho é que não existe muita surpresa sobre o passado de Connie. Diferente do presente ou do futuro, que trazem surpresas e desenvolvimentos inesperados, sabemos onde a personagem está e supomos qual foi o caminho que a levou até aquele ponto; portanto, é muito mais fácil, num movimento retrospectivo, fazer as relações entre o passado e o presente e construí-los numa relação de causa e efeito.

Ninguém quer, entretanto, se sentir um lixo humano como Connie. A narrativa possibilita um tipo de identificação entre leitores e personagem, mas ela surge mais da comiseração que se desenvolve por Connie do que por se colocar na situação dela. A sensibilização torna-se uma forma de aproximar o leitor de Connie. O que se espera é a criação uma insatisfação: as coisas não deveriam ter sido ou nem deveriam ser assim,

¹⁹⁵ *Woman on the Edge of Time*, pp. 279-80. No original: Lying in the partial dark, she found anger swelling up in her like sour wind. There wasn't enough! Oh, not enough things, sure—not enough food to eat, clothes to wear, all of that. But there wasn't enough ... to do. To enjoy. Ugliness had surrounded her, had imprisoned her all her life. The ugliness of tenements, of slums, of El Barrio—whether of El Paso, Chicago, or New York—the grimy walls, the stinking streets, the stained air, the dark halls smelling of piss and stale cooking oil, the life like an open sore, had ground away her strength. Whoever owned this place, these cities, whoever owned those glittering glassy office buildings in midtown filled with the purr of money turning over, those refineries over the river in Jersey with their flames licking the air, they gave nothing back. They took and took and left their garbage choking the air, the river, the sea itself. Choking her. A life of garbage. Human garbage. She had had too little of what her body needed and too little of what her soul could imagine. She had been able to do little in the years of her life, and that little had been ill paid or punished. The rest was garbage. Who could ever pay for the pain of bringing a child into dirt and pain? Never enough. Nothing you wanted to give her you ever could give her, including yourself, what you wanted to be with her and for her. Nothing you wanted for her could come true. Who could ever pay for the pain of rising day after day year after year in a dim room dancing with cockroaches, and looking out on a street like a sewer of slow death? All her life it felt to her she had been dying a cell at a time, a cell of hope, of joy, of love, little lights going out one by one.

porém, tal movimento incorre no risco de levar a reflexão a um juízo moral, de que uma vida de sofrimento é ruim, portanto, um meio que justificaria certos fins.

Evidentemente, como já discutimos, acoplada a essa memória de Connie está uma série de reflexos históricos, já que suas observações partem de detalhes domésticos como as paredes e o cheiro do óleo, e se referindo ao contexto de moradia, até se expandir para campos mais amplos na sociedade, como a poluição produzida pelas empresas, na figura da refinaria, e os problemas acarretados pelo capital financeiro, representado pelos prédios envidraçados cheios de dinheiro.

Num nível psicanalítico, observamos também a representação da luta entre a pulsão de vida (Eros) e a pulsão da morte (Thanatos). Connie é assolada por imagens de destruição e decadência, e em última instância, ela enxerga sua vida como uma série de micromortes, com as metáforas das luzes que se apagam. A série de perguntas retóricas feita no final do trecho reforça em certa medida o desconsolo de Connie, ela sabe a resposta para elas, porém nem mesmo a narração pode colocar em palavras qual ela seja. Fica subtendido a quem é atribuída a responsabilidade pelas condições sociais em que ela se encontrava, e ainda se encontra. O apelo para a morte, nesse caso, é outro elemento que serve como contraponto para a narrativa utópica. Para Herbert Marcuse, as condições sociais, como aquelas em que Connie vive, em uma sociedade altamente repressiva, vão utilizar todos os meios disponíveis, até mesmo a morte, como instrumento de controle:

Quer a morte seja temida como uma constante ameaça ou glorificada como supremo sacrifício ou, ainda, aceita como uma fatalidade, a educação para o consentimento da morte introduz um elemento de abdicação na vida, desde o princípio – abdicação e submissão. Sufoca os esforços “utópicos”. Os poderes vigentes revestem-se de uma profunda afinidade com a morte; a morte é um símbolo de escravidão, de derrota.¹⁹⁶

O apontamento para um passado como sofrimento, em vez das instâncias de nostalgia e memória dos momentos felizes, problematiza o uso do passado enquanto lócus de esperança. As lembranças, assim como as possibilidades de futuro, em última instância a própria História, são marcadas pelas possibilidades diversas de positividade e negatividade, criação ou esperança, destruição ou desconsolo.

¹⁹⁶ MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*, p. 203

Outras partes do enredo vão trazer flashbacks que ora apresentam fragmentos do passado feliz de Connie, ora vão reforçar sua situação presente de privação. Essas interrupções do fluxo normal ou prospectivo da narrativa acontecem quando ela se lembra de algo sobre seus amantes, principalmente Claud e Martín. Algumas vezes, conversando com a personagem Sybil, as duas imaginam como seria o passado se elas tivessem tido outras oportunidades de explorar seus potenciais. Igualmente, temos imagens do passado quando ela se lembra de episódios com membros de sua família, como a sua avó ou seu irmão Luis. Como afirma então, Turim, “o passado é um objeto de desejo, devido a suas características pessoais, intensas e até mesmo libertadoras, mas ele também é perigoso e amedrontador”¹⁹⁷.

Formando então um quinto tipo de discurso, ou estratégia narrativa, as referências ao passado são mais do que simples elemento de caracterização da personagem. Como vimos, elas transcendem a ideia de memórias individuais e integram a História na narrativa. Por isso, a análise do passado será tão importante quanto a do futuro no estudo dos romances. Junto com a narrativa de cunho realista, a utopia de Mattapoisett, a distopia de Gildina e os prontuários no final do romance, o passado será uma das ferramentas que também vai contribuir formalmente para a criação de uma polifonia reveladora das contradições existentes em nosso tempo.

O esquema genérico de *He, She and It*

De uma forma similar ao romance *Woman on the Edge of Time*, o outro romance de Piercy vai se desenrolar por meio de uma série de diferentes discursos ou registros de gênero. Se formos fazer um levantamento das características centrais das distopias, já perceberemos que, a mistura (*blending*) ou a indistinção genérica (*generic blurring*) está presente na maioria dos comentários a respeito desse gênero¹⁹⁸.

A partir do seguinte trecho, podemos auferir diversas estratégias narrativas presentes no romance:

¹⁹⁷ TURIM, Maureen. *Flashback in Film*, p. 6

¹⁹⁸ Moylan retira o conceito de indistinção genérica da formalização teórica de Raffaella Baccolini em seu ensaio “Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katherine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler” In: BARR, Marleen S., (ed.) *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2000. pp. 13-34. E a questão da mistura aparece em DONAWERTH, Jane. “Genre Blending and the Critical Dystopia”. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom, eds. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge, 2003. p. 29-46.

Assim, querido Yod, a história que estou prestes a deixar para você na Base não é a mesma que eu contei para minha filha Riva ou para minha neta Shira, ou para Shira e Gadi quando eles sentavam de cócoras como dois sapinhos, olhos esbugalhados e pura curiosidade. Estou gravando esta história somente para você nas minhas noites cinzentas de insônia, quando a minha vida parece um sótão cheio de caixas que eu guardei, coisas que foram preciosas e agora estão cheias de pó e meio esquecidas. Elas são ainda, entretanto, um conjunto de necessidades que eu coloquei em ordem, todas, e com as quais tive que lidar, como herança, como lixo, como museu aberto para a família ou para o mundo. Estamos numa época de começos e términos, de altos riscos e perigos, de mortes súbitas por assassinatos mentais. É também um tempo em que minha vista está falhando novamente, de uma forma irreparável. A escuridão da noite simula a escuridão que temo, e o sono é o amante que mais temo do que desejo, seu peso quente e macio sobre mim.

Esta é, portanto, a história do Golem: não você, meu pequenino Golem, [...] Avram me proibiu de ver você, mas a gente ainda pode se comunicar por meio da Base, e lá eu crio minhas *bubbe meises*, minhas histórias de vovó, para você. Não sei até que ponto é culpa minha da grande tolice e a ambição presunçosa do meu papel na sua programação, e em que grau eu sou, na verdade, a figura da Força no baralho de tarô, a mulher que doma o leão, que ensinou você a controlar sua violência ao lhe dar conexão humana. Uma tarefa que Avram interrompeu.

Conto esta história enquanto estou deitada na minha enorme e antiga cama, num quarto que tem a forma de uma roupa que sempre uso, com o cheiro dos narcisos que sobe do pátio, nessa casa da minha família, um oásis verde em meio ao deserto do mundo. Deitada, mas desperta, sinto o perigo rondando nosso frágil gueto moderno. Esse é um conto de tempos remotos da minha família, quando o mundo parecia estar se reabrindo. Chamaram tal tempo de renascido. Renascimento. Mas nada volta a ser como era. O mundo se move em epiciclos no nível humano, apesar de que o período no qual minha história quer ser contada, exatamente tais epiciclos do universo estavam sendo descartados por uns poucos e corajosos astrônomos que preferiam um sistema que fosse mais simples, limpo e completamente alheio ao ser humano, ou melhor, ao universo antropocêntrico, que se defendia ser imutável e preeminentemente cristão pela maioria daqueles que viviam na Europa. Mas como o universo ptolomaico, minha história gira em torno de um homem.

[...]

É justo contar esta estória? Trata-se de uma estória da cabala, de religiosidade mágica. A maior parte dos estudiosos insiste que ela não tem base nenhuma dentro da vida desse exemplar pensador religioso e reformador educacional, historiador e polemista. O que ele tem a ver com a criação de monstros? Mas como mulher que passa os dias criando monstros e ficções, como posso achar que estou caluniando a memória de Judá? Acredito na verdade do que talvez seja apenas figura de linguagem, mesmo que Moshe Idel tenha encontrado uma série

de receitas, instruções de como fazer um golem, tão precisas quanto como montar uma yurt¹⁹⁹ ou assar pão francês. Não se pode sempre distinguir entre mito e realidade, porque os mitos formam a realidade e agimos baseados no que pensamos que somos. Sabemos em diversos níveis verdades que são irracionais, assim como as que são fundamentadas ou experimentais. Nossas mentes ajudam a construir o mundo que achamos que habitamos. Sou eu mesma uma feiticeira que no outono passado seduziu uma máquina, então me sinto no direito de me projetar ao passado, até o Maharal e dizer que ele também criou o ser que os boatos afirmam ter sido dele. Você não acha, meu amigo, que você é algo além do comumente humano, um milagre?²⁰⁰

O capítulo do qual retiramos o longo excerto se chama “Malkah conta a Yod uma estória pra dormir”. Nele, a personagem vai estabelecer as regras para a narrativa que segue em paralelo com a narrativa principal. Nos primeiros dois capítulos havíamos conhecido Shira e seus alinhamentos, além do mundo que a cercava, por intermédio dos diversos

¹⁹⁹ **Yurt** é uma tenda ou cabana circular usada tradicionalmente pelos pastores nômades mongóis e de outros povos da Ásia Central, como os quirguizes. [N. doT.]

²⁰⁰ *He, She and It*, pp. 19-20, 27. No original: Thus, dear Yod, the story I am about to leave you in the Base is not the way I told it to my child Riva or to my child Shira or to Shira and Gadi when they would sit on their haunches like little frogs, all bug eyes and appetite. I am recording this story just for you in the nights of my ash-gray insomnia, when my life feels like an attic full of boxes I have put away, things once precious and now dusty and half forgotten but still a set of demands that I put it, all of it, in order and deal with it, as bequests, as trash, as museum to set open to the family or the world. This is a time of beginnings and endings, of large risks and dangers, of sudden death by mental assassination. It is also the time my sight is failing again, and this time it cannot be repaired. The darkness of night apes the darkness I dread, and sleep is the lover I fear perhaps more than I truly desire his soft warm weight on me. This is the story, then, of the Golem: not you, my own little Golem [...] Avram has forbidden me to see you, but we can still communicate through the Base, and there I create my bubeh maischs for you. I am not at all sure to what extent I am guilty of great folly and overweening ambition for my role in your programming, or to what degree I am instead that figure of Strength on the Tarot deck, the woman who tames the lion, who taught you to temper your violence with human connection. A task Avram interrupted. I am telling this story for you as I lie alone in my own huge antique bed in the bedroom shaped to me like an old familiar garment, with the scent of narcissus from the courtyard, in this the house of my family with its oasis of green in the desert the world has become. I lie awake sensing the danger gathering around us in this fragile modern ghetto. This is a tale of my family from long ago when the world seemed to be breaking open. They called it rebirth. Renaissance. But nothing ever comes back the same. The world moves in epicycles on the human level, although at the time in which my story is wanting to be told, it was those very projected epicycles of the universe that were being discarded by a few brave astronomers in favor of a system that was simple, clear and utterly alien to the human or rather the man-centered universe held to be immutable and preeminently Christian by most of those living in Europe. But like the Ptolemaic universe, my story has a human center. [...] Is it fair to tell this tale? It is a tale of kabbalah, of religious magic. Most scholars insist that it has no basis in the life of this exemplary religious thinker and educational reformer, this historian and polemicist. What has he to do with the creation of monsters? But as a woman who spends her working days creating fictions and monsters, how can I feel I am committing calumny against Judah? I believe in the truth of what is perhaps figurative, although Moshe Idel has found recipe after recipe, precise as the instructions for building a yurt or baking French bread, for making golems. I cannot always distinguish between myth and reality, because myth forms reality and we act out of what we think we are; we know on many levels truths that are irrational as well as reasoned or experimental. Our minds help create the world we think we inhabit. I am myself a magician who last fall seduced a machine, so I can project myself back into the Maharal and say that he, too, may have created the being that folk memory records as his. Do you not think, my friend, that you are something beyond the ordinarily human, a miracle?

nova, elementos de novidade da ficção científica que vão servir para construir o universo imaginado pela autora (os domos, as vestimentas, as calçadas rolantes, etc).

A caracterização do espaço, poluído, daninho para a vida sem proteção contra o calor e a radiação, é reforçada pela comparação de Malkah do mundo como um deserto, que é tanto no sentido físico, os efeitos dos desastres climáticos, quanto espiritual, no (des)controle da vida pelas corporações, que competem entre si, tornando o mundo um lugar mais árido. Além disso, também nesse trecho, que parece sintetizar o movimento geral do romance, a personagem narradora aponta para a dificuldade de viver aquele presente: “Estamos numa época de começos e términos, de altos riscos e perigos, de mortes súbitas por assassinatos mentais.” Malkah adiciona o elemento do perigo que ronda, do arriscado modo de vida num futuro próximo numa nova etapa do capitalismo tardio. Por se tratar de um momento de início e término de algum processo, podemos pensar nele como uma situação de transição, porém, não fica claro, a princípio, a que a personagem se refere com a ideia de começo e fim de alguma coisa. Seria o começo de uma era pós-humana, representada na figura do dito ciborgue? Tal leitura poderia ser defendida com o final dessa seleção da fala dela: a de que Yod não seria outra coisa senão um milagre?

Colocar a ação em um momento de transição parece ser estratégico por lembrar um pouco a formulação de Gyorgy Lukács, em *História e Consciência de Classe*, para quem os momentos históricos de transição são aqueles em que se pode ver os movimentos da ideologia de forma mais clara. Nesse caso, registrar esteticamente tal período pode levar o leitor a perceber melhor as conjunturas representadas. Que esse período seja perigoso ou turbulento, no sentido social, vai imprimir no leitor certo desconforto. Essa é uma das características do gênero distópico:

O espaço descrito pela narrativa distópica é um “possível resultado” do nosso momento presente, dado que não haja nenhuma alteração na conduta social ou ideologia. As distopias apresentam esse resultado para incentivar a “ação” dos seus leitores que irão “evitar o resultado assustador”. Nas distopias de futuro próximo, este aspecto da história do futuro é mais ressaltado ainda. Ao apresentar um mundo futuro sombrio aos leitores, o texto usa o medo para direcionar o leitor a atitudes e ações de intervenção histórica.²⁰¹

²⁰¹ MCALEAR, Robert. *Dystopian resistance*, p. 17

Nesse contexto, o medo serve menos ao propósito de impedir mudanças e preservar o status quo. O que McAlear chama de “apelo cívico do medo”, a partir dos estudos de marketing e da retórica, deve funcionar como uma ferramenta de crítica da ideologia, desde que ele não assuma uma natureza prescritiva.

A personagem aponta para sua cama, seu pátio ou quintal, e podemos dar um passo além, para sua cidade, Tikva, uma das cidades-livres, como um oásis. No decorrer do romance, outras instâncias surgirão para estabelecer um contraponto à aridez do mundo: são os chamados bolsões de esperança. As cidades livres, a criação de sindicatos nas Glops e a comunidade oculta na Zona Negra são diversos arranjos que vão temperar a narrativa de medo com fagulhas de esperança; mas, em vez de demonstrar a força de representação da comunidade utópica em *Woman on the Edge of Time*, eles são apenas instâncias emergentes num mundo dominado. Para Moylan é a presença de tais elementos utópicos que vai transformar a distopia de Piercy numa “distopia crítica”. Essas instâncias oferecem uma “matriz de ações e opções pessoais e políticas”²⁰², impedindo a utopia de resignar-se e “modelando relações entre pessoas e dentro de comunidades que criam a unidade necessária para a mudança, sem suprimir a diferença.”²⁰³ McAlear, por sua vez, aponta as fraquezas de cada um dos tipos de configurações alternativas: a forma que todos estão atrelados ao sistema de alguma forma, ou isolados, como a Zona Negra.

Além do apelo ao medo, ou o caráter admonitório das distopias, outro elemento formal que define o gênero e o diferencia das utopias é a questão do (não-)deslocamento. Não é comum para as distopias a viagem pelo tempo ou espaço. O narrador ou o protagonista não são pessoas de outro tempo, lugar ou cultura. Não são os diálogos então que vão trazer os elementos de novidade presentes na narrativa, para que se possa melhor caracterizar uma projeção para o futuro. São os *nova* que, como fragmentos de um paradigma ausente, vão se colocando, e a cada nova informação, o leitor vai alterando suas pressuposições a respeito do mundo imaginado e imaginário.

Apesar de serem parte integrante daquela sociedade, os protagonistas das distopias se diferenciam dos outros personagens pela forma como começam a se destacar em seu contexto, normalmente num esforço de oposição. Há uma percepção de não pertencimento, de que algo está errado, ou de que há outra forma de fazer as coisas. Shira, protagonista de *He, She and It*, apresenta a característica dos heróis tradicionais:

²⁰² MOYLAN, Tom. *Scraps*, p. 266

²⁰³ McALEAR, Robert. Op. Cit. p. 25

ela realiza um aprendizado no decorrer do enredo, passando de uma posição passiva politicamente para um conhecimento melhor das diversas forças que determinam o mundo em que vive e as que se opõem a essa determinação. Moylan sintetiza esse processo da seguinte forma: do contentamento, o personagem passa para uma sensação de alienação, e desta surge uma conscientização crescente, que leva a um evento de clímax, o qual ele pode ou não contestar ou, mais raramente, tentar mudar naquela sociedade. Portanto, conforme já foi visto, o romance inicia no que se convencionou chamar de *in medias res*, segundo também nos lembra Moylan, exatamente para que essa alienação (ou estranhamento cognitivo) não seja imposta imediatamente, mas seja um processo gradual que vai ser parte integrante da forma do romance.²⁰⁴

Uma terceira característica da forma do romance que vai ter relação direta com as expectativas do gênero distópico é a atenção dada à linguagem. Moylan aponta para os trabalhos de Raffaella Bacollini nas seguintes observações: que o texto distópico é “a construção de uma narrativa [da ordem hegemônica] e uma contranarrativa [de resistência]”. No nosso caso, enquanto temos a narrativa do futuro, com Shira, e na terceira pessoa, vários capítulos da história de Malkah vão aparecendo. A contranarrativa, portanto, é não apenas um desdobramento do enredo, mostrado de outra perspectiva, mas temos uma tomada de voz, a narração em terceira pessoa dá lugar à personagem como narradora.

Ao passo que Malkah explica que a história que conta é proibida, já que ela não deve fazer mais contato com Yod, tendo sido proibida pelo seu criador, Avram, ela revela um nível já subversivo da sua contação. Ao apropriar a voz narrativa e fazer dela sua maneira de expressão Malkah quase cria um romance histórico, que vai acompanhando, complementando e se contrapondo ao romance de ficção científica. A veracidade da história não é uma das preocupações da personagem, para quem, voltando à citação anterior, “[n]ão se pode sempre distinguir entre mito e realidade, porque os mitos formam a realidade e agimos baseados no que pensamos que somos. Sabemos, em diversos níveis, verdades que são irracionais, assim como as que são fundamentadas ou experimentais”²⁰⁵, ou seja, nossas mentes, por meio da construção social de significados, ajudam a construir a realidade, o mundo que achamos que habitamos.

²⁰⁴ MOYLAN, Tom. *Scraps*, p. 148

²⁰⁵ É preciso tomar cuidado aqui com a acepção do termo mito. Tanto a personagem Malkah quanto Piercy, em seu prefácio à revista *Utopian Studies*, vão usá-lo como sinônimo de narrativa. Isso pode causar algum tipo de confusão no sentido mais estrito porque, como Moylan apresenta, seguindo um ensaio de Darko Suvin, há uma diferença entre as narrativas míticas e as épicas. Explicando uma citação de “The SF novel

Ao refletir acerca da própria noção de narrativização da vida, o romance nos dá elementos para relacionarmos a arte e a vida, tornando-nos conscientes da maneira como um forma o outro, numa relação dialética. A construção social (nossas mentes) da realidade (o mundo que achamos que habitamos). Piercy enfatiza esse ponto no prefácio que escreveu para a revista *Utopian Studies* na edição especial sobre *He, She and It*:

Acho a leitura crítica e o retrabalho e a re-experimentação das estórias e mitos importantes da nossa cultura uma atividade importante e produtiva. Malkah, como Helen Kuryllo aponta, é uma das minhas versões do que eu acho que o poeta ou romancista faz, tanto quanto qualquer outra pessoa trabalhando criticamente com os materiais da nossa cultura.²⁰⁶

E finalmente, como a história que Malkah conta acontece no passado, ela vai provocar no leitor um sentimento parecido de deslocamentos entre o futuro e o passado, fazendo conexões entre eles e estabelecendo diferenças. A história de Yod e Shira não é apenas uma modernização da história do gueto de Praga. Se por um lado, há possíveis aproximações, no papel de criaturas do golem e do andróide, por exemplo, características históricas, espaciais, e mesmo das ações das personagens são marcadamente bastante diferentes. Portanto, em vez de contar duas vezes a mesma história, em registros diferentes, uma ficção científica sendo endossada por um tipo de romance histórico, o passado e futuro servirão como uma forma de desfamiliarizar o presente, sempre se referindo a ele como potencialidade (do passado) e causa (do futuro).

A contranarrativa de Malkah está relacionada com um último aspecto formal das distopias. Segundo ela mesma apresenta, na citação anterior, “a minha vida parece um sótão cheio de caixas que eu guardei, coisas que foram preciosas e agora estão cheias de pó e meio esquecidas.” A personagem evoca e descreve a sua memória como a fonte de inspiração para sua narrativa. Porém, as lembranças têm uma natureza ambígua, sendo associadas tanto a tesouros quanto a velharias.

Mas a memória, enquanto elemento individual, psicologizante, não tem muita força. Como a própria Malkah continua a refletir, as memórias “são ainda, entretanto, um conjunto de necessidades que eu coloquei em ordem, todas, e com as quais tive que

as Epic Narration”, Moylan afirma que “ao recusar o fechamento da compensação mítica, a narrativa épica vai buscar um comprometimento mais fundamental com as contradições do momento e vai deixar em aberto uma gama de possibilidades sociais alternativas.” *Scraps*, p. 151

²⁰⁶ PIERCY, Marge. Telling stories about stories. *Utopian Studies*.

lidar, como herança, como lixo, como museu aberto para a família ou para o mundo. Estamos numa época de começos e términos [...]” Isso parece indicar que há processos de diversas ordens envolvidos na questão da memória. Mais do que uma nostalgia vazia, ela é um mecanismo de organização da realidade, de ordenação de prioridades. Uma das coisas que a constitui é a Tradição (herança), ou seja, os alinhamentos ideológicos que formam a subjetividade.

Entretanto, uma parcela dessas necessidades se apresenta como lixo. O que a personagem dá a entender é que parte dos estímulos que forma nossa psique é fruto de um bombardeamento típico de processos do capitalismo, que desenvolveu e aperfeiçoou técnicas para a cooptação de segmentos de nosso inconsciente. Muito daquilo em que acreditamos está relacionado com elementos históricos de ocultação das contradições da vida. Trata-se do nosso pão e circo, do ópio, do excesso de informação cultural e científica que tende a defletir nossa atenção daquilo que é relevante ou fundamental na esfera política.

Por estarem dispostas, como em um museu, as memórias vão servir para (in)formar as novas gerações, apontando assim para as possibilidades de futuro. Liga-se, nesse momento de socialização, o individual e o coletivo, o sujeito com a pequena unidade da família e a unidade máxima que é o mundo. Na lembrança individual e monádica, podemos verificar a materialização da História e suas determinações. A personagem novamente nos dá indícios para realizarmos este salto, de um nível de interpretação para outro, já que ao mencionar o mundo que vai ter acesso a suas memórias, continua a pensar em termos de épocas em vez de eventos isolados.

A contranarrativa do romance adquire os aspectos de um novo gênero. Estamos no reino do romance histórico, já que ele vai representar o que Jameson chama de “um grande evento histórico que faça a mediação entre seus tempos individuais simultâneos e o tempo histórico do mundo público”. Na cena da batalha dos integrantes do gueto, contra os cristãos, com a ajuda do golem, percebemos mais claramente a organização e cooperação, ainda que para nós, membros de “uma sociedade burguesa a guerra geralmente subsiste como a derradeira figura do coletivo”²⁰⁷. Porém, a narrativa vai além da representação da guerra. Ela conecta os eventos e processos à vida das pessoas e mostra como um alimenta e sobredetermina o outro.

²⁰⁷ JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad. Hugo Mader. *Novos Estudos CEBRAP*, 77, 2007b. p.191

Há ainda outra camada na história de Malkah. Como uma personagem feminina que vai contar a história sobre a História²⁰⁸, ela retoma a preocupação da autora explicitada em seus romances classificados imediatamente como romances históricos – a recuperação das preocupações e experiências das mulheres e não apenas delas:

[e]scritoras (assim como escritores) frequentemente usam um cenário histórico como um modo de escrever sobre assuntos que seriam de outra forma tabu, ou oferecem uma crítica ao presente por meio do seu tratamento do passado. Talvez mais importante para escritoras tem sido o modo que o romance histórico permitiu que elas inventassem ou “reimaginassem” [...] as vidas sem registro das pessoas marginalizadas e subordinadas, principalmente as mulheres, mas também as classes trabalhadoras, os negros, escravos, os povos colonizados, e para configurar narrativas que são mais apropriadas do que aquelas da história convencional.²⁰⁹

No caso do romance, mais do que uma estratégia narrativa que vai contribuir para inscrever o texto na tradição das distopias, a memória se relaciona com outros aspectos formais, como o apelo ao medo. Para McAlear,

[d]entro do texto distópico, memória e história geralmente colocam o medo como contingente. Os textos distópicos como extrapolações históricas não raro localizam um momento de crise no passado diegético pelo qual eles se moveram. Esse momento é representado geralmente como sendo próximo do nosso presente, fazendo a necessidade de agir muito mais premente.²¹⁰

Para o presente trabalho, a memória com sua interseção vai ter peso determinante, já que ela está associada à história e, por vivermos um momento de crise da história, uma análise mais aprofundada de ambas será realizada adiante.

Em um texto autorreflexivo, Piercy vai materializar os diversos aspectos de forma e conteúdo que o inscrevem dentro da tradição das distopias. Não apenas, ela vai embricar situações potencialmente utópicas neste mundo construído, concedendo um caráter crítico a essa distopia, recheada de “momentos de esperança”. Mais, ao politizar e mostrar a maneira como as protagonistas se libertam da alienação, caminhando para

²⁰⁸ O capítulo 2 vai tratar da diferença do uso entre os dois termos.

²⁰⁹ WALLACE, Diana. *The Woman's Historical Novel*. p. 2

²¹⁰ MCALEAR, Rob. *Distopian Resistance*, p. 22.

um conhecimento e resistência, os romances apontam para caminhos interessantes, cuja atualidade se mostra visível a cada novo desenvolvimento histórico.

“Guerras Genéricas” – Uma Conclusão Preliminar

A fortuna crítica, ao tratar dos romances de Piercy sob análise, acaba sempre apontando algumas confluências e diferenças entre eles, porém não consegue escapar da necessidade de realizar esta comparação ou aproximação. O caráter de projeção da ação para outro tempo ou espaço, um dos *leitmotifs* da ficção científica, poderia ser apontado como a principal característica que liga os dois romances.

Evidentemente, ao tentar estabelecer as suas semelhanças, somos confrontados com suas mais abundantes diferenças, marcantes no sentido do tempo histórico em que se inscrevem. Se *Woman on the Edge of Time* foi concebido em meio às lutas e movimentos sociais, culturais e políticos dos anos 1970, *He, She and It* foi fruto do que Moylan chama de “a virada distópica”. O que acontece nesse período, cujos reflexos ainda sofremos, pode ser resumido nas palavras de Kathi Weeks, para quem

[a]s pressões para conseguir viver em tempos difíceis tendem a não ser, como Robin Kelley nota, geradoras de imaginação política; em vez disso, “estamos constantemente apagando incêndios, atendendo emergências, encontrando refúgios temporários, tudo aquilo que torna difícil a tarefa de ver qualquer coisa que não seja o presente.”²¹¹

Se, por um lado, os assuntos dos romances são parecidos, a dizer, duas protagonistas que passam por um processo de politização e autoconhecimento, suas interações com mundos tão parecidos com o nosso presente, e outros marcadamente diferentes, e principalmente, a representação estética de possibilidades de resistência e reação à opressão, a forma dos romances também vai ser de extrema importância para uma politização da forma.

O aspecto que analisamos e mais nos chama a atenção é a dos gêneros literários. Percebemos que a totalidade de cada um dos romances é formada pela mistura, ou justaposição de diversos discursos, com características próprias. Alguns desses discursos ou estratégias narrativas se reúnem em grupos de ideias que formam um gênero literário. Lembrando o que nos explica Jameson, “[g]êneros são essencialmente

²¹¹ WEEKS, Kathi. *The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries*. Durham: Duke UP, 2011. p. 183

contratos entre o escritor e seus leitores; melhor que isso, para usar um termo que Claudio Guillén tão convenientemente recuperou, são *instituições* literárias, que como as outras instituições da vida social são baseadas em acordos ou contratos tácitos.”²¹².

Assim, enquanto contratos, cada gênero terá regras próprias, que servem tanto para criar uma identidade quanto para impor limitações, segundo pudemos ver na análise dos discursos realistas, utópicos, distópicos e de remissão ao passado. A forma histórica de lidar com tais limites impostos por tais acordos das formas foi a mistura de gêneros. Não escolhidos de formas aleatórias, os gêneros utilizados conversam entre si e possuem as características necessárias para a transmissão da mensagem mais afinada com os alinhamentos político-ideológicos da autora.

Foi justamente baseado nestas “intermisturas complexas de atmosferas utópica e distópica”²¹³ que Moylan baseou o cerne de sua análise, se apropriando dos termos “utopia crítica” e “distopia crítica”. Ele precisava dar conta das particularidades históricas que se impunham aos textos. A utopia só teria como ser efetiva no final do século XX se se questionasse sobre aquilo que tinha de mais central: a busca pela perfeição. O mundo construído não é perfeito, nem busca perfeição, apenas a melhoria, se equilibrando numa autocritica e na forma de ver seu passado (o nosso presente).

Por outro lado, a distopia, ainda que baseada no medo, deve manter aberto um espaço para resistência e, para fazer isso, seu discuso também se baseia em uma crítica, principalmente do presente que levou àquele futuro. É preciso haver elementos utópicos para que a distopia não se torne resignada e afunde em um cinismo ou uma fatalidade.

Não apenas estes, mas o realismo também sofre ação dessa reflexividade e crítica. Temos o discurso científico se opondo à narrativa tradicional, e essas diversas manifestações do realismo servem de mediação para as relações do passado e o futuro com o presente. Lembrando do que comenta Booker,

o conteúdo dos trechos realistas no romance nos levam a uma crítica explícita d[a] ideologia oficial, mesmo quando a forma realista corre o risco constante de ser cooptada por tal ideologia. Afinal, a ficção realista envolve uma reprodução fiel e direta da realidade oficial que reconhece de forma tácita suposições sobre a natureza daquela realidade.²¹⁴

²¹² JAMESON, Fredric. “Magical Narratives: Romance as Genre”In: *New Literary History*. Vol. 7, No. 1, Critical Challenges: The Bellagio Symposium (Autumn, 1975), pp. 135-163

²¹³ Termo utilizado por Keith Booker em “Woman on the Edge of a Genre”. Op. cit. p. 337

²¹⁴ BOOKER, Op. Cit. p. 341

Assim, analisados isoladamente, os diversos gêneros perdem seu dialogismo e sua complementaridade. O próprio realismo, segundo a análise de Erich Auerbach, se desenvolveu a partir de uma mistura ou diálogo, mas de estilos, não de gêneros. Ele se referia à mistura de experiências e registros altos e baixos, o que permitia uma visão social mais ampla.²¹⁵ Moylan cunha o subtítulo “guerras genéricas”, mas ainda que conflituosos, “[o]s gêneros isolados presos nos limites presentes do modo dominante de produção e a cultura subordinada a ele são, [por meio de sua justaposição], liberados e rearticulados numa prática literária radical que artisticamente antecipa uma nova formação social.”²¹⁶

Dois críticos do romance buscam explicar essa formação social a que Moylan se refere. Chris Ferns indica que quando a utopia perde a centralidade da narrativa, coexistindo com outras formas não-utópicas ou, no nosso caso, abertamente distópicas, apresenta-se uma “multiplicidade de perspectivas”, uma opção entre uma variedade de possibilidades. Não apenas *Woman on the Edge of Time* funciona dessa forma, mas os críticos dão outros exemplos, como *The Female Man* de Joanna Russ e *Triton*, de Samuel Delany.²¹⁷

Em uma época na qual “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo”, a ideia de futuros alternativos é importante como uma forma de resistência. O nosso contexto histórico impede a visão de um mundo reparado, curado, sem a mediação de outros futuros, mais críveis, porém menos utópicos. Para Nancy Walker,

[n]ão são apenas as visões utópicas que insistem no potencial para mudança num conjunto de arranjos sociais; as distopias desoladoras descritas em *Woman on the Edge of Time*, *The Female Man*, *Memoirs of a Survivor* e *The Handmaid's Tale* dão ao leitor de modo similar uma sensação de que realidades alternativas são possíveis. É claro, os futuros lúgubres mostrados nos romances podem ser até mais imediatamente críveis e persuasivos que aquelas das utopias porque os males que eles mostram nascem daqueles que podemos identificar no nosso próprio “momento na história”: destruição do meio ambiente, avanços perigosos na tecnologia, e governos repressivos justificando suas ações com base num fervor religioso.²¹⁸

Além disso, a vida das pessoas se move em um ritmo acelerado, que dificulta o acesso ao passado, uma experiência mais efetiva de suas memórias e vivências. O crescente

²¹⁵ AUERBACH, Erich. *Mimesis*, p. 413

²¹⁶ MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible*, p. 148

²¹⁷ FERNS, Chris. *Narrating Utopia*, p. 204

²¹⁸ WALKER, Nancy. *Feminist Alternatives*, pp. 158-9

grau de alienação também é obstáculo para que se possa enxergar o futuro, para que se possam realizar projetos coletivos de mudanças a curto ou longo prazo. Portanto, ao se utilizar de uma estrutura narrativa que permita ao leitor se deslocar entre tempos – pensar tempos simultâneos, enxergar relações entre as diversas camadas cronológicas, perceber que o futuro é, de fato, resultado de suas escolhas no presente – Marge Piercy consegue estabelecer um diálogo entre a arte e seu tempo, e tal diálogo deve ser recuperado nos dias de hoje para que as pessoas, presas na ideologia dominante do eterno presente, possam questionar suas práticas, igualmente desenvolvendo e exercitando sua imaginação política. É dessa maneira que Moylan explica que, em *He, She and It*, apesar do aspecto duplo da narrativa, entre o passado e o futuro, na verdade temos três:

Somente o leitor fica no presente, para refletir sobre esses paradigmas sociais alternativos e, com esperança, ser desafiado e inspirado a fazer isso. Resiste-se formalmente à tentação distópica para a antiutopia resignada por meio de um texto que força as barreiras do momento presente a partir de duas perspectivas cronotópicas – e então de uma terceira, uma vez que a imaginação política do leitor comece a questionar o senso comum do seu próprio tempo.

Acreditamos que este terceiro espaço de reflexão, aquele fora do texto, mas que é criado por ele também, seja uma das maiores conquistas dos romances. Em *Woman*, este nível integra a narrativa e ajuda a mediar essa relação dos saltos entre os tempos. Em *He, She and It*, ele se ausenta na matéria explícita do romance e somente aparece neste movimento extradiegético.

Não apenas Piercy estava preocupada com esses temas e formas. Como podemos perceber pela fortuna crítica, ambos romances dialogavam com uma série de outras obras contemporâneas de Joana Russ, Ursula LeGuin, Samuel Delany, Suzy Charnas, Octavia Butler, Kim Stanley Robinson, Margaret Atwood, entre outros. Colocados lado a lado, não apenas em cada um dos romances, essa série de obras projeta uma série de futuros, mais ou menos utópicos ou distópicos, alimentando nossa imaginação e tornando o sonho por um mundo melhor uma característica coletiva e social.

O que a multiplicidade não impede, entretanto, é a neutralização do impulso utópico do qual todas as obras são vítimas. Seja nos detalhes da utopia, nos *nova* apresentados nas distopias, percebemos uma insistente e inescapável presença do presente do autor.

Sua sociedade imaginada se alimenta de aspectos ideológicos do que ela ou ele acha ser o melhor ou pior.

A própria autora assume que há poucos elementos realmente exóticos em seu futuro de *Woman on the Edge of Time*. Para ela, seu romance “é muito intencionalmente não uma utopia porque não é surpreendentemente novo. As ideias são basicamente ideias do movimento feminista”²¹⁹. Como vimos na análise dos detalhes, eles são os elementos mais problemáticos, uma vez que são representações de soluções simbólicas para problemas do aqui e agora.

Para entender melhor o nosso presente, e as formas de luta e resistência que Piercy oferece em sua obra, vamos passar da análise das estratégias e elementos de construção da narrativa para a maneira como o romance dá forma a duas grandes antinomias modernas.

A primeira é o papel da História na narrativa. Como ela é recuperada e qual a sua função política? Vimos que um deslocamento importante realizado pelos romances é em direção ao passado. Exemplos disso estão na memória individual de dias melhores, dos dias de opressão, nas causas cujos efeitos enxergamos no desenrolar do enredo, até nas reconstituição de cenas de grandes acontecimentos históricos. Piercy tem uma tese sobre a importância da memória, e ao colocarmos esse assunto em posição central no nosso estudo, chamamos a atenção para as formas de se lidar com a atual crise da consciência histórica.

Na sequência, a consciência e consequente politização que se busca atingir com as reflexões sobre as narrativas nos levam a outra problemática: se há uma identificação com as personagens e as projeções para o futuro e para o passado, se existe uma mobilização de energias de resistência, é possível (re)agir? Se sim, essa ação motivada pode ter a forma da violência, como modo de lutar contra a violência do sistema, das instituições do patriarcalismo e do capitalismo? Essas são perguntas que tentaremos responder nos próximos capítulos.

²¹⁹ PIERCY, Marge. *Parti-colored blocks*, p. 100

Capítulo 2

“Dos que estão agora mortos assim como daqueles que ainda vivem”²²⁰

Se um dos papéis principais da Utopia é apresentar vislumbres do radicalmente Outro no futuro ou o de indicar as latências e possibilidades que estão disponíveis para nós em certo momento histórico, segundo já afirmamos, esse caráter projetivo acaba por interligar a reflexão sobre o futuro a uma relação com o passado. A História, desse modo, passa a ser um elemento fundamental da narrativa. E no caso das utopias e distopias, ela tem também uma função política. Marge Piercy tem uma tese sobre a importância da História, interligada com sua representação na memória, e esse assunto deve assumir uma posição central no nosso estudo.

A proibição de um bem maior

Os dois romances em estudo vão estabelecer em suas páginas uma determinada visão da História e vão conceder a ela diferentes formas de importância, as quais devem ser levadas em conta pelos leitores da época de publicação do romance e os de hoje.

Pense desta forma: havia muita coisa boa na vida dos ancestrais que viviam neste continente antes que o homem branco viesse conquistar. Houve muito que foi trazido de lá e era útil. *Tem levado muito tempo para colocar o antigo e bom junto com o novo e bom para termos um bem maior...*²²¹

Em qualquer ponto da História, certas diretrizes estão proibidas ainda que caminhos se mantenham abertos para a mente curiosa e a mão experimentadora. Nem sempre o conhecimento é proibido porque é perigoso: governos gastam milhões em armas e proíbem aos grupos menores o que quer que os faça felizes. *O que nos é proibido conhecer pode ser – e assim o parece – o que mais precisamos conhecer.*²²²

²²⁰ Fala da personagem Chava para Joseph em *He, She and It*, em trecho citado adiante.

²²¹ *Woman on the Edge of Time*. p. 71. (grifo nosso) No original: Think of it this way: there was much good in the life the ancestors led here on this continent before the white man came conquering. There was much brought that was useful. It has taken a long time to put the old good with the new good into a greater good...

²²² *He, She and It*. p. 30. (grifo nosso) No original: At any moment in history, certain directions are forbidden that lie open to the inquiring mind and the experimental hand. Not always is the knowledge forbidden because dangerous: governments will spend billions on weapons and forbid small sects the peyote of their ecstasy. What we are forbidden to know can be— or seem—what we most need to know.

O primeiro excerto é uma fala da personagem Luciente quando ela está apresentando o mundo futuro para a visitante Connie. Ela se refere ao passado colonial dos Estados Unidos como forma de apresentar um ponto do tempo em que havia coisas boas que podiam ser usadas na organização da sociedade e na relação do homem com a natureza. Sem dar maiores detalhes do que seria, ela relembra que os conquistadores trouxeram coisas boas, igualmente. Isso não significa que Luciente estivesse defendendo as atrocidades envolvidas no processo de colonização, mas que junto com tais atrocidades, a vinda ao novo continente trouxe uma série de melhorias que antes se circunscreviam ao velho continente.

O que parece estar implícito na fala de Luciente, portanto, é que o presente dela é uma confluência de fatores, entre os quais estão as coisas boas existentes no passado e os elementos bons descobertos no presente (este seria o futuro de Connie e do leitor). Isso demonstra que em qualquer momento histórico há elementos bons e ruins, e trata-se de uma necessidade social realizar o julgamento do que é bom ou ruim e a eliminação do que é considerado nocivo para aquela comunidade. Portanto, o conhecimento e avaliação do passado são primordiais para a criação de uma sociedade utópica (ou, na visão de Luciente e seus conterrâneos, uma sociedade justa e equilibrada).

Evidentemente, o romance revela que tal medida não é apenas uma potencialidade. Ela é uma realidade, porém, apenas uma determinada classe de pessoas (aquelas com poder) realiza essa avaliação e seleção dos elementos do passado que devem justificar suas ações no presente. É dessa forma, por exemplo, que se constitui certa visão do que seja a ideologia.

No segundo excerto, parte do outro romance em análise *He, She and It*, a fala de Malkah traz outra questão relacionada ao conhecimento do passado que Luciente apresentou. Ele não se dá de forma livre, desimpedida. Existem forças sociais as quais provocam uma interdição ao conhecimento, ao investir tantos recursos no apagamento de determinados momentos do passado. Exatamente nesta proibição jaz uma mensagem: aquilo que está oculto, ou aquilo se busca apagar, deve ser conhecido, pois isso tem valor na hora de se estabelecer qual é o bem antigo. Portanto, a História é composta de experiências positivas e negativas e o conhecimento de todos esses matizes é parte de uma luta, na qual um lado busca suprimir ou impedir o acesso a uma parte do conhecimento das experiências e outro lado deve lutar para conhecer com propriedade exatamente o que se tenta proibir. Isso nos leva a pensar nas implicações do que os

romances revelam sobre a História, tendo como ponto de partida o debate sobre a definição da própria História.

O conhecimento do passado: o conceito de História

O antropólogo e pensador haitiano Michel-Rolph Trouillot discute em seu livro, *Silencing the Past: Power and the Production of History*, que, segundo o senso comum, a definição de História está ligada a uma ambiguidade. O termo em questão pode se referir tanto a fatos acontecidos quanto a uma narração de tais fatos, o que foi dito sobre eles. A primeira interpretação enfatiza o processo sociohistórico enquanto a segunda o nosso conhecimento de tal processo. Há ainda um terceiro significado que apresenta uma sobreposição dos dois significados anteriores: há uma necessidade de registro dos eventos que acontecem, portanto, História é o acontecimento de processos e eventos no mundo seguidos de seu registro e interpretação. Para muitos, portanto, o papel do historiador é a de revelar, descobrir ou apontar, por meio de um processo arqueológico, a verdade sobre o passado.

Como consequência desses significados, temos diferentes abordagens da História. Para alguns de seus estudiosos, o papel do historiador é o de revelar o passado, descobrir ou pelo menos se aproximar da verdade. Dessa perspectiva, o poder é apenas um dos fatores da construção da narrativa. Porém, para outros acadêmicos, a História é um conjunto de ficções ou narrativas, portanto não pode se afirmar enquanto verdade. Ao narrativizar a realidade, ocorre uma distorção que impede o conhecimento verdadeiro do processo tal como foi. A primeira abordagem é chamada de positivista, a segunda é chamada de construtivista. Para Trouillot, “enquanto a visão positivista esconde os tropos de poder por trás de uma epistemologia ingênua, o construtivista nega a autonomia do processo sociohistórico”²²³.

Pela insuficiência das duas abordagens, é preciso estabelecer regras de credibilidade para os debates sobre o que se passou. Uma das coisas mais preocupantes para os historiadores, então, é como definir critérios que tornem menos subjetivos os relatos sobre os fatos do passado. O antropólogo indiano Arjun Appadurai, por exemplo, sugere

²²³ TOUILLLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*, Boston: Beacon Press, 1995, p. 6

alguns fatores para impedir que a história seja completamente suscetível à inventividade: são eles a autoridade, a continuidade, a profundidade e a interdependência.²²⁴

Apesar de tais fatores, como vimos, o estudo da História se baseia na ambiguidade de sentidos que mencionamos e na dificuldade de diferenciar a história de uma estória. Assim como o inglês, a língua portuguesa permite a diferenciação entre os fatos e as narrativas, em dois termos diferentes, porém só um deles – história – tem prestígio no português padrão e pode adquirir as duas conotações²²⁵.

Não foram poucos autores que tentaram encontrar uma definição do conceito de História. Mais do que um simples campo de conhecimento das ciências humanas, foi necessário entender os processos envolvidos na organização desses conhecimentos e, ao discuti-los, podemos identificar de que maneira diversos elementos tais como memória, história, conhecimento e conscientização estão interligados com a utopia e a distopia. Como nos lembra Raffaella Baccolini²²⁶, a utopia normalmente tem uma relação problemática com a história já que é considerada o “fim da História”, a realização final do processo. Mas conforme ela segue observando, a utopia é, em vez de uma fuga da história, um produto dela. A distopia também tenta suprimir a história, mas ela está mais diretamente calcada nela. A grande parte do que acontece na distopia é o desenvolvimento positivo ou negativo de algum elemento do presente, revelando nesta mudança (que exagera alguns fatores ou destrói outros) o processo histórico em si. Não é à toa que a maior parte das distopias clássicas demonstra um interesse grande na história e, principalmente, no seu controle (para revisionismo e apagamento), sendo o exemplo mais notório o trecho de *1984* no qual Orwell fala sobre o controle do passado como forma de dominação do futuro.

Baccolini nos aponta que o estudo sistemático do que seria a história, em perspectiva filosófica, começa com Nietzsche em seu ensaio “O Uso e Abuso da História”. Por algum motivo, que sabemos ser ideológico, a autora desconsidera os estudos sobre a Filosofia da História de Hegel, que servirão de base para as filosofias da História posteriores,

²²⁴ APPADURAI, Arjun. “The Past as a Scarce Resource”. In *Man*, New Series, Vol. 16, No. 2 (Jun., 1981), pp. 201-219. Segundo o autor, cada uma dessas categorias é definida de seguinte maneira: autoridade envolve um consenso cultural sobre a origem, fonte e garantia de credibilidade da informação sobre o passado. Continuidade implica igualmente um consenso sobre a ligação entre a fonte de autoridade e a expressão do passado. Profundidade se refere ao consenso cultural dado ao valor relativo de diferentes temporalidades na avaliação do passado e interdependência está relacionada com a necessidade de convenções sobre a ligação de tal fato passado com outros fatos passados que possam lhe ajudar a garantir credibilidade.

²²⁵ No presente trabalho vamos preferir utilizar a história com os dois sentidos e usaremos estória apenas quando desermos não deixar nenhuma ambiguidade sobre o caráter mais ficcional do texto.

²²⁶ BACCOLINI, Raffaella. “A useful knowledge of the present is rooted in the past”: Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin’s *The Telling*. In *Dark Horizons*. p. 113-34

principalmente aquelas do marxismo, que, no século XX, vão ter entre seus principais representantes o livro de Georgy Lukács *História e Consciência de Classe*. Isso pode estar relacionado com a visão distinta de História como ciclo ou como teleologia.

O livro de Lukács, por sinal, foi uma das referências para, entre outros autores, Walter Benjamin quando ele escreveu seu ensaio famoso intitulado “Sobre o Conceito de História” de 1940.²²⁷ A razão pela qual mencionamos esse ensaio é por sua visão da História se aproximar bastante daquela que acabamos de citar do romance. Segundo Luciente, o presente é formado por uma dialética entre o conhecimento do passado, um julgamento e a apropriação daquilo que havia de melhor nele.

O processo, similar a um movimento de arqueologia, não nos faz apenas entender o passado e o que foi, mas é a luz que nos apresenta o que se tentou apagar com o tempo, seja ao defender uma visão unilateral da história, ou por intermédio de qualquer outro aparato de controle social.

Igualmente para Benjamin, "a história é o objeto de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo tempo-de-agora"²²⁸.

Para exemplificar essa relação e torná-la mais clara, ele a ilustra: a moda (*fashion*) mantém as últimas tendências ao passo que traz de volta aquilo que já foi utilizado no passado. Porém, o filósofo ressalta, a moda é uma falsa mudança, posto que ela é a maneira que a classe dominante encontrou de repetir o mesmo e ocultar seu horror a mudanças mais profundas.

Seguindo essa linha de raciocínio, o que tanto Benjamin quanto Luciente indicam como parte do processo histórico é a necessidade de se montar uma constelação com os fatos do passado e o do presente, dando o que Benjamin chama de "o salto do tigre em direção ao passado". Na interpretação de Michel Löwy, estamos falando de "nos apropriar[mos] de um momento explosivo do passado, carregado de tempo-de-agora. A citação do passado não era necessariamente uma obrigação ou uma ilusão mas podia ser uma fonte formidável de inspiração, uma arma cultural poderosa no combate do presente"²²⁹. Assim, quando o mundo está vivendo momentos decisivos, o presente

²²⁷ LÖWY, Michel. *Aviso de Incêndio*. p. 16. O livro de Lukács continua até os dias de hoje servindo de modelo para a discussão do processo histórico. Um exemplo ilustre dessa discussão pode ser visto em JAMESON, Fredric. “History and Class Consciousness as an Unfinished Project”. In: SOARES, Marcos; Cevasco, Maria Elisa. *Crítica Cultural Materialista*. São Paulo: Humanitas, 2008. pp. 13-46

²²⁸ LÖWY, Michel. *Aviso de Incêndio*. Tese XIV, p. 119

²²⁹ Idem. p. 121

parece se cristalizar e busca se naturalizar como se sempre tivesse sido assim, um eterno retorno, o passado se faz necessário, como exemplo e contra-exemplo, uma forma de enxergar materialmente, alternativas para o status quo.

Como veremos, o presente de Mattapoissett, mais do que o presente de Connie, se apoderou criativamente de elementos relevantes do passado para tecer uma nova malha social que os direciona e organiza as relações entre as pessoas.

“Um significado mais doce”

Ao descrever os primeiros passeios de Connie pelo futuro, Marge Piercy se aproxima mais da narrativa tradicional da utopia. Temos o guia, na figura de Luciente, que vai explicando o funcionamento daquela sociedade, estabelecendo ou abrindo a oportunidade para que se estabeleçam as diferenças entre aquele tempo e o de Connie. Uma dessas diferenças está na organização da forma de moradia das pessoas: como nos lembra Luciente, “não temos grandes cidades – elas não funcionaram”²³⁰.

Se o modelo de cidades não funcionou, foi preciso buscar outra forma de organização do espaço social. Pela análise da história, a possibilidade escolhida, entre as diversas opções disponíveis, foi a vila. Mattapoissett e as outras vilas que aparecem no decorrer do enredo são pequenos bolsões de habitantes, que enfatizam as práticas coletivas, no que concerne a alimentação (temos o comideiro [*fooder*]), a educação das crianças (a casa das crianças), porém mantendo a individualidade, dando a cada um seu espaço de moradia e seu quarto.

Uma característica importante das vilas é que existe um rigoroso controle de natalidade. Cada bebê só pode nascer a partir da morte de algum dos membros daquela comunidade. Tal controle pode ser visto como resposta simbólica ao medo do crescimento desenfreado do contingente populacional. Em *He, She and It*, verificaremos o movimento oposto, na figura da Glop, onde as taxas de natalidade são grandes e o crescimento é desenfreado. E em *Woman*, o fato de que as mulheres não dão mais à luz, o sexo sendo apenas recreacional, é um dos outros fatores que permite um controle mais centralizado do número de habitantes: somente após um pedido para o setor responsável pelo *brooder*, a “fábrica de bebês”, nas palavras de Connie, os fetos são

²³⁰ *Woman on the Edge of Time*. p. 68. No original: “We don’t have big cities – they didn’t work.”

gerados, a partir de uma sopa de genes. Ela é a materialização mais radical do chamado *melting pot*.

Não bastou apenas escolher a forma de vila como a experiência mais válida de organizar a sociedade: cada uma dessas vilas se associa com certos valores do passado, e tais valores são bastante específicos. A personagem Bee explica para Connie que os

“Índios Wampanoag são a origem de nossa cultura. Nosso passado. Cada vila tem uma cultura.” [...] [Ao que Connie responde] “Suponho que seja porque você é negro. No meu tempo os negros descobriram o orgulho em ser negros. Meu povo, chicanos, estava começando a sentir isso. Agora parece que tudo se perdeu de novo.” [...] “No grandecelho – o grande conselho – certas decisões foram tomadas há quarenta anos para que se gerasse uma alta proporção de pessoas de pele escura para misturar bastante os genes pela população. Ao mesmo tempo, decidimos nos apegar a identidades culturais distintas. Mas quebramos a ligação entre os genes e a cultura, quebramos pra sempre. Não queremos correr o risco que o racismo aconteça de novo. Mas não queremos o caldeirão de culturas onde todo mundo acaba como um mingau ralo. Queremos diversidade, pois a estranheza gera a riqueza.”²³¹

No excerto, notamos uma série de explicações de cunho histórico. Se por um lado Connie faz menção aos movimentos sociais negros que caracterizavam sua época e até nos indica que havia tentativas de outros atores sociais, os latinos, se mobilizarem, ela indica um retrocesso, pois percebe que “tudo se perdeu de novo”. O processo em questão, que não é discutido pelos personagens, é o desmonte realizado pelos políticos da Nova Direita, os quais, em meados dos anos 1970, realizavam diversos movimentos para neutralizar os avanços políticos conquistados pelos governos e movimentos sociais das décadas anteriores. Mais fortemente, eles buscavam uma desarticulação de qualquer instituição ou partido que pudesse apresentar radicalismo contra o governo ou pudesse questionar ou abalar as fundações do sistema capitalista, no coração de sua mais poderosa manifestação (os Estados Unidos).

²³¹ *Woman on the Edge of Time*. p. 103-4 No original: “Wamponaug (sic) Indians are the source of our culture. Our past. Every village has a culture.” [...] “I suppose because you’re black. In my time black people just discovered a pride in being black. My people, Chicanos, were beginning to feel that too. Now it seems like it got lost again.” [...] “At grandcil—grand council—decisions were made forty years back to breed a high proportion of darker-skinned people and to mix the genes well through the population. At the same time, we decided to hold on to separate cultural identities. But we broke the bond between genes and culture, broke it forever. We want there to be no chance of racism again. But we don’t want the melting pot where everybody ends up with thin gruel. We want diversity, for strangeness breeds richness.”

Segundo Robert Goldstein,

[s]eguindo a neutralização do Partido Comunista [norte-americano], a Nova Esquerda se tornou o movimento radical dominante durante a era da Guerra do Vietnã [como o estudioso chama o período da década de 1965-1975]. A repressão explícita [...] levou a uma distração considerável das atividades políticas, que passavam de lutas ofensivas para defensivas, mas a forma mais característica de repressão durante este período foi uma vigilância e agitação massiva e encoberta por agentes do governo que desacreditavam tais atividades.²³²

Paralelamente a esse movimento, ocorria algo parecido com o que o personagem Bee descreve para Connie. Enquanto os movimentos sociais eram massacrados pelos aparelhos do Estado como as polícias e as legislações, um efetivo de pessoas acessava as universidades e, a partir delas, celebravam a “Diferença”. Houve uma explosão de estudos de gênero e raça, de criação de institutos para estudos de minorias. Se era impossível lutar na vida social, pelo menos no âmbito da teoria era possível exigir um tratamento mais equânime. O que acontecia era um retorno daquilo que estava sendo reprimido, à época da escrita do romance. Aquele orgulho perdido nas ruas era recuperado nos corredores das universidades e no discurso acadêmico. Porém, ele vinha com certo preço: a celebração das diferenças também servia como um discurso para a afirmação das identidades e, como consequência, estava implícito determinado discurso de pureza e uma nostalgia com relação às raízes. Deveria se recuperar uma certa imagem modelo de raça ou etnia, que precedesse os processos históricos. A mistura, portanto, não era tão bem vista por certos teóricos, mais puristas, que a consideravam uma forma de falsificar o impulso de identidade dentro dos estudos da diferença.²³³

Portanto, o discurso de Bee dialoga diretamente com aquele movimento crescente que enfatizava as culturas diferentes, a variedade. Elas igualmente se colocavam contra a homogeneização da cultura, via mídia e outros aparelhos culturais do Estado. Tratava-se de um caminho diverso daquele descrito por Connie em seu presente, visto que não apenas na teoria, o modo de vida dos personagens do futuro era pautado por essa imagem de uma cultura específica, a qual determinaria práticas sociais e até mesmo valores.

²³² GOLDSTEIN, Robert. *Political Repression in Modern America from 1876 to 1976*. Urbana: U of Illinois, 2001, . p. 555

²³³ Esta posição é baseada no pressuposto que apenas um membro de determinada minoria pode ser um representante das suas ideias, portanto, somente um acadêmico negro pode falar sobre as questões negras, somente uma mulher pode ser feminista, e somente um homossexual pode falar das expressões queer. Isso é defendido por certos setores dentro desses campos de estudo.

No caso determinado, a vila de Luciente escolheu a cultura dos Wampanoag, um povo indígena bastante importante para a história norte-americana. Trata-se de uma tribo originária do nordeste americano, onde hoje se localizam os estados de Massachusetts e Rhode Island. Como diversas tribos nativas, não apenas as existentes na América do Norte, essa cultura tinha uma série de maneiras diferentes de organização da sociedade, um tipo específico de relação com a natureza, de lidar com a terra e de organizar seus papéis de gênero, etc. Devido às doenças trazidas pelos europeus, e as guerras travadas com eles por posse de terras ou poder político, a população original de quase 100.000 índios chegou a ser reduzida para 2.000.²³⁴ Ao recuperar elementos dessa cultura, a vila de Mattapoisett parece dar materialidade a um processo de reparação ou recuperação histórica. Durante os séculos XVIII e XIX, os remanescentes das tribos indígenas viviam em enclaves e bolsões, praticamente isolados e invisíveis; praticamente considerados cidadãos de segunda classe. Somente na segunda metade do século XX as tribos conseguiram estabelecer diálogos com as autoridades, os governos federais e estaduais, conquistando direitos e inclusão. Novamente, trata-se de outra minoria que buscava ter algum tipo de voz na época do romance e conquistava espaço na sociedade com bastante esforço.

Seguindo seu argumento, Bee apresenta o salto, o elemento que os diferencia do passado: o uso da tecnologia como forma de eliminar a genética da equação de possuir uma cultura “mais fechada”. O personagem explica que tal medida foi tomada para que não houvesse mais racismo.

A racionalização de um processo social como o racismo já existia séculos atrás. Ela foi motivação de guerras e escravidão; as diferentes características físicas das pessoas as marcavam enquanto identidade, e estabeleciam parâmetros de julgamento, normalmente inferiorizando certos traços e valorizando outros, segundo o critério daqueles no poder.²³⁵

“É tão... inventado. Artificial. Tem irlandeses negros e judeus negros e italianos negros e chineses negros?
“Coceteza, como não? Quando você cresce, você pode ficar com a cultura na qual você foi criado ou você pode se fundir com

²³⁴ CALLOWAY, Colin G. *After King Philip's War: Presence and Persistence in Indian New England*. Hanover e Londres: University Press of New England, 1997.

²³⁵ Aqui podemos apontar para os estudos de Carlos Moore, no seu livro *Racismo & Sociedade*, p. 18: “Tanto o racismo anglo-saxônico, surgido a partir da Modernidade ocidental e tendo como fundamento a pureza racial, quanto o racismo dos países da dita América Latina, baseado no fenótipo ou na aparência física, são simplesmente variantes históricas e reformulações de um mesmo racismo cuja consciência histórica é mais antiga do que nos é apresentada, pois prolonga suas raízes nas estruturas pré-capitalistas e pré-industriais.”

outra. Mas aquela na qual você cresceu geralmente tem... um significado mais doce para nós.”

“Dizemos “nós”, Luciente começou, “sobre as coisas que aconteceram antes de nascermos, porque nos identificamos com aquelas decisões. Eu costumava achar que nossa história era exagerada, mas não tenho mais tanta certeza desde que comecei a viajar no tempo.”²³⁶

Percebemos, no entanto, que as diferenças estabelecidas pelas raças e o tipo de carga de valor contida num certo rótulo como “judeu”, “italiano” ou “negro” são históricas e socialmente construídas. Ao colocar em justaposição dois desses conceitos, como “chineses negros”, eles deixam de ser indissociáveis, pois se definem por características excludentes e passam a significar ou uma forma de cultura, com valores próprios e determinados, ou um conjunto de características fenotípicas. A artificialidade percebida por Connie nesse caso é colocada em contraposição com a “naturalidade” do que ela estava habituada: quem possui certo fenótipo – certas características físicas – recebe com ele toda uma cultura, uma história da qual não pode escapar.

Um ponto ao qual se deve chamar a atenção, contudo, está na fala de Luciente, que segue a observação de Connie. Não apenas houve uma separação entre as características genéticas e as determinações culturais, as pessoas do futuro podem circular por entre as diversas culturas. Tal circulação parece depender da livre escolha do indivíduo mediante ao fato de se identificar ou não com a cultura do lugar onde foi criado e, se tal identificação não acontecer, pode-se procurar outro conjunto de valores que se identifiquem melhor com as aspirações do indivíduo. Essa mobilidade vai de encontro com duas teorias, populares à época de escritura do romance: a teoria da utopia tradicional e a teoria da ideologia.

A primeira, já discutida em detalhe em nossa Introdução, afirma que para uma utopia se afirmar, ela requer certo isolamento espacial. Em seu ensaio “Of Islands and Trenches: Naturalization and the Production of Utopian Discourse”, Fredric Jameson afirma que desde os primórdios, com a Utopia de Thomas More, o gênero apontava para um tipo de insularidade do desejo utópico: para funcionar, o desejo utópico precisa ser contido em um espaço determinado. Ao invés disso, a estrutura aberta de que nos fala Luciente

²³⁶ *Woman on the Edge of Time*. p. 104. No original: “It’s so ... invented. Artificial. Are there black Irishmen and black Jews and black Italians and black Chinese?” “Fasure, how not? When you grow up, you can stick to the culture you were raised with or you can fuse into another. But the one we were raised in usually has a ... sweet meaning to us.” “We say ‘we,’” Luciente began, “about things that happened before we were born, cause we identify with those decisions. I used to think our history was exaggerated, but I’m less sure since I time-traveled.”

parece indicar uma movimentação possível e até encorajada para aquele tipo de ordem social acontecer.

A segunda teoria da época, com a qual a fala da personagem parece estabelecer relações é a teoria da ideologia. Os pensadores pós-estruturalistas, por exemplo, defendiam que as determinações ideológicas eram formadoras e inescapáveis. Se este fosse o caso na realidade do futuro, cada sujeito estaria fadado àquela cultura na qual ele havia nascido. Porém, pelos conhecimentos de outras culturas e sem as determinações genéticas implicadas em um local de nascimento, ou um grupo específico, a pessoa pode ressignificar seu alinhamento à determinada cultura, buscando em outras sua realização enquanto sujeito. Luciente, novamente, torna a explicação mais plausível ao dizer que existe uma liberdade maior para se movimentar entre culturas, porém, a cultura inicial tende a prevalecer mais, indicando a dificuldade de se transcender seus alinhamentos ideológicos, ainda que naquela projeção, tal transcendência seja mais realizável que no mundo de Connie ou no mundo fora do romance.

Ao explicar que a pessoa tinha possibilidade de modificar sua cultura a partir da sua escolha, podendo se mover de lugar para lugar dependendo do que acreditasse, o excerto nos dá sinais de uma tentativa de solucionar os problemas apresentados pelo gênero da utopia e pelo pensamento da época em que o romance foi escrito. O trecho aponta para a história na medida em que apresenta uma resolução simbólica para um determinado problema da época, o qual ainda se coloca como uma questão nos nossos dias: como o sujeito pode resistir aos seus alinhamentos e se engajar com valores diferentes, às vezes até opostos daqueles que formaram sua identidade.

Por fim, Luciente busca explicar o que quer dizer com a palavra “nós”, e ela o faz para determinar como o pronome se refira a uma coletividade de pessoas, tanto aquelas próximas de Luciente, quanto seus antepassados, os quais tomaram algumas decisões e estabeleceram determinadas tradições que não apenas são conhecidas pelos sujeitos do futuro, como também aceitas. Tal perspectiva, ao estabelecer uma continuidade das decisões do passado, demonstra uma maior consciência histórica dos personagens de Mattapoisett, porém esta é relativizada na sequência por Luciente, quando ela indica a dificuldade de se conhecer os fatos históricos mais distantes no tempo sem haver uma mediação grande, ou seja, algum tipo de exagero. Mesmo com possíveis formas mais eficientes de armazenamento de informações e acesso a elas, a guia de Connie duvida da veracidade de certos dados, fatos e relatos, e isso indica a dificuldade de se obter

informações históricas “objetivas”. No caso, há uma saída para tal sensação no romance, a partir do momento que eles possuem a tecnologia para se projetar para o passado e até trazer a consciência de Connie, de forma corporificada, para o tempo deles. Isso permite a Luciente, e em menor medida a outros personagens, experimentar o passado e confirmar (ou ressignificar) seus conhecimentos sobre ele. No caso dela, houve uma confirmação daquelas histórias as quais, mesmo sendo verídicas, eram tão absurdas ao olhar do futuro que poderiam ser consideradas exageros, justificados por terem se transformado em narrativas de alerta (*cautionary tales*), lições de moral inventadas para se evitar repetir os erros daquele passado.

Em um ponto mais adiante da narrativa, os personagens do futuro vão explicar para Connie mais um aspecto do seu conceito de história. Ele complementa o que Luciente já havia indicado, sobre a seleção de coisas consideradas boas do passado com o que era considerado bom no presente.

“Nossa tecnologia não se desenvolveu diretamente da sua”, Luciente falou séria, olhando com aqueles olhos negros e brilhantes, alegre, alerta de tal forma que sua fala ficava quase cantada. “Temos recursos limitados. Planejamos cooperativamente. Não podemos nos dar ao luxo de desperdiçar... nada. Pode-se dizer que nossa – talvez você diria religião – ideologia faz com que nos tornemos parceiros da água, do ar, dos pássaros, dos peixes, das árvores.”

“Aprendemos muito com sociedades que as pessoas costumavam chamar de primitivas. Tecnicamente primitivas. Mas socialmente sofisticadas.” Jackrabbit andava de um lado para o outro, franzindo as sobrancelhas. “Tentamos aprender com culturas que lidavam bem com o gerenciamento de conflitos, a promoção de atividades cooperativas, a maioria, um crescente senso de comunidade, a saúde, o envelhecimento, a loucura e a morte...”²³⁷

O trecho em questão aponta para a distinção que Jameson, em um de seus estudos²³⁸, faz entre as noções de utopia e progresso. Para entendermos melhor essa diferenciação

²³⁷ *Woman on the Edge of Time*. p. 125. No original: “Our technology did not develop in a straight line from yours,” Luciente said seriously, looking with shining black gaze, merry, alert in a way that cast grace notes around her words. “We have limited resources. We plan cooperatively. We can afford to waste ... nothing. You might say our—you’d say religion?—ideas make us see ourselves as partners with water, air, birds, fish, trees.” “We learned a lot from societies that people used to call primitive. Primitive technically. But socially sophisticated.” Jackrabbit paced, frowning. “We tried to learn from cultures that dealt well with handling conflict, promoting cooperation, coming of age, growing a sense of community, getting sick, aging, going mad, dying—”

²³⁸ JAMESON, Fredric. “Progress versus Utopia, or, Can We Imagine the Future?”. In: *Archaeologies of the Future*, *op. cit.*, pp. 281-295.

podemos recorrer a um ensaio de 1968 de Marcuse chamado “A noção de progresso à luz da psicanálise”. Nele, o autor estabelece que a ideologia do progresso vigente provém da síntese de dois conceitos: por um lado, o quantitativo ou técnico objetivava cada vez mais a dominação do meio humano e natural. Oposto a ele, havia outro, humanitário ou qualitativo, o qual se caracterizava pelo desaparecimento da escravidão, da opressão e do sofrimento. Segundo o autor, o progresso técnico antecede o humanitário, mas não leva *automaticamente* a ele. Marcuse nos informa que por volta do século XVIII o conceito englobava qualidade e técnica, mas a partir do século XIX, esta passou a ter prioridade frente à qualidade e a transferi-la ao âmbito do utópico: porém, o filósofo alemão nos adverte que “do progresso técnico enquanto tal não pode resultar a perfeição humana”²³⁹.

No século XX, essa opinião *não* era a regra. A imaginação do futuro se dava através de metáforas do desenvolvimento técnico, de forma hegemônica. Sempre que estava no poder, a Direita usava o discurso do progresso para justificar sua militarização, seu controle. Porém, a alternativa a essa posição política também defendia o progresso. Como explicava Walter Benjamin, já na década de 1930 e 1940, a própria Esquerda (principalmente na figura dos socialistas stalinistas e dos socialdemocratas) contava com o sucesso do progresso, pois ela defendia que “a representação de um progresso do gênero humano na história é inseparável da representação do avanço dessa história percorrendo um tempo homogêneo e vazio”²⁴⁰. Ele queria dizer que uma leitura superficial de Marx fazia os socialistas enxergarem os modos de produção “evoluindo” um do outro, como se o capitalismo fosse a consequência lógica e inevitável do feudalismo, e o socialismo o resultado “natural” e inescapável do capitalismo.

Diferente da visão hegemônica de história como causa e efeito, ou como uma linha reta, no sentido de acumulação de técnica, o romance dá sinal de uma ruptura e um desenvolvimento não-linear da tecnologia, das ciências e, principalmente, da sofisticação social exemplificadas por sociedades ditas primitivas. Este trecho, ainda que não volte a repetir explicitamente, nos evoca a visão das sociedades indígenas, que desenvolviam relações muito mais orgânicas com a natureza, coletivas e de cuidado com seus membros.

²³⁹ MARCUSE, Herbert. “A noção de progresso à luz da psicanálise”. In: *Cultura e Psicanálise*. Trad. Isabel Loureiro. São Paulo, Paz e Terra, 2001, pp. 114-5.

²⁴⁰ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. In: Löwy, M. *Aviso de Incêndio*, Trad. Wanda N. C. Brant. São Paulo, Boitempo, 2005, p. 116.

Existe, sem dúvida, certa nostalgia pelos ideais pré-industriais e pré-capitalistas, mas ela é seletiva, uma vez que ainda temos uma forte presença da tecnologia afetando profundamente a vida social (vide o caso dos *kenners*, aparelhos que não existiam na época do romance, mas hoje podem ser identificados como qualquer smartphone ou tablet). O romance indica que essa seletividade é uma forma lícita de desenvolvimento social.

Assim, o romance coloca em seus termos a discussão de Benjamin e Marcuse, os quais duvidam que o progresso seja “um processo de aperfeiçoamento gradual e infinito”. Rupturas, por mais radicais, são bem-vindas e historicamente possíveis. O entusiasmo de Luciente e Jackrabbit, a inquietude deles, parece provir do fato que eles percebem que Connie cai na armadilha da expectativa na crença do progresso automático ou contínuo: eles querem mostrar para ela algo como “a única continuidade é a da dominação, e o automatismo da história simplesmente reproduz a regra”²⁴¹. O romance vai se colocar em oposição a esse tipo hegemônico de concepção da História, nas escolhas que os personagens da comunidade utópica vão fazer e na sua postura de explicar a história (e vivê-la).

No outro romance de Marge Piercy, *He, She and It*, a importância de uma identidade cultural que organiza a vida das pessoas em pequenas sociedades é marcante. Dentre os diversos tipos de comunidade do romance, aquela que se assemelha mais ao tipo de relação vista entre história e cultura é a cidade livre de Tikva.

A cidade se parece um pouco com Mattapoissett, pois possui um Conselho da Cidade, onde as decisões são tomadas de forma coletiva, um centro de alimentação coletivo, e as diversas sinagogas. Tanto os nomes das pessoas (Shira, Malkah, Yod, Avram), seus costumes, quanto a narrativa que vai acompanhar a narrativa principal, aquela do golem e do Maharal, estão impregnados da História e da cultura judaica, na qual Marge Piercy esteve imersa desde que sua mãe morre, no início dos anos 1980. Porém, a recuperação da cultura judaica é seletiva, uma vez que rejeita certos dogmas e valores mais ortodoxos, tal como o papel reservado às mulheres nas tradições semitas e o famoso tradicionalismo. É a ciência e não a religião que salva a cidade das multís (as quimeras que eles produzem e o próprio ciborgue).

²⁴¹ *Ibidem*, p. 117.

“Vocês mudam de nome na hora que quiserem??”

Um dos indícios fortes do apreço pela História que os personagens da Utopia de Mattapoisett vão demonstrar está na forma com que adquirem seus nomes. Eles possuem características especiais que os diferenciam de outras formas de nomeação. Vejamos como isso se dá.

Na sociedade de Connie, assim como na nossa, os sujeitos são nomeados pelos pais, os quais geralmente se dirigem a um cartório logo após o nascimento da criança para o registro do nome. Esse nome passa a ser a identidade da pessoa, uma maneira de diferenciá-la de todas as outras, mas pouco tem a ver com a personalidade que a criança virá a adquirir no decorrer de sua existência. Muitas vezes os nomes estão relacionados a desejos dos pais, como na repetição de seus próprios nomes, seguidos de Júnior, Filho, Neto, de forma a tentar narcisisticamente estabelecer uma espécie de continuidade, não apenas genética, mas também de projeção do eu no Outro.

No presente da protagonista, algumas pessoas alteram seu nome e tal alteração tem um objetivo bem claro: apagar suas raízes e buscar ser aceito em um tipo de sociedade diferente daquela de onde surgiram. Trata-se da sobrinha de Connie, Dolores, que passa a ser Dolly e seu irmão, Luis, que passa a ser Lewis. No segundo caso, mais do que no primeiro, temos a tentativa de adquirir a pretensa respeitabilidade que o nome de origem latina não permitiria dentro daquele tipo de sociedade em que eles viviam.

No romance distópico *He, She and It*, os personagens possuem nomes tradicionais: Shira e Malkah Shipman, Avram e Gadi Stein, etc. Somente alguns personagens escapam disso, no caso o ciborgue Yod e a visitante Nili, mas em certo episódio, Shira chama a atenção para tal fato: “Se eu tiver que apresentá-lo seu nome será... Yod Oblensky. Você é um primo do Avram.”²⁴² Percebemos na hesitação da personagem que ela entende que a ausência de um sobrenome naquele tipo de organização social causaria certo estranhamento e poderia acarretar suspeitas, afinal, o sobrenome indica a filiação, ou seja, as origens da pessoa. Além disso, pode ser indicador, por exemplo, da classe social ou da origem étnica do sujeito, tanto quanto o primeiro nome era para Luis e Dolores.

Em outro movimento relacionado a nomeações, temos em *Woman on the Edge of Time* a personagem Gildina 547-921-45-822-KBJ. No futuro distópico, a forma de nomear

²⁴²*He, She and It*. p. 93 No original: “If I have to introduce you, your name is... Yod Oblensky. You’re a cousin of Avram’s.”

muda de natureza. Onde seriam esperados um nome e um sobrenome, ou mesmo um apelido, como no caso de Connie, temos um nome seguido por uma série de números e letras. A forma como esses números estão organizados lembra um código de barra ou uma placa de automóveis. O uso desse recurso narrativo parece indicar um desenvolvimento do sistema atual de identificação das pessoas por meio de números do governo, números cada vez maiores, nossos CPFs, Números de Segurança Social, passam a ter prioridade nas relações entre as pessoas e tornam-se mais significativos que nossos nomes ou sobrenomes em nossa identificação (e, numa perspectiva menos imediata, na nossa identidade). Piercy parece denunciar com tal detalhe o alto nível de burocratização e desumanização realizado nessa inversão quando um número passa a ocupar o lugar de um nome. Trata-se de uma estratégia narrativa que dá sinal de uma das preocupações históricas da autora, uma vez que esse processo de inversão, em menor medida, já era uma realidade na época de escrita do romance e ainda o é.

Finalmente, temos a forma de nomear que é utilizada em *Mattapoisett* e é distinta de todas as outras formas tratadas até então. Primeiramente, um nome é escolhido para o recém nascido pelas três comães. Quando atinge a puberdade e já tem conhecimento sobre o mundo, tendo desenvolvido habilidades, por meio de um ritual, o sujeito pode fazer a escolha de um novo nome para si, deixando para trás o antigo nome de criança e assumindo uma nova identidade.

Existe uma liberdade na escolha dos nomes. O romance até faz uma ironia com a ideia de sobrenome:

Luciente estava dizendo o nome de todos, deixando ela um pouco confusa. Ninguém parecia ter mais de um nome. “Vocês não têm último nome?”
“Quando a gente morre?” Barbarossa, um homem de olhos azuis e uma barba vermelha, franziu o cenho para ela. “Devolvemos o nome que acontecia de termos então.”
“Sobrenomes. Olha, meu nome é Consuelo Ramos. Connie para facilitar. Consuelo é meu nome de batismo, meu primeiro nome. Ramos é meu último nome. Quando eu nasci eu me chamava Consuelo Camacho. Ramos é o nome do meu segundo marido: portanto eu sou Consuelo Camacho Ramos.” Ela deixou de fora Álvarez, o sobrenome do primeiro marido, Martin, para simplificar.²⁴³

²⁴³ *Woman on the Edge of Time*. p. 76. No original: Luciente was saying everyone's name, leaving her battered. Nobody seemed to have more than one. “Don't you have last names?” “When we die?” Barbarossa, a man with blue eyes and a red beard, raised his eyebrows at her. “We give back with the name we happen to have at that time.” “Surnames. Look, my name is Consuelo Ramos. Connie for short. Consuelo is my Christian name, my first name. Ramos is my last name. When I was born I was called Consuelo Camacho. Ramos is the name of my second husband: therefore I am Consuelo Camacho Ramos.” She left out Álvarez, the name of her first husband, Martin, for simplicity.

A explicação de Connie sobre a forma como ela acumulou nomes a partir de suas relações é naturalizada, sua identidade é formada e reformada apenas no âmbito do casamento e das relações de parentesco. Ainda que tente explicar de forma simplificada, para os habitantes do futuro, todo aquele sistema era estranho, desconhecido. Ele pressupunha muitas coisas (casamento, família nuclear) da qual eles haviam se desvinculado muito tempo atrás. Diferente de uma extrapolação do que existia, como no caso de Gildina, tratava-se de um sistema completamente diferente. Mas Connie não se conforma e quer saber mais:

Eles se entreolharam, vários adultos e crianças consultavam seus *kenners* nos pulsos. Finalmente, Luciente explicou, “Não temos um equivalente.”

Connie se sentiu contrariada. “Suponho que tenham números. Acho que vocês se chamam só pelo primeiro nome porque seus nomes reais – suas identificações – são os números que são atribuídos ao nascerem.”

“Por que seríamos numerados? A gente consegue saber quem é quem.” A pessoa alta e agitada respondeu. Jackrabbit, Luciente havia dito, portanto, homem. [...]

“Mas e o governo? Como ele identifica vocês?”

“Quando eu nasci, minhas comães me chamaram de Peony...”

“Peony parece nome de menina.”

“Não entendo. Era o nome que foi escolhido para mim. Quando cheguei na nomeação, eu peguei meu próprio nome. Não importa qual era. Mas quando Luciente me trouxe para terra, eu estava altovoando, me tornei Jackrabbit. Veja. Por causa das minhas pernas longas e minha fome enorme e meu pênis grande e meus pulos pela grama da nossa vida comum. Quando Luciente e Bee terminarem de me reformar, vou mudar meu nome novamente para Gato no Sol.” [...] Mas por que ter dois nomes ao mesmo tempo? Na nossa vila só temos um Jackrabbit, quando visito outros lugares, sou Jackrabbit de Mattapoissett.”²⁴⁴

No trecho anterior temos novas informações a respeito da forma de nomear. Como já comentamos, Connie dá indícios de sua contextualização histórica ao insistir que se não

²⁴⁴ *Woman on the Edge of Time*. p. 76-7. No original: They looked at each other, several adults and children consulting the *kenners* on their wrists. Finally Luciente said, “We have no equivalent.” She felt blocked. “I suppose you have numbers. I guess you’re only called by first names because your real name—your identification—is the number you get at birth.” “Why would we be numbered? We can tell each other apart.” The tall intense young person was staring at her. Jackrabbit, Luciente had said: therefore male. [...] “But the government. How are you identified?” “When I was born, I was named Peony by my comothers—” “Peony sounds like a girl’s name.” “I don’t understand. It was the name chosen for me. When I came to naming, I took my own name. Never mind what that was. But when Luciente brought me down to earth after my highflying, I became Jackrabbit. You see. For my long legs and my big hunger and my big penis and my jumps through the grass of our common life. When Luciente and Bee have quite reformed me, I will change my name again, to Cat in the Sun.” [...] “But why have two names at one time? In our village we have only one Jackrabbit. When I visit someplace else, I’m Jackrabbit of Mattapoissett.”

há sobrenomes, deve haver algum tipo de identificação oficial e a numeração parece ser a única alternativa. Porém, Jackrabbit exclui tal possibilidade ao dizer que só há uma pessoa com seu nome em sua vila e que se ele sai da sua vila, seu sobrenome passa a ser o lugar de onde vem. Muitos dos sobrenomes atuais são formados por locais e uma preposição: da Serra, da Silva (selva), da Costa, indicando, principalmente na época da colonização, uma tentativa de adquirir uma nova personalidade, deixando para trás o nome originário. Ainda, poderia ser uma forma de ocidentalizar os nomes dos índios e escravos, cujas culturas de origem não seguiam a lógica dominante, ou a tentativa, por parte de alguns judeus de esconder a origem pra fugir das perseguições.

Na fala de Jackrabbit há uma ideia implícita: somente numa comunidade cujo número de habitantes é fortemente controlado e pequeno, todos se conhecem, um sistema de nomeação como aquele funcionaria, a tal ponto que até mesmo fora daquela comunidade, ele seria a determinada pessoa, a única, pertencente a ela. Esse tipo de configuração social, a pequena vila com seus poucos moradores, parece ser uma manifestação de um desejo igualmente histórico, uma espécie de nostalgia pelo que Raymond Williams chamava de “comunidade cognocíveis” e Lukács se referiu como “culturas fechadas”²⁴⁵. Mattapoissett é uma comunidade que lidou com a possibilidade do crescimento populacional desenfreado e o resolveu, na forma de um controle de natalidade bastante estrito e a separação total entre sexo e procriação.

Outra questão que aparece na fala de Jackrabbit é o seu nome de criança. Connie, ainda desacostumada com o enfraquecimento das noções de gênero, indica que aquele nome era feminino. Até hoje, nomes de flores são associados a mulheres. Mas o que vemos, é que os personagens vão escolher seus nomes, de forma livre, sem se preocupar muito com as questões de gênero. Então se antes os nomes estavam atrelados a noções de parentesco, casamento ou gênero, eles passam a ser livres dessas limitações.

Porém, ainda existem certas normas na escolha dos nomes. Moylan aponta três razões principais para a origem dos nomes²⁴⁶: a natureza, a política e a língua espanhola. Na lista que se segue estão inclusos personagens mais protagonistas e os secundários ou terciários.

²⁴⁵ Tanto Raymond WILLIAMS em seu livro, *The Country and the City*, quanto Georgy LUKÁCS, em seu *Teoria do Romance*, desenvolvem respectivamente os conceitos que tratam de uma cultura congocível e fechada, onde todos têm noção das regras que organizam a sociedade e as relações são muito mais determinadas.

²⁴⁶ MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible*. p. 135-6

No quesito da natureza, temos Jackrabbit (lebre norte-americana), Dawn (alvorecer), Otter (lontra), Bee (abelha), Rose (rosa), Peony (peônia), Morningstar (estrela d'alva), Hawk (Falcão), White Oak (Carvalho Branco), Aspen (álamo), Orion (constelação), Blackfish (tipo de peixe) e Corolla (parte da flor). Sabemos da ligação que aquela sociedade estabelece com a natureza e, portanto, fica clara a motivação para a escolha dos nomes relacionados a ela.

Os nomes que Moylan indica estarem em espanhol, na verdade provêm do latim e parecem fazer parte apenas do futuro. São eles Luciente, Innocente e Magdalena. Exceto o último, os dois primeiros não são nomes muito comuns e se referem mais a características específicas dos personagens: Luciente é aquela que traz a luz, e poderíamos entender esta luz como uma metáfora para o processo de esclarecimento (ou iluminação) pelo qual Connie passa e do qual Luciente é a pivô. Innocente está relacionado com a ideia de pureza e, não à toa, é o nome de uma criança, a qual vai passar pelo ritual de sobrevivência e nomeação, quando deixa para trás sua infância (e, por mais clichê que seja, sua inocência) para escolher um novo nome, com o qual se identifique mais, a partir dos seus conhecimentos do mundo.

Os outros nomes são aqueles escolhidos a partir de motivações políticas. É por eles que os mattapoisetianos dão sinais da importância que a história vai ter para eles. Se em nossos tempos, no Brasil, a forma mais comum de se nomear uma criança é dando a ela nomes de celebridades, personagens bíblicos ou justapondo nomes comuns, no caso de Mattapoisset, a ênfase em certos tipos de nomes será uma indicação da posição ideológica, tanto da autora quanto dos personagens. Temos, assim, Diana, Sappho, Deborah, Sojourner, Susan B, Erzulia, Neruda, Sacco-Vanzetti, Luxembourg, Red Star, Bolivar, Tecumseh, Parra, Selma e Crazy Horse. Podemos dividi-los em categorias e analisar a que tipo de formação ideológica e cultural tais personagens aludem.

Um dos únicos nomes que não indica uma pessoa é Red Star. O significado mais facilmente recuperado pelo nome é a do símbolo do socialismo. A maioria das bandeiras e estandartes dos países socialistas continha em si uma ou várias estrelas vermelhas. Estaria o personagem buscando fazer uma homenagem a tais países? Por mais que defendesse o marxismo, Piercy nunca foi abertamente uma defensora do comunismo enquanto um partido, ou um sistema. Porém para a personagem, o símbolo e sua história continha em si algo que merecesse ser lembrado.

Três dos nomes remetem a personagens mitológicos: Diana era a deusa da caça e da lua. Virgem, abdicou do casamento e vivia na floresta. Ela era uma deusa que havia

conquistado uma independência dos desígnios masculinos. Não por acaso, Diana aparece no romance como uma personagem forte e representando o lesbianismo (suas seguidoras, todas mulheres) e no seu amor por Luciente. A segunda era a personagem bíblica Deborah, que era a profetisa, conselheira, guerreira, ou seja, uma mulher poderosa em Israel. Foi a única mulher juíza, uma espécie de líder das tribos e uma autoridade. A terceira é a curandeira Erzulia, cujo nome recupera a tradição yorubá dos deuses vudus, sendo ela a deusa da beleza, amor, dança, luxúria e das flores.²⁴⁷ São, portanto, nomes femininos que invocam certa força, mas pertencem a personagens secundários do futuro, os quais a narrativa não explora muito.

Com relação às personagens históricas, podemos identificar as femininas primeiro: temos Sappho, a contadora de histórias, aquela que ensinava sobre os mitos, as narrativas, e era bastião da cultura do futuro: seu nome foi inspirado em uma das poucas artistas femininas da antiguidade cuja obra se preservou até os dias de hoje. Sojourner aponta para o início do século XIX nos Estados Unidos, já que Sojourner Truth era uma escrava negra que pregava sobre o sufrágio e sobre a abolição da escravatura. Foi a primeira negra a ganhar uma causa legal contra um branco, na tentativa de reaver seu filho. Susan B. se refere à reformista social e feminista norte-americana, Susan Brownell Anthony. Ela viveu do início do século XIX até o início do século XX. Foi uma das responsáveis pela apresentação da emenda constitucional que legalizava o voto feminino. A personagem Luxembourg provavelmente se refere à Rosa Luxemburgo, socialista polonesa, radicada na Alemanha, muito ativa na política de Esquerda alemã no começo do século XX.²⁴⁸ Finalmente, temos a personagem que age como juíza do desentendimento entre Bolívar e Luciente, Parra, que vem de outra vila. Ela provavelmente escolheu seu nome em homenagem à Violeta Parra, compositora e intérprete musical e folclorista chilena, comprometida com a justiça social e temas políticos.

Os nomes masculinos são menos comuns, mas aparecem e também são significativos enquanto resgate de certos momentos e posturas históricas. Bolívar é referência direta ao general responsável pelo processo de independência de diversos países latino-

²⁴⁷ Em nossas pesquisas, encontramos o nome grafado sempre com um E final, normalmente com outros nomes associados: Erzulie Fréda Dahomey, seria um exemplo.

²⁴⁸ Nas pesquisas, percebemos uma certa ambiguidade porque o nome do personagem está grafado com OU, parecendo se referir ao país europeu, mas o nome da militante, mesmo em inglês é Luxemburg. Marge Piercy pode ter tido acesso a informações sobre ela em fontes francesas. Um momento do romance que prova nosso ponto sobre a referência a Rosa está na página 153, na qual fica óbvia a grafia do nome afrancesado ao mesmo referente: "We're the flavor of Eastern European Jewry. Freud, Marx, Trotsky, Singer, Aleichem, Reich, Luxembourg, Wassermann, Vittova—all these were Ashkenazi!"

americanos. Um pouco mais recente, temos Neruda, o qual, muito provavelmente se refere a Pablo Neruda, poeta e político chileno, uma das maiores figuras do comunismo chileno. O personagem que trabalha na criadeira (*perso*) possui um nome composto: Sacco-Vanzetti. A homenagem neste caso é feita a duas pessoas, Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, anarquistas italianos presos, processados, julgados e condenados nos Estados Unidos na década de 1920, sob a acusação de terem matado um contador e um guarda de uma fábrica de sapatos. O julgamento ficou famoso mundialmente e foi bastante controverso.

Dois nomes masculinos se diferenciam dos outros porque apontam para o período colonial norte-americano e personagens históricos relacionados à herança cultural indígena daquela comunidade. São eles Crazy Horse, um dos líderes nas guerras dos índios contra os brancos para proteger suas terras, e o líder da tribo dos Sioux; Tecumseh foi um herói indígena, líder dos Shawnee. Ele lutou ao lado dos britânicos na guerra civil porque os norte-americanos estavam tomando suas terras.

Finalmente, há menção de um personagem chamado Selma. Não encontramos nenhuma figura histórica que se encaixe nas descrições anteriores, o que nos levou a concluir que tal nome pode se referir à cidade de Selma, no Alabama, onde se iniciaram as famosas “Marchas de Selma a Montgomery” em 1965. Trata-se de três manifestações, sendo a primeira conhecida como “Domingo Sangrento” (“Bloody Sunday”), do movimento pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos que conduziram à aprovação da Lei dos Direitos ao Voto de 1965, uma conquista histórica do movimento negro na década de 1960. Tal evento histórico se encaixa no padrão encontrado nos outros nomes.

Sufragistas, artistas, comunistas, anarquistas, abolicionistas, injustiçados pela História, não apenas no discurso das personagens do futuro, no próprio registro dos nomes podemos encontrar marcas da história, percebemos que tipo de valores os mattapoisettianos desejam recuperar ou enfatizar.

“Para elogiar a história que leva até nós”

Outro aspecto que vai trazer a história para um primeiro plano é a relação dela como uma prática social e tal prática se materializa no papel dos feriados. Eles servem como um exercício de memória, quando uma situação tendo sido considerada importante é re(a)presentada a todos.

“Temos dezenas e dezenas de feriados” Jackrabbit se gabou.
“Para libertadores famosos. Para eventos importantes, como o

domesticamento do milho e do trigo. A virada do sol do norte para o sul. Conflitos famosos... sua sociedade não usava rituais para corporificar o que achavam bom? Como seus jogos de futebol, desfiles, execuções...”²⁴⁹

O personagem Jackrabbit faz uma analogia de como os feriados materializam determinados valores, aqueles que mais importam estão dentro do modelo de vida de determinada sociedade. Pelos conhecimentos da história dele, no tempo de Connie eram determinados eventos públicos que tinham prioridade enquanto modo de corporificação da moral. Ele até confunde os dados históricos e coloca na mesma chave os eventos esportivos e as execuções. Connie demonstra que ele está sendo anacrônico, uma vez que os linchamentos ou outros tipos de execuções públicas não são mais legais. Isso pode ser contradito por verificações históricas que nos dizem que, mesmo sendo menos comuns, práticas de execuções sumárias ainda são presentes, até em lugares ditos “democráticos” como os Estados Unidos (cadeira elétrica, injeção letal²⁵⁰, por exemplo).

Os jogos esportivos mencionados por Jackrabbit são eventos cuja natureza se diferencia de todos os outros citados. Eles se baseiam em ações momentâneas, no teste dos limites e habilidades pessoais ou coletivos e, por meio da torcida, são catárticos. O restante dos exemplos dado pelo personagem tem maior conexão a fenômenos naturais ou a produção de alimentos, ou são conflitos históricos determinantes para a resistência aos poderes hegemônicos e mudança da situação política, portanto, tendem a ser mais associados aos rituais socialmente relevantes.

O enfoque que a sociedade utópica dá aos feriados está ligado às já mencionadas teses sobre o conceito de História de Walter Benjamin. Como nos explica Löwy, “para Benjamin os calendários representam o contrário do tempo vazio: são expressão de um tempo histórico, heterogêneo, carregado de memória e de atualidade.”²⁵¹

Os feriados fazem parte dos tempos do calendário, colocados em contraposição pelo filósofo ao tempo do relógio. Porém, mesmo com a explicação do personagem, a ideia de como se processam os feriados enquanto locus de memória não é tão clara. É necessário vermos algum exemplo e ele nos é apresentado algumas páginas adiante:

²⁴⁹ *Woman on the Edge of Time*. p. 120. No original: “We have tens and tens of holidays,” Jackrabbit boasted. “For famous liberators. For important events, like the domes-ticking of corn and wheat. The turning of the sun north and south. Famous struggles ... Didn’t your society use rituals to body what you thought good? Like your football games, parades, public executings—”

²⁵⁰ Nos Estados Unidos foram 34 no ano de 2014. Fonte: <http://www.deathpenaltyinfo.org/state-lethal-injection>

²⁵¹ LÖWY, Michel, p. 124.

“A história sofre uma pequena redução. As crianças ficam inquietas se o ritual se estende demais. Elas gostam mais da parte na qual saqueiam o Pentágono. Todos se juntam a elas e então no fundo tem uns bolinhos de mel com frases das revolucionárias que os decoram e as histórias de vida delas, daí você pega seu bolinho e come. Daí, todos vamos pra festa.

“Mas isso é daqui duas semanas. Vocês têm grandes feriados a cada duas semanas?”

“Temos cerca de dezoito feriados regulares, talvez outros dez menores, e então as festividades quando ganhamos ou perdemos uma decisão e quando quebramos recordes de produção. Gostamos de feriados - uma época para lembrar das heroínas e heróis, afrouxar as tensões, se divertir, para elogiar a história que leva até nós...”

“Como a Harriet Tubman saqueando o Pentágono?”

“Zo, isso corporiza ideias vitais na luta... A história que a gente da sua época celebra - todos os reis e presidentes e Colombo que descobriu um país convenientemente vazio que já tinha sido descoberto por um monte de pessoas que calhavam de estar morando aqui - era tão lendária quanto... Você gostou da comida?”²⁵²

A primeira parte da explicação é uma descrição do tipo de celebração feita para um determinado evento histórico que, muito provavelmente, acontece depois do tempo de Connie. Sabemos disso porque uma determinada personagem, Harriet Tubman, cujo nome aponta para uma abolicionista e espiã negra na época da Guerra Civil americana, lidera um saque ao prédio do Pentágono, construído apenas na década de 1940. Portanto, assumimos que não era a Harriet original, mas uma das personagens que fez uma homenagem à figura histórica, executando um ataque a um dos símbolos de poder do status quo.

Tal situação foi um momento decisivo na história ou, como coloca Löwy, um dos diversos “acontecimentos redentores” ou “de ruptura”, que foram provavelmente muito difíceis de atingir, e são marco zero de um processo o qual deverá se repetir

²⁵² *Woman on the Edge of Time*. pp. 173-4. No original: “History gets telescoped a little. The kids get restless if the ritual runs too long. They like best the part where they sack the Pentagon. Everybody joins in and then at the bottom are little honey cakes with quotes from revolutionary women baked in them and stories of their lives, so you can have your cake and eat it too. Then we all go party.” “That’s only two weeks away. Do you have a big holiday every two weeks?” “We have around eighteen regular holidays, maybe another ten little ones, and then the feasts when we win or lose a decision and when we break production norms. We like holidays—a time to remember heroines and heros, to loose tensions, to have a good time, to praise the history that leads to us—” “Like Harriet Tubman sacking the Pentagon?” “Zo, that does body vital ideas in the struggle... The history you people celebrate—all kings and presidents and Columbus discovered a conveniently empty country already discovered by a lot of people who happened to be living here—was just as legendary... Did you enjoy the food?”

continuamente (ano após ano) tal como manutenção de uma consciência histórica do referido evento.

Uma forma encontrada de tornar a violência do ato do saque em algo educativo foi transformar o resultado do saque em um alimento, que contém em si, além do aspecto nutritivo, frases que explicam ou remetem ao momento chave.

A reação de Connie ao ser apresentada a esta relação para ela tão estranha não é a de questionar a qualidade do ritual, a maneira que a história se rematerializa, e sim a proximidade entre uma celebração e outra. Se no mundo de Connie há no espaço de um ano cerca de 12 feriados nacionais, o número elevado de celebrações no futuro a surpreende.

Tal reação é reveladora de uma das diferenças cruciais entre o mundo de Connie e o de Luciente: as diferentes relações dos dois com os conceitos de trabalho e lazer. Para Connie, a ética do trabalho deve sempre sobrepujar todas as outras. A produtividade numa escala maciça não deve ser interrompida com um afrouxamento excessivo das tensões, ou seja, os momentos de lazer não devem interromper o fluxo de trabalho. O desejo por mais feriados está relacionado a outra demanda histórica, provinda das classes trabalhadoras, relacionadas com a diminuição legal da jornada de trabalho, sem conseqüente diminuição salarial. Esse era um dos assuntos em pauta à época da publicação do romance, ao qual ele tenta dar uma resolução simbólica, ao reorganizar as relações de trabalho, colocando-o mais como um fim do que como um meio. Os personagens, nesse episódio, estabelecem um diálogo com a obra de estudiosos como Paul Lafargue (em seu *O Direito à preguiça*), que desde o século XIX tratava da crescente hegemonia do trabalho sobre o não-trabalho, e Herbert Marcuse, em diversos de suas obras sobre o papel do trabalho contraposto ao lazer²⁵³.

O trecho termina com uma mudança brusca de assunto, conforme já observamos ser uma característica de alguns dos diálogos, quando a explicação está se tornando muito filosófica ou extensa.

²⁵³ Cf. LAFARGUE, P. *O direito à preguiça* (J. Teixeira Coelho Netto, trad.). São Paulo: Hucitec, 1999. KILINÇ, Doğan Barış. *Labor, Lesiure and Freedom in the Philosophies of Aristotle, Karl Marx And Herbert Marcuse*. (Tese) Disponível em: http://www.marcuse.org/herbert/booksabout/00s/06Dogan_Baris_Kilinc_Tez.pdf. Acessado em 28-05-2015. Além disso temos a releitura de Freud e a discussão de Marcuse, em *Eros e Civilização*, sobre os princípios da realidade e do prazer.

“Mas ele tinha errado”: o passado invadindo o presente

Uma diferente maneira de inscrever a História na narrativa, conforme já discutimos, é por meio da ferramenta dos flashbacks. Essa é a maneira principal pela qual Marge Piercy vai estabelecer a caracterização das personagens, tanto de Connie quanto de Shira. Como *He, She and It* começa *in medias res*, a melhor forma de explicar a história de vida de Shira, e como ela chegou ao ponto em que a narrativa se inicia, é por meio de um retorno no tempo, um deslocamento temporal para memórias ou até mesmo a representação da cena no passado. No caso desse romance, o quinto capítulo está identificado como “Quinze anos atrás: o dia de Alef”, portanto, a premissa deste capítulo é ser um flashback, no caso, sobre a adolescência de Shira.

As projeções para o passado, em *Woman on the Edge of Time*, podem ser classificadas como sendo sobre determinados aspectos da vida de Connie. Alguns deles se referem a episódios distintos de sua vida pregressa: sua relação com a família (pai, avó, infância), suas relações amorosas (Claud, Martin), algumas experiências de privação ou de alegria.

Porque já tratamos da natureza do flashback em outra parte deste trabalho, gostaríamos de enfatizar aqui a importância que esta estratégia narrativa tem para realizar uma interface entre a narrativa e a história. Marge Piercy está consciente da importância e necessidade de tal interface, e lança mão dele sempre que pode em seus romances. À guisa de comentar e ilustrar com mais um exemplo, vamos voltar a falar sobre o caráter dual do flashback. Para Marleem Turim,

podemos explorar as implicações ideológicas do *flashback* enquanto um mecanismo de enquadramento para histórias (stories) e representações da história (history) dentro dessas histórias (stories). Pois se o flashback apresenta uma narrativa passada, este passado geralmente se refere a um passado histórico. A representação desse passado histórico é colorido tanto pelos processos gerais de transformação ficcional, quanto pelo enquadramento e focalização específicos dessa versão ficcional do passado histórico tal qual flashback. [...] Uma das implicações ideológicas dessa narração da História por meio de uma focalização subjetiva é criar a história como uma experiência essencialmente individual e emocional. Uma outra seria estabelecer uma certa visão de casualidade e articulação históricas.²⁵⁴

²⁵⁴ TURIM, Marleem. Op. Cit., p. 17

O capítulo dezessete de *Woman on the Edge of Time* é um dos episódios mais marcantes deste tipo de intersecção entre uma experiência emocional e uma articulação histórica. A operação de Connie se aproxima e ela tenta, sem sucesso, se projetar para o futuro. Quando, com muito esforço, ela consegue, acaba parando em outro cenário, diferente tanto do que estava acostumada em Mattaposett quanto de quando havia visitado a Nova York de Gildina. Apesar de encontrar seus companheiros de Mattapoisett, eles estão fora de sua vila e vestindo roupas diferentes. Luciente explica que eles foram para o front de batalha, eles estão no meio do conflito ou guerra sobre a qual os personagens apenas haviam falado (mas com a qual ela já tinha tido contato pela morte de Jackrabbit). O que segue é uma descrição de uma batalha, que vai se intensificando porque os elementos do presente de Connie, presa no hospital, começam a se misturar com os personagens do futuro, dando à narrativa um ar de surrealismo, o estilo de escrita fica nervoso, as cenas se sobrepõem. Em meio a esse amálgama do presente com o futuro, sobre o qual voltaremos a falar em breve, Connie passa por um flashback. Ele está relacionado a uma situação de conflito que a personagem provavelmente vivenciou e vai trazer a história para primeiro plano de forma evidente. Vejamos o excerto:

De repente, ela estava de pé na sala do apartamento onde ela tinha vivido com Martin. Calor. O suor corria pelas suas costas e se acumulava sob seus seios. O ar estava tão espesso e sulfuroso que ela começou a tossir. Ela estava com muito medo, o estômago dela até doía. Por quê? Martin estava ali embaixo, em algum lugar. Sim, na rua, ele estava usando carros revirados como barricada, atirando pedras e garrafas na polícia. O batalhão de choque da PM, armado com rifles, pistolas e revólveres e granadas de gás e bombas de efeito moral, vinha retinindo rua abaixo, em movimentos duros e repetitivos. As vozes deles rebatiam nas casas e estavam cheias de alegria furiosa: “Pretos e latinos filhos da puta e cuzões!” Ela ficou de pé à janela observando, abraçada ao próprio corpo e ao vestido florido de verão. Martin estava lá fora em algum lugar, gritando desamparado com raiva e prestes a ser morto, enquanto a polícia atirava num garoto de catorze anos que eles acusavam de ter roubado um carro, o que começou essa confusão toda. Então um dos policiais se virou e, vendo-a na janela, levantou a arma e atirou na sua direção. A vidraça quebrou, espalhando cacos do lado de dentro. Ela gritou aterrorizada e se jogou no chão, indo se juntar a eles. Por dois dias ela ficou retirando pedaços de vidro que haviam se alojado em seu braço. Mas ele tinha errado. Eles tinham errado o Martin também daquela vez.²⁵⁵

²⁵⁵ *Woman on the Edge of Time*. p. 331-2. No original: Suddenly she was standing in the living room of the apartment where she had lived with Martin. Hot. Sweat ran down her back and collected under her breasts.

Uma das primeiras questões que pode surgir é sobre a veracidade dessa memória, que é acessada em um momento de crise. Connie se encontra no hospital, em vias de ser operada contra sua vontade, tendo uma crise nervosa. Seu medo a faz se projetar para uma batalha no futuro, ao mesmo tempo em que sua consciência retorna para uma cena do seu passado que igualmente retrata um conflito. Seria aquela uma impossibilidade de escapar do sofrimento, para onde quer que se projetasse? Uma impossibilidade de, em momentos extremos, figurar um lugar melhor, mais bonito?

Tendo experimentado realmente tal situação ou sendo ela apenas um reflexo, para o passado, da sua incapacidade de fugir da dor, muitos elementos contidos na descrição da personagem tornam verossímil a sua participação em um momento histórico recente dos Estados Unidos: a repressão armada e ostensiva contra os negros e latinos por meio da violência gratuita. Veja-se que na cena, há dois personagens: Connie, no interior do apartamento, não está misturando-se com as pessoas que reagem na rua. Ela observa de uma posição superior e escolhe não agir, visto que a ação se passa no espaço externo. Porém, ainda que não realize nenhum tipo de ação contra o avanço da polícia e mesmo tendo motivos para tal (seu marido está em algum lugar indefinido, parte da resistência), a violência do momento histórico explosivamente invade sua realidade, primeiramente a casa onde ela mora, por meio do tiro, depois o seu corpo, na figura dos cacos de vidro. Mesmo sendo uma mera observadora da história, tal qual uma pessoa que escolhe não agir, ela sofre as consequências dolorosas do processo, por menores que sejam, apenas fragmentos e cacos. Havia o risco de que o tiro acertasse o alvo, mesmo que aquele alvo não fizesse realmente parte do movimento de resistência nas ruas.

E ao terminar o flashback, Connie faz uma observação. Houve uma espécie de falha no objetivo da polícia. Uma falha dupla, ao tentar reprimir tanto o movimento interno (doméstico) e o externo (protesto). Tanto ela quanto Martin haviam sido poupados. Maureen Turim explica que “os flashbacks normalmente terminam no ponto exato no qual devem ser bloqueados, no qual os imperativos de fixar intepretações e fazer

The air was so thick and sulfurous she began to cough. She was frightened, her stomach ached with fear. Why? Martin was down there somewhere. Yes, in the street he was barricaded behind turned-over cars, throwing bottles and rocks at the police. The riot police, the TPF, armed with rifles and shotguns and pistols and tear gas canisters and gas grenades, came clanking down the street, stiff and mechanical. But their voices bouncing off the houses were course with the joy of fury: Motherfuckin cocksuckin nigger spics! She stood at the window watching, clutching herself across the breasts in her flower print summer dress. Martin was out there somewhere, screaming helpless rage and about to be murdered, as the police gunned down a fourteen-year-old they said had stolen a car, starting this riot. Then one of the police had turned and, seeing her at the window, raised his gun and shot right at her. The window shattered inward. In terror she screamed and fell to the floor among the breaking glass. For two days she had picked bits of glass out of her arms. But he had missed her. They had missed Martin too that time.

juulgamentos no presente devem se impor.”²⁵⁶ O julgamento aqui não é de Connie, que está ocupada demais, sendo acometida por uma crise, para refletir. Mas o leitor pode se perguntar: e se o policial não errasse? E se o movimento negro ou a resistência latina fossem completamente reprimidos, virando apenas um eco do passado? E se a situação de Connie no passado ensinou algo para ela, e para o leitor, a respeito de como a história vai afetar a todos, sejam aqueles que observam, sejam aqueles que participam? Uma resposta preliminar seria que o presente está sendo afetado pela sua posição enquanto latina, de pele mais escura. Aquele mesmo tiro parece ter tomado outras formas, como o do bisturi, e pensamos: será que desta vez Connie vai conseguir escapar? Agora “eles” têm outra chance e podem não errar. Por sua passividade no passado e impossibilidade de ação no presente, parece ser apenas no futuro que a personagem pode reagir e lutar, manejando as armas contra os inimigos daquela sociedade utópica.

Enquanto, Turim continua, “consciente do passado, o espectador está livre pra esquecer-lo mais uma vez”²⁵⁷, tal espectador ou leitor vai ser transformado por aquilo que observa, e vai acumular a energia de compreensão e um desejo por mudar aquilo que foi, no momento em que estiver pronto para realizar esta mudança. No caso do romance, apenas no futuro, na sociedade que vê Connie como uma igual, que a considera uma pessoa importante e crucial, ela terá meios de se defender e contra-atacar.

Ao registrar um momento histórico, o flashback serve como uma lição para demonstrar uma experiência, vivida pela personagem ou por outras pessoas, e relaciona tal experiência com o presente. Ele normalmente aparece em momentos cruciais, como o do referido episódio e, ainda que disfarçado de uma memória dolorosa e uma cena na vida de Connie, e pressupõe um conhecimento dos movimentos históricos, da materialidade daquele passado em consonância com uma série de outros eventos e acontecimentos históricos que são seus pressupostos (a possibilidade da repressão) ou suas consequências (o desempoderamento das ditas minorias de suas conquistas sociais).

²⁵⁶ TURIM, Marleem, p. 16.

²⁵⁷ Idem.

“A história que estou prestes a deixar para você”: o romance histórico

Observamos até o momento, a forma como a história integra os romances, seja na maneira como os personagens discutem o conceito de história, seja nos pequenos detalhes como os nomes dos personagens ou a reencenação dos eventos históricos nos feriados. Vimos também o papel da memória por meio do flashback, que serve como um aprofundamento na consciência dos personagens, ao mesmo tempo, nas condições nas quais eles estavam imersos e, portanto, em sua história.

Porém, existe outro nível, já tratado em outro capítulo, que é a inserção da história na narrativa por meio da escolha de gênero. Parte considerável do romance *He, She and It* se caracteriza como uma narrativa dentro de outra narrativa e, porque essa segunda narrativa fala de um tempo passado, estamos nos domínios do romance histórico.

Muitas pessoas já debateram o papel do romance histórico na atualidade. Segundo Diana Wallace, ele foi um dos gêneros mais importantes do século XX para autores e público femininos. Porém, o que houve foi uma movimentação da crítica no sentido de apontar a produção dos romances históricos, principalmente aqueles escritos por mulheres, apenas como romances com histórias de amor (em inglês, *romance*) escapistas.²⁵⁸

Ademais, estudiosas feministas apontaram para a exclusão das mulheres das narrativas históricas ditas tradicionais. Por isso, as autoras precisaram ressignificar a forma do romance, para que elas pudessem dar conta dos que foram excluídos da Grande História. Na pena de tais escritoras, o gênero sofreu então uma hibridização, associando-se a outros gêneros considerados mais populares como o romance água-com-açúcar, o de aventuras, o de detetive, a fantasia e o gótico.

Podemos encontrar diversas camadas na forma que o romance vai se relacionar com a história, ou seja, ser propriamente considerado histórico:

no seu uso de um período específico para sua ambientação ficcional; no seu engajamento com o momento histórico (social, cultural, político e nacional) da escrita; na sua relação com a história de vida pessoal de sua autora; nas suas relações com a história literária, mais aparente no uso intertextual de textos anteriores.²⁵⁹

²⁵⁸ WALLACE, Diana. *The Woman's Historical Novel. British Woman Writers 1900-2000*. London: Palgrave, 2005.

²⁵⁹ Idem. p. 4

Além de todos esses usos, podemos ver também o passado sendo usado como uma forma de apontar para representações alternativas, como as de raça ou as de sexualidade ou gênero, dessa forma, provando-os contingentes e historicamente construídos em vez de essenciais.

Dentre todos os aspectos citados, o mais difícil de compreender é o segundo: como se pode estabelecer a ligação do presente com o passado. Se não é um escapismo, falar da Roma antiga, do começo do século XIX, ou de Praga no século XVI, como tais temporalidades são relevantes no presente?

No romance, Malkah conta a história em primeira pessoa. Os capítulos de Malkah alteram a voz da narrativa, porque a autora quer enfatizar o caráter didático e, ao mesmo tempo, inventado, pela personagem. Vamos retomar um trecho do parágrafo já citado, no qual a contadora da história vai propor o seu programa e sua visão geral de história, do que seja a narrativa, e estabelece o tipo de relação com o seu leitor, seja Yod, seja o leitor do romance:

Assim, querido Yod, a história que estou prestes a deixar para você na Base não é a mesma que eu contei para minha filha Riva ou para minha neta Shira, ou para Shira e Gadi [...] Não se pode sempre distinguir entre mito e realidade, porque os mitos formam a realidade e agimos baseados no que pensamos que somos. Sabemos em diversos níveis verdades que são irracionais, assim como as que são fundamentadas ou experimentais.²⁶⁰

Se a história não é a mesma que aquela contada antes, podemos ler uma mudança, uma interpretação do passado a partir das experiências do presente. A grande questão de Yod, no momento em que Malkah o está programando, se refere a sua humanidade. Seria ele humano ou não? Portanto, Malkah acha válido apresentar uma narrativa na qual um de seus personagens se debate com as mesmas questões. Por sua criação judaica, ela procura nesta tradição o exemplo que pode servir para estabelecer seu ponto. Não apenas nisso, há uma série de coincidências que aproximam Praga da imaginada Tikva: ambas sofrem uma ameaça externa, o golem, assim como o ciborgue, se apaixona por uma jovem de seu convívio (Chava e Shira), etc. Porém, diversos detalhes da história não serão relevantes, porque eles não servem diretamente para contradizer ou reforçar a lição que Malkah busca ensinar a Yod.

²⁶⁰ *He, She and It*. p. 19, 27

Além disso, Malkah se associa a uma diferente noção da verdade. Ela não quer se comprometer com Yod ou com um historiador tradicional que teriam acesso aos documentos, a outros tipos de registros dos fatos, que poderiam contrariar a narradora.

Tudo pode mudar no momento de narrar: a escolha dos protagonistas, e conseqüentemente do ponto de vista, o tipo de situação histórica (a ênfase é em um romance? Apenas conflitos? Alguma descoberta científica é mostrada?). Ela repete alguma versão já existente da história ou a modifica? Além disso, pode ser relevante também o uso da linguagem. Ela muda ou continua a mesma daquela usada no período em que a história é contada?

No campo do protagonista, por mais que tenhamos a figura do Judá Loew, os protagonistas da história são Joseph e Chava. Há certa despreocupação em fazer a história girar em torno de um “vulto histórico”, pois não é esse tipo de relação, a de poder, que está em jogo, e sim a relação da busca pela humanidade. São os pensamentos e atitudes de Joseph que podem ajudar Yod a responder seus questionamentos e torná-lo mais humano; portanto, Malkah decide fazer a narrativa partir dele, e de Chava, como a personagem que melhor busca entendê-lo. O ponto de vista também vai ser o de dentro do gueto, não ficando muito clara a perspectiva externa, apesar de ela dominar os meios hegemônicos de transmissão histórica: os judeus, golpistas e estupradores, devem sair da nossa cidade, para que ela seja um lugar melhor, conforme pensavam os cristãos da época. Na sociedade de Tikva, o perigo não vem por meio de diferenças ideológicas-culturais, mas diferenças econômicas.

Malkah, para responder nossas perguntas anteriores, utiliza na construção de sua narrativa os elementos citados: o clímax é um conflito histórico, o ataque dos cristãos ao gueto, do qual os judeus saem vitoriosos graças à ajuda do golem. Há uma história de amor não consumado entre Chava e Joseph, que serve mais para tentar estabelecer os limites de humanidade do que para ser um aspecto compensatório. E há a presença da religião e da ciência, nas práticas do Maharal e de Tycho Brahe e seu ajudante, Johannes Kepler. A presença de todos esses gatilhos narratológicos e a preferência por não focar em nenhum deles é um dos aspectos que torna o romance mais interessante.

O próximo item, relacionado ao anterior, é ver como Malkah altera os detalhes da história, quando pesquisada em outras fontes. Isso está relacionado com a questão já mencionada da intertextualidade. Marge Piercy provavelmente teve acesso à tradição literária do golem por meio de diversas fontes. Ela aponta alguns nomes em seus agradecimentos: Gershom Scholem e Moshe Idel, além do historiador André Nehel. O

primeiro escreveu um capítulo sobre a ideia do golem em seu *On the Kabbalah and its Symbolism*, em 1965. Nesse tratado, Scholem faz uma lista de todos os golens literários do século XIX e XX, além de trazer na íntegra o texto de Jacob Grimm, considerado o primeiro a trazer o golem como uma figura literária.

Moshe Idel, no início da década de 1990, apresenta sua obra *Golem: Jewish Magical and Mystical Traditions on the Artificial Anthropoid*. Nesse livro, o acadêmico faz uma crítica a Scholem, no sentido que ele desconsiderou tradições mágicas de outras culturas, no encontro com a cultura judaica. Apesar disso, Idel excluiu de seu trabalho as representações do golem como figuras literárias.

O referido texto de Grimm, uma nota colocada em um artigo seu escrito em 1808, baseava-se em outros textos como o do poeta alemão Christoph Arnold. Porém, não havia nessas primeiras histórias uma ligação entre a figura do golem, Praga e o rabino Lowe. Somente em meados do século XIX, com o romance *Spinoza*, de Berthold Auerbach, a tradição do golem de Praga começa, e no decorrer do século XX diversos autores vão recorrer a essas figuras, dando a elas, por exemplo, o papel de herói salvador dos judeus contra os movimentos de líbello de sangue e os pogrom (os ataques em massa espontâneos ou premeditados contra os judeus e outras minorias étnicas na Europa).

Após Auerbach, que escreveu seu romance em 1837, temos nos anos 1840 diversos autores se remetendo à figura do golem, sendo eles alemães judeus, tcheco-alemães judeus e não judeus.²⁶¹

Além de toda a tradição européia, Piercy provavelmente remete, sem apontar diretamente a fonte, para Avram Davidson, autor do conto “The Golem”, publicado originalmente em 1955 e republicado em várias antologias nas décadas seguintes. Trata-se de um conto de ficção científica no qual um casal de judeus conversa com um golem, que tenta assustá-los sem sucesso. A referência direta a essa obra está no nome que Piercy dá aos personagens: Avram e Malka, o autor do conto e a personagem que compõe o casal.

Porém, conhecedora de toda essa tradição, Malkah de *He, She and It* e Piercy decidem alterar algumas coisas. Uma das alterações mais significativas está na importância dada a uma personagem que não consta das outras narrativas de golem, a neta de Judah,

²⁶¹ As referências dos últimos parágrafos foram retirado de NEUBAUER, John. “How did the Golem get to Prague”. In CORNIS-POPE, Marcel; NEUBAUER, John. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Amsterdam: J. Benjamins, 2010.

Chava. A presença dela serve ao propósito de Malkah de estabelecer um tipo de paralelo entre a realidade do futuro, na figura de sua neta Shira²⁶².

Em certo trecho do romance, Malkah indica a sua adesão a este tipo de comportamento, de alteração do passado como uma espécie de mediação, para que um fim seja atingido. Apesar de este episódio estar nos capítulos do futuro, em uma conversa com a neta Shira, ele serve ao propósito de explicar o modo operacional da personagem na sua narrativa para Yod:

“Não, amor, ela nunca ia levar o Ari. A vida dela é perigosa demais pra qualquer criança acompanhá-la. Quando você era criança, inventei esse pequeno mito sobre a nossa família pra explicar pra você porque estava sendo criada por mim em vez da sua mãe. Pra que você não ficasse me fazendo perguntas. Sua mãe é uma fugitiva política, que vive da sua esperteza e seus contatos.”

Shira fitou sua avó, boquiaberta. “Você quer dizer que não foi criada pela sua avó e assim acontecia por dez gerações?”

“Foi uma boa história, não é?” Malkah disse, com orgulho. “Acho que você gostava dela.”

Mas Shira estava sentindo que todas suas certezas de infância mudavam de lugar.²⁶³

Da mesma forma que a reação de Shira é a ressignificação dos paradigmas que ela conhecia até então, ao descobrir que as tradições também são socialmente construídas, e não dados, fatos estanques, a posição do leitor ao descobrir fatos sobre o passado das personagens é a de alterar suas pressuposições, questionar, ou revalidar suas posições. Essa mudança acontece quando o leitor é colocado em contato com a história de Joseph e ela é um suporte para que se compreenda melhor a história de Yod e o mundo em que ele vive.

Além disso, a alteração da tradição de relatos históricos estava associada a uma característica da época: os romances, principalmente nos anos 1990, “contestam a ideia

²⁶² Ambos os nomes provêm do hebraico. No caso de Chava, que é uma parteira, seu nome remete à primeira mulher, Eva, em português, e significa “a mãe de todos”. Shira, por sua vez, também um nome proveniente da mesma língua, significa “minha canção”. Evidentemente, além dos significados, também há marcas das diferentes características das personagens e tais diferenças são importantes para a percepção que as duas narrativas não se espelham apenas, mas são desenvolvimentos diferentes em contextos socio-históricos diferentes.

²⁶³ *He, She and It*. p. 83. No original: “No, love, she was never going to take Ari. Her life is too dangerous for any child to run with her. When you were a child, I made up that little myth about our family to explain to you why you were being raised by me instead of your mother. So you wouldn’t ask questions. Your mother is a political fugitive, and she lives by her wits and her connections.” Shira found herself staring with slack jaw. “Are you telling me you weren’t raised by your grandmother, back to the tenth generation?” “It was a good story, wasn’t it?” Malkah said proudly. “I thought you enjoyed it.” But Shira felt as if all the rooms of her childhood had suddenly changed place.

de uma única história linear e unitária. Eles enfatizam na natureza fragmentária e subjetiva do conhecimento histórico por meio da reescritura dos textos canônicos.”²⁶⁴

A característica final, sobre como a forma da narrativa histórica pode sofrer influências do presente, é o uso da linguagem. Piercy fala sobre suas escolhas de linguagem na nota que apresenta em *City of Darkness, City of Light*. Segundo a autora, ela buscava mais um senso de verdade em seus personagens do que uma questão de verossimilhança linguística, principalmente nos diálogos. Em *He, She and It*, ela não comenta nada sobre o assunto na sua nota final, mas podemos observar um movimento parecido. Uma série de palavras em hebraico é usada, de forma esparsa, mas se busca adequar a linguagem diante da posição de cada personagem, sem um rebuscamento que a linguagem do século XVI teria. Ademais, como já apontado, a personagem é a narradora e os capítulos normalmente começam com comentários, paralelos que ela mesmo traça, dicas para que Yod perceba determinados detalhes. Malkah coloca Yod em uma posição especial dentro da narrativa, de forma que, mesmo que o leitores tenham problema em sentir empatia com as dificuldades do ciborgue, eles vão compartilhar um mesmo espaço: aquele de leitor.

“A ideia que você acabou de postular lembra um pouco as teorias de Giordano Bruno, que diz que a observação e em última instância a verdade é relativa à posição da qual nós observamos. A Inquisição já o mantém prisioneiro por oito anos atualmente, torturando-o para que ele se retrate. Muitas pessoas, Joseph, acham que você é mentalmente lesado porque você desconhece muitas coisas. Mas as duas coisas são diferentes. Uma é uma fraqueza inerente, a outra é simplesmente uma falta a ser suprida.”

“A Chava diz que eu penso, que eu não sou idiota. Ela tem me ensinado a ler alemão, tcheco e hebraico.” “Quando você lê, Joseph, você se localiza na história e comunga com os pensamentos dos que estão agora mortos assim como daqueles que ainda vivem.”²⁶⁵

Esse é um diálogo entre o golem Joseph e o personagem David Gans. Podemos dividi-lo em duas partes. Na primeira, o cientista explica a Joseph sobre a relatividade da

²⁶⁴ WALLACE, Diana. Op. cit. p. 204

²⁶⁵ *He, She and It*. p. 240. (grifo nosso) No original: “The idea you have just postulated resembles the theories of Giordano Bruno, who says that observation and ultimately truth is relative to the position from which we observe. The Inquisition has had him for eight years now, torturing him to make him recant. Many people, Joseph, assume you are slow mentally because you are ignorant of many things. But the two are different. One is an inherent weakness, but the other is simply a lack to be overcome.” “Chava says I can think, that I’m not stupid. She’s been teaching me to read and write German and Czech and Hebrew.” “When you read, Joseph, you can place yourself in history and share in all the thoughts of those who are now dead as well as those now living.”

verdade dependendo da mudança de posição ou ponto de vista. Tal informação reforça outros exemplos já citados sobre a adesão da narradora a certo tipo de modo de enxergar a realidade. Se Bruno utilizava essa premissa nas suas teorias matemáticas e físicas, Malkah as vai utilizar na sua forma de organizar seu relato. A segunda parte trata do receptor da mensagem, e relaciona o fato de ser leitor ou ouvinte com a posicionalidade na História (num crescendo, a mensagem se dirige a Joseph, a Yod, que é o ouvinte de Malkah, e aos leitores do romance).

A parte em destaque no excerto expressa, assim, uma das opiniões acerca do conceito de história, e a necessidade da leitura como forma de travar contato com a tradição e com as atualidades. Ao propor essa posição, Piercy estabelece uma terceira posição no jogo de temporalidades do romance.

Se temos a ação que se passa em Tikva, num futuro próximo, e a projeção para o passado ocorre na estória contada por Malkah, vamos perceber a temporalidade do leitor inscrito na narrativa, no papel de um dos espelhos que Marge Piercy desenvolve. Joseph pode ser a contraparte de Yod, mas enquanto são os receptores da estória e da história, Yod e o leitor compartilham desse mesmo lugar, fazendo sentido das ações daqueles que estão mortos e daqueles que ainda vivem.

Parte do romance vai se configurar como *uma espécie de romance histórico*, porque ele cria exatamente essa terceira posição, que só pode existir como o ponto de interseção entre o futuro e o presente. Segundo Jameson, que vai tentar definir o romance histórico a partir do que ele não é, temos a seguinte situação:

O romance histórico, portanto, não será a descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento de sua história (como pensava Manzoni); não será a representação de eventos históricos grandiosos (como quer a visão popular); tampouco será a história das vidas de indivíduos comuns em situações de crises extremas (a visão de Sartre sobre a literatura por via de regra); e seguramente não será a história privada das grandes figuras históricas (que Tolstói discutia com veemência e contra o que argumentava com muita propriedade).

Ele pode incluir todos esses aspectos, mas tão somente sob a condição de que eles tenham sido organizados em uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens. Seu centro de gravidade, no entanto, não será constituído por tais personagens, ou por sua psicologia, suas vivências, suas observações, suas alegrias ou seus sofrimentos. Esse plano existencial pode incluir todos ou

qualquer um desses aspectos, e o modo de ver do personagem pode variar do convencional ao disperso e pós-estrutural, do individualismo burguês ao descentramento esquizofrênico, do antropomórfico ao mais puramente actancial. A arte do romance histórico não consiste na vívida representação de nenhum desses aspectos em um ou em outro plano, *mas antes na habilidade e engenhosidade com que a sua interseção é configurada e exprimida; e isso não é uma técnica nem uma forma, mas uma invenção singular, que precisa ser produzida de modo novo e inesperado em cada caso e que no mais das vezes não é passível de ser repetida.*²⁶⁶

Conforme pudemos demonstrar na presente análise, *He, She and It* cria uma ligação, ou nos termos de Jameson a interseção entre dois tempos (futuro com passado) e os dois planos (histórico e existencial). Aproximando-se dessa noção de Jameson, o crítico Robert McAlear nomeia tal posição intermediária: ele chama a narrativa de transhistórica. Para ele, ser transhistórico significa “basear a ética em tradições comunitárias ou experiências passadas (o transtemporal), mas que sejam abertas a interpretação. Como essas narrativas são interpretadas é baseado nos fatores transversais que estão influenciando um dado momento.”²⁶⁷

Portanto, o romance histórico não é meramente uma forma de ilustrar um evento do passado, mas ele tem relação direta com o presente e funciona em diversos níveis, formando uma posição intermediária, na qual o leitor deve se colocar em relação com a tradição e ressignificar aquela tradição a partir de uma nova perspectiva, seja ela aquela mais próxima da hegemônica, seja ela uma versão silenciada por poderes que não desejam que o ciclo de dominação e injustiça termine.

“Não há história. George Washington e o Pato Donald são contemporâneos”²⁶⁸

A grande protagonista deste capítulo foi a História. Parte dela, e a comendo, tivemos a memória. Sua importância está relacionada com o fato de ela ser objeto de diversas disciplinas e poder receber uma série de conotações, porém neste contexto, assim como Vincent Geoghegan, pensamos nela enquanto um conjunto de “sistemas e práticas”²⁶⁹. A memória está associada com processos conscientes e inconscientes e as diversas

²⁶⁶ JAMESON, Romance Histórico, p. 192 (grifo nosso)

²⁶⁷ McALEAR, Robert. Op. cit., p. 173-4

²⁶⁸ LYONS, Bonnie. An Interview with Marge Piercy. *Contemporary Literature*, Vol. 48, No. 3 (Fall, 2007), pp. 327-344. University of Wisconsin Press. p. 334

²⁶⁹ GEOGHEGAN, Vincent. “Remembering the Future”. p. 15

maneiras como algo é memorizado, depois se tornando objeto da lembrança. Podemos nos lembrar de fatos, informações, regras e procedimentos, não apenas da memória de experiências individuais. Podemos nos lembrar, de maneira similar, daquilo que diretamente experimentamos e do que aprendemos por meio de outras pessoas ou meios diversos: textos, imagens, situações.

A memória e a criação imaginativa estão extremamente ligadas. Será por meio da memória e da pesquisa que os autores e as autoras, tal como Marge Piercy o faz, poderão acessar suas experiências e convertê-las a uma forma simbólica e social. Nas palavras de Piercy,

a imaginação tem a ver com a memória, é claro, porque você está usando a memória de outras pessoas, nas quais você entra por meio da imaginação. Além de fazer pesquisa, você tem que se imaginar nos personagens, nas situações, seus tempos. Empatia e imaginação são os dois dos requisitos para escrever ficção. Escrevo ficção focada em personagens. A vida dos outros é fascinante para mim.²⁷⁰

Em um contexto mais filosófico, três grandes autores, já mencionados neste trabalho, falaram sobre a memória: Herbert Marcuse, Ernst Bloch e Walter Benjamin. Diversos autores como Jameson, Baccolini e Geoghegan vão delinear os princípios das teorias da memória para tais autores. Não vamos nos prender, portanto, em uma longa explanação a este respeito.²⁷¹

O ponto principal na discussão desses autores, e sua ligação com a Utopia, é, por exemplo, a distinção estabelecida por Bloch entre a *anamnesis* ou recordação (*recollection*) e a *anagnorisis* ou reconhecimento (*recognition*). Enquanto a primeira se baseia inteiramente no passado, a segunda implica que não existe nunca uma relação de correspondência entre o passado e o presente devido aos elementos de novidade que se encontram entre um e outro. Assim, “para que a memória e a história não sejam um entrave para o progresso e a Utopia, tem que haver espaço para a novidade”²⁷².

Ao se recordar e estabelecer as semelhanças e diferenças entre o passado e o presente, e como consequência, o futuro, nossa memória adquire uma dimensão social.

²⁷⁰ LYONS, Bonnie. An Interview with Marge Piercy. p. 334

²⁷¹ Conferir principalmente os capítulos de Jameson em *Marxismo e Forma* sobre esses filósofos, o ensaio de Geoghegan “Remembering the Future” e os ensaios “Finding Utopia in Dystopia: Feminism, Memory, Nostalgia, and Hope” e “A Useful Knowledge of the Present is Rooted in the Past’: Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin’s *The Telling*” de Baccolini. Todos os autores mencionados foram influenciados por Ernst Bloch, com suas teorias da Utopia, porém, devido às complexidades de sua teoria e a parca produção de estudos sobre ele nacionalmente, preferimos focar nos outros teóricos e críticos.

²⁷² GEOGHEGAN apud Baccolini “Finding Utopia”, p. 170.

Além disso, quem se recorda pode se entender, ter responsabilidade sobre suas ações e, portanto, escolher e agir. Além de social, a memória assume uma dimensão ética. Não se trata de um sistema de registro apenas, mas de um processo. Um processo que pode se tornar político.²⁷³

Dessa maneira, podemos integrar as teorias da memória, o seu conjunto, em âmbito social, coletivo e ético, às já discutidas teorias da História, que também se colocam nesses termos como conceito e práxis, como uma forma de recuperar valores e se estabelecer como um processo que alimenta, que permite nossas ações, nosso comprometimento.

O segundo romance de Piercy sob estudo neste trabalho, *He, She and It*, foi publicado em 1991, bem próximo a quando o ideólogo nipo-americano Francis Fukuyama afirmou o fim da História. Evidentemente, a obra de Fukuyama, intitulado *O fim da História e o último homem*, defendia que a História, a qual, segundo o marxismo ortodoxo, nada mais era que a luta de classes, estava terminada, com a dissolução da União Soviética e o “fracasso do socialismo real”.

O romance, sendo em parte um romance histórico, vai captar o mesmo tipo de estrutura de sentimento, porém, parece objetivar a demonstração que nada poderia ser mais equivocado do que uma defesa do “fim da história”. Piercy, em diversas ocasiões, vai se colocar como uma defensora da História, e faz dela um dos seus materiais narrativos mais importantes.

A história, conforme vimos, se manifesta na arte, de diversas maneiras: seja de forma mais direta, pela escolha do gênero do romance histórico, que vai, nas palavras de Jameson, trabalhar com “as grandes dimensões do tempo histórico e do tempo existencial”, conectando-as “como os dois fios que, postos em contato, voltam a acionar o motor desse gênero”²⁷⁴, seja por tentativas indiretas, em pequenos detalhes, como uma lembrança de desejo juvenil de ir para a faculdade, ou o número de feriados de uma comunidade.

Pode haver uma certa objeção, no entanto, feita por leitores menos críticos sobre qual seria o objetivo ou a motivação para que o romance, sendo ficção científica, se preocupe com o passado em vez de se projetar apenas para o futuro? Eles se perguntariam qual é o real interesse na história, que é uma disciplina não relacionada com a arte, a criação,

²⁷³ BACCOLINI, “A Useful Knowledge”, p. 118-20

²⁷⁴ JAMESON, Fredric. “O Romance Histórico”, p. 202

e sim com fatos, dados? Conforme já mencionamos, o caráter complexo dos estudos históricos não permite esse tipo de leitura achatada.

Em diversas situações, Piercy vai se colocar como uma defensora de certa posição sobre a História. Todas essas opiniões, dadas em entrevistas e ensaios só servem para reforçar as ideias e conceitos de história e de memória presentes nos romances. São todas manifestações diferentes do mesmo fenômeno, ou seja, do programa político-ideológico e estético-filosófico da autora.

Como já comentamos, a impressão da autora sobre a percepção histórica de grande parte das pessoas não é nada positiva, e essa opinião justifica em certa medida a sua necessidade de trabalhar com os romances históricos, ainda que tenha deles uma opinião crítica (a de não dever ser a única mediação disponível com a história): “Não sobrou nenhuma história. Então para algumas pessoas, um romance histórico é a única história com a qual eles vão tomar contato. A Segunda Guerra se resume aos romances que eles lerem sobre a guerra.”²⁷⁵

É nessa mesma entrevista que Piercy comenta que um aluno confunde a guerra do Vietnã com a guerra de civil norte-americana. Parece um pouco absurdo que a falta de conhecimento sobre fatos seja tamanha, confundindo eventos distintos e tão diversos. Mas há nisso alguma consequência muito séria? A própria escritora indica em diversas instâncias, principalmente em suas obras não-ficcionais (entrevistas, resenhas e ensaios), como ela vê as consequências do desconhecimento histórico e suas causas. Em uma entrevista, dada a mim em 2013, por exemplo, Marge Piercy respondeu como as novas gerações estavam se inspirando no que ela havia feito e produzido:

MP: Não, se inspirando não, mas eles estão começando do zero. Parece que eles não sabem muitas coisas sobre os eventos e estratégias e os sucessos e fracassos do passado. A História desaparece nos Estados Unidos, some.

E: Mas isso não é positivo, eu creio.

MP: Não, é horrível. Quer dizer que estão constantemente reinventando a roda. Houve coisas interessantes como a Marcha das Vadias, que foi algo espontâneo e que se espalhou rápido.

[...]

E: Você me disse anteriormente que as pessoas estão esquecendo bastante. Poderia nos explicar mais?

MP: Primeiro de tudo, todo mundo vive o momento da mídia e ela não nos dá História. Até mesmo o *History Channel* não nos dá mais História de forma alguma, só “Trato Feito”, “Pesca na

²⁷⁵ Lyons, Bonnie. An Interview with Marge Piercy. 2007, p. 334, já citado anteriormente.

TV” e aquelas besteiras de “Alienígenas do Mundo Antigo”.²⁷⁶ No começo tinha bastante história, mesmo que não fosse muito além da Segunda Guerra Mundial, costumava pelo menos ter essa história. No geral, os norte-americanos estão vivendo no momento da mídia, o que importa é o que as celebridades estão fazendo atualmente.²⁷⁷

A mais séria consequência tem a ver com o dito popular de reinventar a roda, ou seja, por desconhecimento do passado, o presente vira uma repetição de sucessos ou fracassos antes já experimentados. E uma das causas apontadas pela escritora é a onipresença da mídia, que faz uma seleção e uma transformação da história em meros espetáculos e eventos. Esses passam a ser a única forma de acesso à história, que busca apagar o passado ou disfarçá-lo. Isso se aproxima bastante a um trecho de *He, She and It*, no qual a substituição da história pela mídia também era denunciada:

A maioria dos meninos da Glop começava a trabalhar com dez anos, nunca tendo aprendido a ler ou escrever. A única história que eles conheciam era o que pegavam no estímulo, portanto Robin Hood, Zowie, o cachorro voador, e Napoleão, eram igualmente históricos e todos simultâneos.²⁷⁸

Ciente de todas essas determinações, Piercy precisava indicar alguma solução para combater tal processo ou resistir a ele. Assim como a memória e a história são sociais e coletivas, o esquecimento e o apagamento da história permeiam a sociedade contemporânea e têm motivações políticas. A arte, para Piercy, vira a ferramenta pela qual a história voltará ao centro do palco e as diversas manifestações dela vão convidar o leitor a se questionar sobre seu passado e, como consequência, seu presente. Para Piercy, como revela o nome de um de seus ensaios, as pessoas devem ser “ativas no tempo e na história”. Ela se sente particularmente “responsável por muitas pessoas com vidas enterradas: pessoas que foram consideradas invisíveis pela história já que elas

²⁷⁶ Aqui Marge se refere a programas da TV americana, respectivamente, “Pawn Stars”, “Hillbilly Handfishin” e “Ancient Aliens”. O primeiro é um reality show sobre a vida de uma família que possui uma casa de penhores. O segundo é um programa sobre pesca e o terceiro apresenta hipóteses de antigos astronautas e propõe que textos históricos, arqueologia e lendas contêm evidências de contato humano-extraterrestres.

²⁷⁷ FURLANETTO, Elton. “There is no Silence. 419-20

²⁷⁸ *He, She and It*. p. 320 No original: Most kids in the Glop went to work at ten, never having learned to read or write. The only history they knew was picked up from the stimmys, so Robin Hood, Zowie the Flying Dog and Napoleon were equally historical and all simultaneous.

são desempoderadas na sociedade que é criada, povoada, limpa, arrumada e defendida pelo trabalho delas.”²⁷⁹

Ela volta a reforçar esse ponto, da atividade, do engajamento com o seu tempo, a partir do que a pessoa conhece do seu passado individual e do passado da sua (e de outras) cultura(s). Não apenas o que está desaparecendo, a história precisa ser consertada, reescrita:

Quando eu era criança, foi a primeira vez que notei que nem a história que me ensinavam nem as estórias que me contavam se relacionavam comigo. Comecei a consertá-las. Estou fazendo isso até agora. Para mim é uma tarefa importante nos situar na linha do tempo para que sejamos ativos na história. Precisamos de um passado que tenha relação conosco. Depois de qualquer revolução, a história é reescrita, não apenas por empolgação partidária, mas porque o passado mudou. Da mesma forma, o que a gente imagina estar nos projetando para o futuro tem muito peso em definir o que a gente considera factível para produzir o futuro que queremos e evitar o futuro que tememos.²⁸⁰

O que Piercy identifica como um desaparecimento da história nos Estados Unidos, ou sua espetacularização ou disneyficação, vai ser identificado como uma “crise” por Harvey Kaye, historiador e sociólogo norte-americano, autor de livros como *Thomas Paine and the Promise of America*, *The British Marxist Historians*, *The Powers of the Past*, *The Education of Desire* e *“Why do Ruling Classes Fear History” and Other Questions*.

Em seu livro *The Powers of the Past*, o subtítulo é “Reflexões sobre a crise e a promessa da História”. Tal crise já havia sido detectada por Jameson, por exemplo, no começo dos anos 1980, quando ele percebeu estar num contexto no qual a história não era um dado, e lançou a máxima “Always Historicize”. Para Kaye, a dita crise tinha quatro causas específicas: a crise no sistema educacional, a crise nas grandes narrativas, a apropriação do passado pela Nova Direita e a popularização do “fim da história”.

No primeiro sentido, o autor indica a expansão do acesso à educação, transformando a área de interesse dos estudos historiográficos, mostrando que quem apontava a crise se referia ao fim da função da história como ideologia da elite.²⁸¹ Igualmente, desde o

²⁷⁹ PIERCY, Marge. Active in Time and History. In: Allende, Isabel et al. *Paths of Resistance: The Art and Craft of the Political Novel*. Boston: Houghton Mifflin, 1989.

²⁸⁰ PIERCY, Marge. Telling Stories About Stories. *Utopian Studies*. p 2-3

²⁸¹ KAYE, *The Powers of the Past*, p. 31

Modernismo, havia se desenvolvido um certo preconceito com o passado, a novidade devia estar em primeiro plano.

Uma segunda razão para a crise está na perda de interesse nas grandes narrativas (*grand narratives*) ou narrativas governativas (*governing narratives*). Com a perda do consenso nacional após a Segunda Guerra, muitos países precisavam de uma nova maneira de manter a coesão social, uma nova ideologia que desse conta de unir diversas classes mascarando interesses comuns, dando uma forma simbólica de coesão. A social-democracia do Estado de Bem Estar Social foi o modelo escolhido a princípio, mas ele foi paulatinamente substituído por uma ideologia de progresso e melhoria. Porém, em meados dos anos 1970, as grandes narrativas sofrem um revés provocado pelo pós-modernismo. De acordo com David Harvey, “Abstendo-se da idéia de progresso, o pós-modernismo abandona todo o sentido de continuidade histórica e memória, ao mesmo tempo que desenvolve uma capacidade incrível para saquear a história e absorver o que ele encontra nela como se fosse algum aspecto do presente.”²⁸²

Além disso, o mundo atravessava uma crise nos anos 1970 e 1980, e houve uma reestruturação econômica, numa nova fase do capitalismo com sua financeirização e de poder com a ascensão da Nova Direita. Já falamos destes processos quando tratamos da passagem de um período mais utópico, para um mais distópico. Como um novo poder, e mesmo com o declínio das grandes narrativas, esses políticos precisavam de um corpo de valores e ideias para provocar algum consenso que os mantivesse no poder. Eles precisavam demonstrar que seus valores, aspirações e preocupações eram aqueles do “povo”, da “nação”. Para tal, por meio da modificação do currículo escolar, episódios da história foram apropriados e ressignificados e passaram a ser episódios chave que vão justificar, ou naturalizar, as ideias do presente. Kaye chama tal movimento de “os usos e abusos do passado”²⁸³. Nas palavras do autor, “[p]ara conseguirem soldar os elementos díspares da Direita, confrontando e minando os consensos pós-liberais e pós-social-democratas, Thatcher e Reagan forçosamente mobilizaram versões particulares do passado dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha.”²⁸⁴

²⁸² HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity* (1989) apud KAYE, Harvey. p. 63. Ele também aponta para a obra de Jameson sobre o Pós-Modernismo para uma discussão a respeito do ataque às grandes narrativas.

²⁸³ KAYE, Harvey. *The Powers of the Past*, p. 65-119

²⁸⁴ Idem, p. 95

Finalmente, mesmo com a saída da Nova Direita do poder, muitos sucessos foram alcançados por ela, como a neutralização do movimento operário tanto nos Estados Unidos como na Inglaterra, e em maior âmbito, uma despolitização da vida pública. O consenso virou acomodação e resignação.²⁸⁵ Os anos 1990, na verdade, como já identificamos na obra de Fukuyama buscava

formar uma nova narrativa mestra – uma que se destina especificamente a santificar a atual ordem das coisas, retratando-a como o ponto culminante da história, a melhor e definitiva fruição do desenvolvimento ocidental e do mundo, o melhor de todos os mundos possíveis – para além do qual a escolha é ou mais do mesmo ou um retrocesso econômico e político²⁸⁶

Ciente de todos os motivos e processos que apontavam a história como em estado de risco, o próximo passo é apresentar algum tipo de solução. Kaye assim o faz, primeiramente ao afirmar que “uma resposta adequada à crise da história exigirá, em primeiro lugar, uma compreensão de suas origens políticas e caráter e, em segundo lugar, um novo compromisso com o propósito e a promessa críticos de estudo e pensamento históricos.”²⁸⁷ Pelo que discutimos acerca dos elementos dos romances, Marge Piercy se localiza politicamente e se coloca contra tal crise, exatamente não incorporando a visão tendenciosa da história atual e sendo crítica a respeito de uma adesão cega a determinado conceito de história, recriando criticamente os mitos e reunindo informações históricas de maneira a estabelecer constelações, juntando presente e passado e projetando futuros de forma inovadora, modelos para elogio ou crítica, que visavam resistir à hegemonia da classe dominante.

Anos antes de Kaye estabelecer soluções simbólicas para a crise da história, que nos afeta até os dias de hoje, Marge Piercy, e toda a tradição à qual ela pertence, já lidava de alguma forma com os conteúdos históricos da “amnésia social”, em busca de uma utilização política e engajada, sobretudo crítica, do passado (e, conseqüentemente do futuro).

²⁸⁵ Idem, p. 132

²⁸⁶ Idem, p. 143

²⁸⁷ Idem, p. 38

A autora mobiliza, então, os diversos aspectos que Harvey Kaye indica formarem os *poderes do passado*, a dizer, perspectiva, crítica, consciência, recordação (*remembrance*) e imaginação.²⁸⁸

Perspectiva, para Kaye, é “a consciência de que a forma como as coisas são não é a maneira como elas sempre foram ou a forma como elas vão, ou devem, necessariamente, ser no futuro.”²⁸⁹ No âmbito dos romances, percebemos o contraste enorme entre a forma como as coisas são e a forma como elas vão ser, numa sociedade como a de Mattapoisett. As novidades introduzidas por aquele futuro servem como forma de criticar aqueles elementos da sociedade atual dos quais Piercy discorda.

Um dos poderes do passado é exatamente aquele da *crítica*: “um esforço deliberado para desmascarar e desmistificar o mundo contemporâneo. Em particular, isso significa desvelar e revelar as origens *sociais* do presente, especialmente aquelas das estruturas e relações de poder, exploração e opressão que vêm sendo representadas e concebidas como *naturais* e inevitáveis”²⁹⁰. Este poder fica expresso nos romances, exatamente nos comentários que os seres do futuro fazem sobre o passado, principalmente em *Woman on the Edge of Time*. Ainda que no caso de *He, She and It*, a intensificação do mundo corporativo como dominação possa parecer uma forma de naturalização de tal estado social, a contínua existência de forças de resistência serve como modelo de *crítica* a tal sistema. Mesmo no gênero da utopia, com seu impulso de totalização e fechamento, há uma criticidade na ênfase na imperfectibilidade e na busca por mais melhorias, levando-nos a entender a história como processo e a luta como sempre necessária.

No caso do que Kaye chama de *consciência*, temos a habilidade de olharmos para a história como “movimento e mudança”, um processo “que concebe o mundo contemporâneo como uma síntese do passado, de todas as gerações passadas, que se projeta para o futuro”²⁹¹. Portanto, na medida em que os romances terminam de forma aberta (*open-ended*), sem realmente selar alternativas, deixando no ar o que vai acontecer aos personagens e relativizando a existência daquela sociedade inventada, percebemos o exercício desse tipo de consciência histórica. As protagonistas entendem melhor seu papel no presente, o lugar social em que se encontram e exploram suas possibilidades e limites.

²⁸⁸ KAYE, Harvey. *The Powers of the Past*, p. 154

²⁸⁹ Idem.

²⁹⁰ Idem, p. 156

²⁹¹ Idem, p. 157

Importante ressaltar que Piercy demonstra consciência também ao ver a história não apenas como um processo dialético tradicional de tese, antítese e síntese, como deseja Kaye, porque tal concepção, lembra Diana Wallace, é masculina, vinda de Hegel e Lukács. Wallace e, como observamos nos romances, a própria Piercy, busca em Gerda Lerner um modelo de história das mulheres, que normalmente se caracteriza como “espasmódica, desigual e repetitiva”.²⁹²

Já a *recordação* se coloca como o poder do passado de impedir o esquecimento, principalmente daquilo que se classifica como derrota, tragédia ou terror. Ao esquecer o sofrimento passado, Kaye cita Marcuse, esquecemos as forças responsáveis por afligi-lo. Esquecer significa perdoar, e algumas coisas não devem ser perdoadas, porque isso configuraria uma reprodução daquilo que achamos injusto ou desigual.²⁹³ Para Marge, as lembranças dolorosas de Connie e as memórias da adolescência de Shira servem para manter viva a indignação pelo que elas atravessam em suas situações presentes. Da mesma forma, a lembrança do que constituía justiça e liberdade alimentava as narrativas, mantendo como possibilidade a sua materialização novamente.

Por fim, o poder do passado relacionado à *imaginação* se configura como “a capacidade de compreender que o presente é história, não o seu fim ou o que vem depois dela e, assim, insistir em que consideremos a estrutura, movimento e possibilidades do mundo contemporâneo e como agir para evitar a barbárie e desenvolver o nosso lado humanista”.²⁹⁴ Os romances, sendo produtos da imaginação e realizando as projeções da ação para o passado ou, principalmente, para o futuro, apresentam o presente como parte integrante da história. Ao apresentar diferentes caminhos, a partir deste presente, estamos diante das possibilidades do mundo contemporâneo e, por causa do apelo à justiça e liberdade, a obra de Marge Piercy busca uma forma de lidar com os problemas sociais e apresenta soluções simbólicas mais ligadas a uma ética humanizadora e reparadora.

Assim como os personagens de *Woman on the Edge of Time*, que se deslocam do futuro ao passado, para alistar Connie em suas lutas para que o futuro em que vivem seja aquela que virá a ser, nossa ida ao passado, até quando o romance foi produzido, também tem uma motivação presente. Ambos os romances apresentam formas de se

²⁹² LERNER, Gelda. *The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to 1870*, 1994 apud WALLACE, Diana. Op. cit., p. 17.

²⁹³ KAYE, p. 158

²⁹⁴ Idem, p. 160

lidar com a memória social e a história que se diferenciam da maneira hegemônica atual e, ao buscarem questionar tal relação contemporânea, os elementos do passado apresentam alternativas, organizam argumentos e liberam a imaginação. A semelhança entre a teorização dos poderes do passado por Harvey Kaye e a colocação de tais poderes em prática, na figura dos romances, encoraja que busquemos nos dias de hoje uma nova mediação de tais poderes, para que não apenas historiadores, mas artistas, leitores e uma variada gama de agentes sociais sejam mais críticos e defensores de um futuro mais justo e emancipado para todos.

A crise da história, vale lembrar, não afeta apenas os Estados Unidos. Ela faz parte de um processo mundial de globalização e parece ter um efeito forte nos países coloniais, os quais se dizem ser países com uma história recente. O que parece haver é uma busca pelo apagamento dos processos violentos que eram pressupostos da colonização e da exploração, e começar a contar a história de um país a partir de sua independência, por exemplo, é fator determinante nesse processo ideológico. O Brasil, assim como outros países da América Latina, da Ásia e África precisa se confrontar igualmente com seu passado, recente ou distante, para que não haja uma relação acrítica que pode ser denunciada como um “abuso do passado”. Se há pessoas, em 2015, que protestam pela volta de uma ditadura militar, isso parece ser sintomático o suficiente para que se busquem alternativas de mediar o passado com o presente, utilizar os poderes do passado para tornar a sociedade (em âmbito local, na mesma medida que global) de hoje mais crítica e, por conseguinte, mais justa.

Finalmente, outro dos grandes temas que organizam as narrativas, e do qual vamos falar, é a questão da violência. Tanto na forma dos romances, quanto, e principalmente, em seus conteúdos, a violência se faz presente e ela é um dos temas mais importantes para a Esquerda no século XX e começo do XXI. Ela está ligada a questões históricas e éticas, e qualquer pessoa que se diga política deve tomar alguma posição diante dela.

Capítulo 3

“Essa é uma história real, isso é o que eu conheço sobre virtude, isso é o que eu conheço de bondade nessa nossa época”²⁹⁵

Até o momento, já descrevemos os diversos elementos utópicos presentes nas projeções do passado (memória) e do futuro (imaginação). Porém, um elemento que une todos os tempos da narrativa e está presente em cada um dos tipos de discurso utilizado pela autora e em quase todos os seus romances e em muitos poemas é a violência. Segundo Marge Piercy, “vivemos em um mundo muito violento. Vivo em um país bastante violento. E praticamos a violência no mundo todo. Então, acho que se escritores não conseguem lidar com a violência, eles ficam presos a um mundo muito estanque, excessivamente ordenado.”²⁹⁶

Os romances estudados vão, dessa maneira, servir como registros dos mais diversos tipos de violência. Nosso primeiro passo será apresentar os modos de representação, as possibilidades e relações da violência no mundo. Para tal, será necessário apresentar algum tipo de mediação teórica, dos estudos da filosofia política sobre o assunto. Além dessas mediações, o episódio inicial de cada romance vai servir como um primeiro exemplo da presença permeante de elementos violentos no romance.

O segundo passo será a análise do questionamento que as personagens fazem sobre as origens e a intencionalidade da violência. Ao invés de fazer com que sejam apenas objetos dela, os romances incorporam um debate a seu respeito, inscrevendo as obras nas discussões políticas de cada momento histórico específico e no nosso momento atual.

Finalmente, os personagens vão realizar uma ação baseada nas reflexões deles. Tais ações dão conta do caráter dialético do debate, já que as obras oferecem uma visão alternativa para o uso da violência, não apenas enquanto destruidora, mas como um aspecto de resistência e luta. O fechamento dos romances, o episódio que interrompe a ação, será o lócus onde poderemos enxergar tais consequências mais claramente.

²⁹⁵ Empréstamos o título deste capítulo de um poema de Marge Piercy chamado “A day in the life”, publicado originalmente em *What are big girls made of?* e republicado em *The Hunger Moon: New and Selected Poems, 1980-2010*. New York: Alfred A. Knopf, 2012. O poema descreve o dia de uma pessoa que trabalha em uma clínica de aborto. No original: “[...] This is // a true story, this is // what I know of virtue, // this is what I know // of goodness in our time.”

²⁹⁶ FURLANETTO, Elton. *There is no Silence: An Interview with Marge Piercy*. p. 425

Representações: dissecando a violência

“Abre a porta, sua piranha velha”

A cena inicial de *Woman on the Edge of Time* estabelece o tom do romance. Somos apresentados a diversos personagens em uma situação-limite, que pode ser sintetizada pelo excerto:

Geraldo bateu na porta com mais força. “Abre a porta, sua piranha velha! Abre ou eu vou arrombar. Anda logo, vamos, abre essa merda de porta!” Ele começou a chutá-la tão forte que a madeira rangia e já começava a ceder.

Ele com certeza a quebraria. Ela gritou, “Espera! Espera! Já tou indo!”

Nenhuma outra porta se abriu no corredor. Ninguém veio ver o que estava acontecendo. Ela desarmou as trancas e pulou para trás antes que ele empurrasse a porta com toda força, evitando que ele quase esmagasse Connie contra a parede. [...] “Tía Consuelo,” ele murmurou. “Caca de puta. Velha vadia! Tira seu traseiro gordo e inútil do caminho. Sai da frente!”

“Sai da minha casa! Você já machucou ela o suficiente. Sai!”

“Não o tanto quanto eu vou machucar aquela vadia se ela não entrar na linha.” O braço dele parecia uma cascavel, ele a empurrou contra a pia. [...] “Agora cala a boca senão o Slick vai calar ela pra você.” Ele se apoiou no batente da porta, acedendo um cigarro e jogando o fósforo aceso ainda no chão, onde ele foi se apagando aos poucos, deixando uma mancha preta de queimado no taco velho. “Tá na hora de levantar e sair fora. Eu trouxe o médico pra te dar um jeito. Levanta agora, anda!”

“Não! Eu não quero que ele me toque! Geraldo querido, quero ter esse filho.”

“Que merda cê tá falando? Você acha que eu vou ficar trabalhando que nem um condenado pra dar de comer pro filho de um imbecil de bolas inchadas?”²⁹⁷

Nas primeiras cenas de *Woman on the Edge of Time* vemos, portanto, a materialização de um conflito. Ele se configura pela presença de duas mulheres, Connie e Dolly, sendo agredidas por um homem chamado Geraldo e um outro homem, ao qual ele se refere

²⁹⁷ *Woman on the Edge of Time*, p. 12-3. No original: Geraldo hit the door harder. “Open the door, you old bitch! Open or I’ll break it down. Bust your head in. Come on, open this fucking door!” He began kicking so hard the wood cracked and started to give way. He would break it down. She yelled, “Wait! Wait! I’m coming!” Not a door opened in the hallway. Nobody came to look out. She undid the locks and hopped back, before he could slam the door to the wall and crush her behind it. [...] “Tía Consuelo,” he crooned. “Caca de puta. Old bitch. Get your fat and worthless ass out of my way. Move!” “Get out of my house! You hurt her enough. Get out!” “Not anything like I’m going to hurt that bitch if she doesn’t shape up.” The back of his arm striking like a rattlesnake, he shoved her into the sink. [...] Now turn it off or Slick will bust your lip.” Geraldo leaned on the doorframe, lighting a cigarette and dropping the lit match on the floor, where it slowly burned out, making a black hole in the worn linoleum. “Time to rise and fly. I brought a doctor to fix you. Up now. Move!” “No! I don’t want him to touch me! Geraldo honey, I want this baby!” “What shits you pushing? You think I sweat bricks for the kid of some stupid trick with dragging balls?”

como Slick. As atitudes do homem são descritas em detalhes, e ele usa sua força para entrar na casa e afastar Connie da outra mulher. Há uso de palavras de baixo calão, reforçando a atitude hostil de Geraldo e por mais que as mulheres busquem apresentar argumentos para que ele aja de forma razoável, ele repetidamente reage de forma violenta, fazendo ameaças e dando ordens.

O que chama atenção para esta cena é sua precocidade na narrativa. Não conhecemos ainda nenhum dos personagens profundamente e pouco se pode inferir a partir da situação. É possível criar algumas impressões que poderão ser confirmadas ou descartadas com o desenvolvimento das ações. Aparentemente, trata-se de uma situação limite, na qual as mulheres estão sendo atacadas porque uma delas, Dolly, está grávida e deseja manter a gestação. Geraldo, seu namorado, deseja a interrupção da gravidez. Como uma prostituta, que trabalha para ele, Dolly é sua posse e, como tal, deve obedecer seus desígnios, concordando com eles ou não, visto que a mulher não deve ter nenhum poder de decisão sobre seu corpo. Tais constatações vão atribuir dois tipos de violência: uma física, na qual o bem-estar de uma ou ambas as partes está em risco. A segunda é uma violência mais simbólica, que busca descaracterizar as mulheres, chamando-as de “velha vadia”, “bruxa”, “caca” e “putas”. A imagem que se relaciona com tal tipo de violência é o fósforo aceso que Geraldo joga no chão. Uma mancha preta se forma a partir de uma indiferença dele para aquilo que pertence a outro. O homem parece despreocupado com a consequência de seus atos, sendo displicente nas marcas que pode deixar por onde passa. Outro nível dessa mesma violência simbólica é a retirada do poder da mulher de escolha em manter o bebê. As opiniões de Dolly e Connie não importam realmente.

As escolhas lexicais, os movimentos de Geraldo e os pedidos entre lágrimas de Dolly correspondem ao conteúdo da obra no que diz respeito à representação do patriarcalismo dentro da narrativa realista do romance. Grande parte dos personagens masculinos dessa seção vai agir dessa maneira, sendo abusivos, assertivos ou detentores da verdade. Em nenhum momento o personagem masculino oferece o benefício da dúvida, não exige, por exemplo, provas científicas de que o filho de Dolly seja seu. Em seu discurso, percebemos a crença na verdade de que, como prostituta, ela teve diversas chances de engravidar e, portanto, sua chance de ser o pai da criança é pequena. E mesmo aceitando a palavra dela e tendo a paternidade confirmada, a ideia de um filho está atrelada a uma carga maior de trabalho, uma perspectiva nada interessante, comparável a uma punição, uma sentença.

Mas qual seria a motivação de Piercy ao iniciar o seu romance com uma cena realista de violência gratuita? Sabemos, enquanto se desenrola a ação, que Geraldo não é o primeiro homem que trata Connie dessa maneira. A narração elenca uma série de homens que já a haviam ferido: seu pai, seu segundo marido, um homem apelidado de El Muro, que a havia estuprado. A sequência da briga em questão é encerrada quando Connie decide reagir e acerta Geraldo com uma garrafa, mas é surpreendida por seu comparsa, que a ataca e ela perde os sentidos. O tom que o episódio imprime na narrativa, e que como leitores iremos confirmar no processo da leitura, é o de insegurança.

“Eles não podem fazer isso!”

Em um movimento similar, *He, She and It* também inicia sua narração a partir de uma situação limite. Porém, ela se configura de forma um tanto quanto diferente do que encontramos em *Woman on the Edge of Time*. Se neste a violência primeiramente visível era aquela de um sujeito contra outro, naquele o tipo de violência se configura de forma um pouco mais abstrata. Alguns trechos da cena inicial do romance são:

Josh, ex-marido de Shira estava sentado imediatamente na sua frente no Salão de Justiça Doméstica enquanto eles olhavam para a tela do visor, aguardando um veredito sobre a custódia de Ari, filho deles. [...] As mãos dela também suavam, mas pelo nervosismo. [...] A sala brilhava no mármore preto e branco, mais alta do que larga, projetada para intimidar, como Shira sabia pelo seu conhecimento prévio em psicoengenharia. [...] “No que concerne o julgamento do pedido de custódia, esta foi concedida ao pai, Joshua Rogovin, status T12A. A mãe, Shira Shipman, status T10B, tem o direito a duas visitas por semana, às quartas-feiras e domingos. O veredito foi anunciado em 28 de janeiro de 2059, com revisão automática em 28 de janeiro de 2061. Gravação concluída. Fim da transmissão.” Josh se virou em sua cadeira e encarou Shira firmemente. O advogado dele estava radiante, dando-lhe tapinhas nas costas. “O que eu te falei? Vitória garantida.” “Eles não podem fazer isso!” exclamou Shira. “Eles não podem tirar Ari de mim!” [...] Shira se deu conta que nunca havia visto um adulto correndo pelas ruas. Todo mundo está preocupado demais em ser observado, em ser julgado.²⁹⁸

²⁹⁸ *He, She and It*, p. 3-7. No original: Josh, Shira’s ex-husband, sat immediately in front of her in the Hall of Domestic Justice as they faced the view screen, awaiting the verdict on the custody of Ari, their son. [...] Her hands were sweating too, but from nervousness. [...]The room glittered in black and white marble, higher than wide and engineered to intimidate, Shira knew from her psychoengineering background. [...]“In regard to this matter the judgment of the panel is to award custody to the father, Joshua Rogovin, status T12A, the mother, Shira Shipman, status T10B, to have visitation privileges twice weekly, Wednesdays and Sundays. This verdict rendered 28 January 2059, automatic review on 28 January 2061. Verdict recorded. Out.” Josh turned in his seat and glared at her. His lawyer was beaming and slapping his shoulder. “What did I tell you?

A narrativa localiza os personagens em um local específico: um tribunal. Podemos observar que a própria personagem identifica características arquitetônicas que objetivam certa intimidação. Diversos registros vão dar conta do mal-estar de Shira diante de sua situação, há um desconforto pungente, que se reflete, por exemplo, no suor de suas mãos. A linguagem objetiva da sentença, que concede a guarda do filho para o pai, é uma outra forma velada de expressar um tipo de poder. Essa entidade maior, chamada corporação, toma decisões no sentido de manter a ordem dentro de sua jurisdição. Não percebemos a presença do Estado, da maneira que o conhecemos, mas vemos que a empresa tomou o lugar dele enquanto responsável pela criação e manutenção da ordem. Não existe, nem precisa existir, uma explicação lógica para a decisão tomada pelas autoridades. Ainda que Shira se sinta vítima de uma injustiça e deseje apelação, nada disso é válido, visto que o motivo apresentado pelos advogados é o de que a lei vai pender mais para o lado daquele com mais poderes. Se Josh possui um grau mais elevado na hierarquia social, pouco pode ser feito para mudar a situação da personagem. É revelado, mais adiante, que a decisão judicial fazia parte de um plano da corporação, que suspeitava da construção de Yod e desejava plantar uma espiã involuntária no cerne de Tikva. Esse tipo de manipulação se configura como um tipo de violência e vai ser combatida à altura: os heróis invadem o domo da Y-S e resgatam o filho de Shira.

No momento que ela abandona o salão de justiça, ela se move rapidamente para a escola do filho, com objetivo de levá-lo para casa. Ainda que tenha sido ordenado que só tome contato com ele em certos dias, ela deseja interagir com ele, explicar-lhe a situação. No caminho, ela reflete sobre um aspecto daquela sociedade: poucas pessoas vão desobedecer às regras sociais, implícitas ou explícitas, devido ao medo de serem observadas e julgadas. Como sociedade, portanto, a regra é aquela do vigiar e punir.

Os romances associam, sem demora, dois conceitos sociais que são praticamente indivisíveis: a violência e o poder. Por mais que remetam a diferentes tipos de violência – uma mais física e confrontativa, de sujeito contra sujeito, e outra mais institucionalizada, do Estado (corporativo) contra o sujeito –, ambas as obras vão elencar e encorajar o debate sobre formas de poder e maneiras de estabelecer a violência como material social.

In the bag.” “They can’t do this!” Shira said. “They can’t take Ari!”[...] She realized she never saw an adult run on these streets. Everyone was too conscious of being observed, of being judged.

Nesse ponto, antes de apontarmos outras formas de violência presentes nas obras, seria ideal fazermos um esforço no sentido de definir os conceitos que norteiam nossa análise. Alguns dos autores importantes que falam sobre a noção da violência foram Sigmund Freud, Hannah Arendt, Walter Benjamin, Michel Foucault e Slavoj Žižek.

Para Freud, a violência se relaciona com questões de força e destruição. Na relação do Eu com o Outro, há um impulso de dominar e eliminar esse outro, uma pulsão de domínio. Trata-se de uma relação dialética que pretende, por um lado, eliminar o Outro porque ele é fonte de sofrimento (uma ferida narcísica intolerável que sua existência significa), mas, em contrapartida, requer a presença do outro como suporte para poder exercer nele tal violência. Assim, o argumento principal do autor é que a violência é inerente ao seres humanos. Em sua obra *O Mal Estar na Civilização*, ele afirma que “a inclinação agressiva é disposição pulsional autônoma, originária do ser humano.”²⁹⁹ Por esse motivo, a repressão à vida sexual é a solução encontrada pela sociedade para frear as pulsões agressivas. A cultura e a civilização são as formas de nos tornar sociáveis e afastar-nos de nossos impulsos agressivos inatos. Freud chega a explicar, entretanto, como o Estado, que é a materialização da civilização, não pode abafar todas as formas de violência humana, inclusive aquelas mais sutis.

Hannah Arendt, por outro lado, busca, em *Da violência*, estabelecer distinções entre as noções de “poder”, “força”, “autoridade” e “violência”.³⁰⁰ Segundo a filósofa, há uma confusão epistemológica no uso apropriado de cada um desses conceitos. Opondo-se a Freud (e no aspecto filosófico a Hobbes e Maquiavel), na defesa do inatismo da dominação e agressividade, ela implica os termos como meios pelos quais é possível entender as noções de governabilidade. Para ela, “poder” está relacionado com comum acordo: pertence a um grupo e existe apenas na medida em que esse grupo esteja investido de agir em nome dessa coletividade. A palavra “força” trata apenas da energia liberada por meios físicos (natureza) e sociais (circunstâncias), e não deve ser usada como sinônimo de violência e coerção. “Autoridade” está relacionada ao reconhecimento de obediência, sem necessidade de coerção ou persuasão, visto que tal reconhecimento é recíproco e mantido por meio do respeito. Finalmente, e mais importante, Arendt enxerga o caráter instrumental da “violência”, que é usada para a multiplicação do vigor (independência) natural, até que possa, em última instância, substituí-lo. Como resume Luiz de Caux, para Arendt,

²⁹⁹ FREUD, Sigmund. *Mal-estar na Civilização*. p. 170

³⁰⁰ ARENDT, Hannah. *Da Violência*. Trad. Maria Claudia Drummond. Ed. Universidade de Brasília, 1985. p. 27 [1969] Disponível também em: <<http://www.libertarianismo.org/livros/harendtdv.pdf>>

poder e violência não apenas não são a mesma coisa, como são diametralmente opostos. Podem até existir ao mesmo tempo, mas onde um deles se impõe, o outro está ausente. A violência surge quando o poder fraqueja, e pode destruí-lo totalmente, se não for enfrentada pelo poder. Mas o contrário nunca acontece, segundo Arendt, o poder nunca pode nascer da violência.³⁰¹

Michel Foucault, por sua vez, não aborda diretamente o tema da violência, motivo pelo qual este não pode ser um ponto de partida para a compreensão de suas análises. Contudo, como afirma Eduardo Sugizaki, a questão da violência é iluminada em sua obra na medida em que ele teoriza sobre como as relações de poder se estabelecem.³⁰² Em seu ensaio, “O sujeito e o poder”, Foucault desenvolve o conceito de poder como algo decorrente da relação entre dois polos ativos, na qual não há consentimento ou poder anterior à própria relação que se estabelece³⁰³. Por outro lado, nas poucas vezes em que “violência” aparece em sua obra, ela é compreendida como uma ação externa à própria relação de poder, algo que está no limite extremo da relação e que age sobre os corpos de modo mecânico. Em outras palavras, na violência haveria um polo ativo (polo que age de modo violento) e um polo passivo (um corpo mecânico, a vítima). A violência, portanto, está para os corpos, como o poder está para o discurso e este é o foco central do filósofo. Por sua visão de violência apenas como meio e dissociada do poder, sua teorização será de pouca valia para nossa análise.

Mais relevante para nossas reflexões, em uma das mais atuais contribuições da filosofia política, o esloveno Slavoj Žižek escreve o livro *Violência: seis reflexões laterais*. Nele, o autor faz um balanço dos estudos mais conhecidos sobre a violência. Ele fala sobre os conflitos no Oriente Médio, o fundamentalismo e o Ocidentalismo. O mais relevante para nossa análise é a forma como ele classifica a violência em três tipos: a subjetiva, a objetiva e a simbólica. A violência subjetiva é aquela mais perceptível, quando alguma ação interrompe o curso de normalidade. A violência objetiva está relacionada com o estabelecimento desse “normal”, ou seja, é aquilo que aparentemente não é violência porque é apenas pano de fundo. Essa violência, chamada por ele também de sistêmica, refere-se às consequências catastróficas do funcionamento adequado de nossos

³⁰¹ CAUX, Luiz Philippe Rolla de. “Conceitos ambíguos para fenômenos ambíguos: o direito, o poder e a violência em Walter Benjamin e Hannah Arendt” In: *Revista do CAAP*, 1º semestre, 2009. Disponível em: <<http://www2.direito.ufmg.br/revistadoacaap/index.php/revista/article/viewFile/22/21>> Acessado em: 04-06-2015

³⁰² SUGIZAKI, Eduardo. Foucault e a violência. Disponível em: <http://www2.ucg.br/flash/artigos/080708foucault.html>, acessado em: 20-06-2015

³⁰³ FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

sistemas políticos e econômicos. Normalmente, a violência subjetiva é individual e contra a lei e a objetiva faz parte ou constitui a legalidade. Apesar de ser individual, a subjetiva pode originar de indivíduos, instituições, aparatos repressivos ou multidões. Fundamentalismos e racismo são exemplos coletivos desse tipo de violência. Um exemplo de violência objetiva é a criação automática de indivíduos excluídos e dispensáveis.

Um terceiro tipo de violência, o simbólico, diz respeito à linguagem. Ela se manifesta na sua forma mais pura “como a espontaneidade do meio que habitamos, do ar que respiramos.” Vejamos como ele se coloca na prática, nas palavras de Mauro Iasi:

as representações simbólicas da violência cumprem a função precípua de “dissimular o impacto do trauma por meio de uma aparência simbólica”. E funciona bem. Vejam. Caso estivéssemos olhando uma pessoa caída no chão sendo espancada violentamente com cassetetes, sendo chutada, ou que quando tenta se levantar recebe nos olhos uma rajada de spray de pimenta, estaríamos todos prontos a reagir diante de tal agressão. No entanto, se fechar essa cena em minha consciência com significantes que identifiquem a pessoa caída como um “vândalo”, um “arruaceiro”, um grande perigo para a sociedade que, se não for contido, pode provocar destruição do patrimônio e colocar em risco a vida das pessoas e por isso está sendo contido por um profissional que sabe fazê-lo e tem o direito e a legitimidade de agir da forma que age, pois recebeu um mandato social para tanto, expresso pela farda que usa e o identifica como um agente da ordem, *então está tudo bem, estou disposto a amortecer meu horror, acolchoar o impacto que a realidade me provoca.*³⁰⁴

Além disso, será de extrema valia a retomada que o autor faz de dois conceitos centrais para nossa análise: a violência mítica e a violência divina, ambos de Walter Benjamin. A primeira se refere à violência fundamental que sustenta o funcionamento “normal” do Estado, enquanto a segunda indica a igualmente imprescindível violência que sustenta toda e qualquer tentativa de minar o funcionamento do Estado. Falaremos delas mais adiante.

³⁰⁴ IASI, Mauro. Posfácio – Violência, esta velha parteira: um samba-enredo. In: *Violência: seis estudos laterais*. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014. (grifo nosso)

“Essas versões da violência // às vezes sutis, às vezes claras”³⁰⁵

Dentro das possíveis formas de classificar a violência, podemos identificar nos romances, a partir de diversos elementos, aquelas causadas por outro sujeito, por uma instituição, etc. Com o distanciamento realizado pelos deslocamentos para o futuro ou o passado, fica mais clara até mesmo a violência do tipo objetivo, ou seja, as razões por trás daqueles atos violentos mais visíveis. Vejamos alguns exemplos:

Woman on the Edge of Time já inicia mostrando a violência de um homem contra duas mulheres. A própria personagem remete a outras instâncias de violência anterior, comparando Geraldo a seu pai, que batia nela, seu primeiro marido e uma experiência de estupro que ela sofreu.

Além disso, podemos notar uma violência mais simbólica nas descrições que Connie faz das interações que tem com a assistente social, na qual ela olha para Connie como se essa fosse um inseto (“human-to-cockroach look”), na sua descrição da histerectomia forçada quando estava no hospital por causa de um aborto e de ter apanhado de Eddie. Também, ela se viu injustiçada no fato de terem tirado a guarda de sua filha após apenas uma situação-limite, no qual, em luto pelo segundo marido, Connie bate na criança.

É, entretanto, quando ela está no hospital psiquiátrico que ela e seus companheiros de internação sofrem o maior número de violências. Aparentemente, porque todas aquelas pessoas desviam-se da “norma”, era possível estabelecer uma nova normalização de certas atitudes, que, como já dissemos, amortecem o horror, ou acolchoam o impacto provocado pela realidade, visto que métodos de quase tortura são racionalizados como “o melhor para essas pessoas”. Eletrochoques, isolamentos radicais, até o ponto de instalarem um aparelho no cérebro para controlar os impulsos das pessoas são apenas alguns exemplos.

Um dos atos sutis de violência dentro do hospital psiquiátrico era a forma como as pessoas que ali trabalhavam, enfermeiras, médicos e psiquiatras enxergavam Connie e seus companheiros de encarceramento como animais ou dejetos, segundo as comparações que já indicamos. A maneira como a personagem é tratada no hospital psiquiátrico reforça uma impressão da própria Connie: “os loucos são invisíveis”³⁰⁶.

³⁰⁵ Trecho da canção “Versions of Violence” de Alanis Morissette. No original: “*These versions of violence // sometimes subtle, sometimes clear*”

³⁰⁶ *Woman on the Edge of Time*, p. 143. No original: “the mad are invisible”.

Não foi aleatório que Connie estivesse em um hospital psiquiátrico. Nos anos 1970, principalmente, havia muita atenção para tais instituições, devido a um processo social em curso. Vemos na arte uma série de obras famosas que tratavam do tema, talvez a mais conhecida seja o romance *Um Estranho no Ninho* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*), cuja adaptação cinematográfica homônima era praticamente contemporânea à *Woman*. O processo ao qual nos referimos era o de desinstitucionalização. Durante a referida década, os centros de atendimento psiquiátricos passaram por reformas, reduções e fechamentos. O desenvolvimento de terapias alternativas à internação e diversas outras medidas, a incapacidade de dar conta do número elevado de internações cujo pico foi por volta dos anos 1950, além da publicidade das condições desumanas a que os internos eram forçados, foram fatores determinantes para as mudanças que ocorriam³⁰⁷.

É a esse material social que Piercy vai recorrer na sua descrição realista dos lugares onde Connie fica internada. Evidentemente, ela não é maltratada por todos, porém, existe certo endurecimento, falta de afeto, no tratamento direcionado a ela e outros internos. Um dos exemplos mais marcantes, e uma das grandes críticas do romance, está direcionado ao personagem Skip. Sendo ele um personagem abertamente homossexual, essa era a razão pela qual estava internado. Seus pais tinham vergonha de sua sexualidade e, na época, a Organização Mundial da Saúde ainda não havia retirado a homossexualidade da lista de transtornos mentais, o que vai acontecer apenas uma década e meia depois³⁰⁸.

De qualquer modo, sendo um interno, Skip vai sofrer a cirurgia de implante de controle mental. O trecho a seguir vai mostrar as consequências desse ato invasivo, a violência subjetiva, além da simbólica, representada pela homofobia implícita na celebração pelo “sucesso” do procedimento:

Era verdade, Skip tinha mudado. Ele papagueava tudo o que diziam para ele; dizia o quanto estava agradecido. Quando eles o levaram e fizeram testes com fotos homossexuais, ele teve o que eles chamavam de reação negativa. O que queria dizer que ele não ficava mais de pau duro. Ele tinha dito para ela que se

³⁰⁷ Cf. BASSUK, Ellen L.; GERSON, Samuel. Deinstitutionalization and mental health services. In: *Scientific American*, Vol 238(2), Fevereiro 1978, 46-53. Disponível em: <http://www.nature.com/scientificamerican/journal/v238/n2/pdf/scientificamerican0278-46.pdf>. Acessado em: 15-07-2015 e BACHRACH, Leona L. Deinstitutionalization: An Analytical Review and Sociological Perspective. In *National Institute of Mental Health*, DHEW Publication. Washington, D.C., 1976. Disponível em: <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED132758.pdf>, acessado em: 13-07-2015.

³⁰⁸ A Associação Americana de Psiquiatria retirou a opção sexual da lista de transtornos mentais em 1973. Já a Associação Americana de Psicologia o fez em 1975. Porém, a Organização Mundial de Saúde só agiu em conformidade com essa decisão em 1990. No Brasil, por exemplo, o Conselho Federal de Psicologia deixou de considerar a opção sexual como doença em 1985, antes mesmo da resolução da OMS.

sentia morto por dentro. Os médicos estavam contentes com ele; iam escrever um artigo sobre ele para uma revista médica.³⁰⁹

Assim, os desajustados devem ser “consertados”. A “normalidade” precisa ser recuperada, fazendo com que as reações negativizem. Porém, o que está escondido pela felicidade dos médicos e que será revelado à Connie em uma conversa com Skip é que não é apenas o desejo sexual que foi extripado dele: o rapaz não consegue sentir mais nada. Como preço pelo seu desejo não-ortodoxo, todos os desejos também foram abafados pela máquina. A sensação de morte interior reflete isso e vai fazer o personagem não sentir até mesmo medo. Incapaz de reagir contra a violência cometida contra seu corpo e desejos, a única solução é uma punição sumária e, ao se matar, ele se liberta do ciclo de violência no qual tinha sido jogado.

Em *He, She and It* a violência vai ter uma coloração um pouco diferente. Enquanto a violência econômica e política do sistema fica menos visível que os maus tratos sofridos por Connie em *Woman*, o funcionamento do sistema vai se configurar como a mais clara fonte de violência. Um dos motivos para essa mudança de ator social da violência pode estar relacionado com o tempo histórico de cada um dos romances: enquanto nos anos 1970 a violência das pessoas contra pessoas ou de certas instituições sociais eram mais visíveis, nos anos 1990 serão as empresas, as instâncias mais imediatas do capitalismo que estarão visíveis. Veja que o romance é escrito no auge do processo de globalização, no qual as empresas tomavam uma proporção sem precedentes.³¹⁰

Primeiramente, como já notado, temos diferentes espaços no romance. Normalmente o perigo, ou a origem da violência, provém do espaço dominado pela instituição que produz as leis. Como o estado foi reduzido, o poder de macrodecisão é das empresas multinacionais, as multas. Em diversos graus, é delas que partem os exemplos de violência.

Um deles é o domo da multi onde Shira trabalha. O domo de vidro é necessário para poder proteger as pessoas das condições atmosféricas e radiativas, consequência das mudanças climáticas que as multas mesmas causaram.³¹¹ Por meio de sua exploração

³⁰⁹ *Woman on the Edge of Time*, p. 270. No original: “It was true, Skip had changed. He parroted back whatever they said to him; he told them he was grateful. When they took him out and tested him with homosexual photographs, he had no (sic) what they called negative reactions. Meaning he didn’t get a hard-on. He told her he felt dead inside. They were pleased with him; they were going to write him up for a medical journal.”

³¹⁰ Documentários como *The Corporation* (2003) e *Roger e Eu* (1989) vão mapear cognitivamente esses aspectos das consequências nefastas do controle das empresas sobre a vida das pessoas.

³¹¹ O domo parece ser a metáfora utilizada para o que Naomi Klein chama de “bolha”. Sua descrição da situação do mundo em 2007 era muito semelhante ao que descrevia Piercy sobre o futuro: “O nome mais

desenfreada dos recursos naturais, as diversas defesas naturais se esgotam e criam-se os espaços protegidos e condicionados e o ambiente a céu aberto (*the raw*). Para a grande massa excluída de pessoas que mora na Glop, e não está sob a proteção do domo, as condições de vida, tendo que usar roupas de proteção e máscaras, são muito difíceis. O romance chama a Glop de “O labirinto em chamas”, e nas cenas nas quais a protagonista atravessa esse espaço, descritas a partir de violência e descaso, não há nenhum tipo de infraestrutura. Não faz parte das intenções das multís, preocupadas com o lucro, o oferecimento de melhores condições de vida para as pessoas, nem mesmo para aquelas que se movem para os domos cotidianamente para serem os “trabalhadores diaristas”. Esse seria um tipo de violência por omissão.

Mesmo para os técnicos, que moram dentro do domo e são mais protegidos das intempéries e da falta de estrutura, existe um tipo de violência. Se considerarmos a nossa situação histórica atual, na qual se preza algum nível de liberdade, veremos que isso se perde no âmbito da multi. Nas palavras da própria Shira, como já citado, ela “nunca havia visto um adulto correndo pelas ruas. Todo mundo está preocupado demais em ser observado, em ser julgado.” Tal vigilância, como já apontamos, é uma espécie de violência simbólica, que vai criar um sistema que impede que se desvie da norma, aquela mesma norma criada e imposta pelas pessoas que gerenciam as multís.

São as multís que vão desenvolver um sistema de “gorilas de segurança” e “assassinos”, personagens que são física e mentalmente modificados para servirem como defesa e ataque das empresas umas contra as outras e contra os outros espaços que possam criar algum tipo de risco, como as gangues das Glop, as Cidades Livres, etc. No capítulo de Gildina, em *Woman*, já havia a indicação desses humanos modificados para obtenção de melhores soldados. No caso dos “gorilas” eles são assim chamados pelo corpo massivo e a inteligência reduzida, para melhor receberem ordens. Os assassinos têm seu senso moral estirpado e seus sentidos ampliados para serem melhores armas. Um dos episódios em que esses personagens são trazidos para primeiro plano acontece

apropriado para um sistema que elimina as fronteiras entre o Grande Governo e o Grande Negócio não é exatamente liberal, conservador ou capitalista, mas sim corporativo. Suas principais características são enormes transferências de riqueza pública para mãos privadas, frequentemente acompanhadas de uma explosão do endividamento, uma polarização cada vez maior entre os muito ricos e os pobres descartáveis, e um nacionalismo agressivo que justifica gastos exorbitantes com a segurança. Para aqueles que vivem dentro da bolha da extrema riqueza criada por esse tipo de arranjo, não existe melhor modo de organizar uma sociedade. No entanto, em função das desvantagens impostas à grande maioria da população que fica fora dessa bolha, outros aspectos do Estado corporativo são vigilância agressiva (de novo, com troca de favores e contratos entre governo e grandes corporações), prisões maciças, redução drástica dos direitos civis e, com frequência, porém nem sempre, tortura” KLEIN, Naomi. *A Doutrina do Choque: a ascensão do capitalismo de desastre*. Trad. Vania Cury. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008, p. 25

no capítulo “25: Quando a Elite se encontra”. Shira e a Y-S marcam um encontro que acontece na Cybernaut, uma outra corporação, que serve como local neutro. O motivo da reunião, convocada pela multi, era de capturar Shira e Yod. Os assassinos e gorilas atacam, mas os protagonistas reagem e fogem. A corporação já tinha ciência da existência de Yod e, descobrimos posteriormente, havia enviado Shira de volta, tirando a guarda do filho como uma tentativa de acessar a cidade e obter a tecnologia de fabricação do ciborgue para si.

Um último tipo de emprego de violência exercido pelas multis, além dos meios já citados, está relacionado com uma tecnologia que existe apenas no romance. A Rede, a internet deles, possibilita que as pessoas se conectem fisicamente a um mundo virtual. Há plugues nos cérebros que servem de interface com essa realidade alternativa para onde as pessoas podem se projetar e obedecem a diferentes leis da física, etc. No caso, o perigo jaz no fato de que, ao ser conectada, uma pessoa fica vulnerável a um ataque nesse campo virtual. Se for atingida lá, ela sofre uma descarga elétrica que pode paralisá-la ou simplesmente queimar seu cérebro. Isso acontece a diversos personagens secundários no decorrer da narrativa.

Os exemplos que selecionamos dos dois romances buscam ser abrangentes sem ser exaustivos. Buscamos ressaltar apenas as principais manifestações de violência contra as personagens principais. Porém, como já afirmamos não basta apenas representar a violência. Como material social, é impossível que esteja ausente, mas ela não pode aparecer somente enquanto sintoma. Cada uma das obras estabelece um questionamento ético que coloca a violência como uma das preocupações centrais do romance, e parece haver um cuidado em criar um debate sobre a existência de algum tipo de dialética em sua expressão artística.

Reflexões: To be or not to be (violent)?

La mujer mala

“Luciente, você acha que é sempre errado matar?”³¹² pergunta a personagem Connie para sua guia e conselheira da sociedade do futuro que ela visita em *Woman on the Edge of Time*. Entendemos, pelo contexto no qual esse diálogo aparece, que essa questão está longe de ser apenas retórica. Ainda assim, não há preâmbulos, ela surge

³¹² Essa e as citações seguintes se referem ao mesmo trecho, que estará referenciado completamente no último dos excertos.

de forma espontânea e sem meias palavras. Não tinha relação com o que estava sendo dito antes. A ausência do objeto para o verbo mostra que a personagem está no processo de elaborar o que ela quer dizer. A pergunta parece meio experimental e o advérbio de frequência “sempre” dá a entender que Connie quer encontrar uma brecha no mandamento milenar: “não matarás.”

Parte do estranhamento que temos ao ler essa pergunta provém do fato que a personagem que a enuncia tinha sido, até esse ponto na narrativa, bastante inócua e passiva. Ela está em constante contato com a violência, mas em poucas situações a protagonista é a origem dela.

O romance, conforme vimos, é permeado de violência. Connie está ciente da maior parte da violência à qual ela é exposta. Ela a percebe no olhar do outro sobre ela, ou quando alguém fala com ela, tratando-a de forma inferior. Entretanto, já discutimos os tipos de violência do micro para o macro. Por isso, devemos nos aproximar da questão de uma perspectiva diferente: Connie não questiona Luciente por que ela é uma vítima, mas se é permissível que ela use a violência para uma ação extrema de interromper a existência de alguém.

Luciente, apesar de ser uma boa professora de política e o instrumento de esclarecimento da protagonista, não lê o que está implícito na pergunta de Connie. Ela responde, utilizando uma lógica simplista, mas indefectível: “Para viver comemos seres vivos, seja vegetal ou animal. Sem clorofila em nossas peles, não temos escolha.”

Obviamente, a vida humana é baseada na morte de outros seres e matá-los é um mal necessário. Ainda assim, essa não é a resposta que Connie deseja, ela precisa de mais.

“Quis dizer matar uma pessoa.” Paulatinamente, a personagem introduz o objeto do verbo. Sua fala vai se construindo de modo incompleto porque parece haver uma relutância em verbalizar seus desejos. Quem é essa pessoa que ela quer matar? Talvez isso aconteça porque Connie aprendeu que é moral e eticamente errado matar uma pessoa. Foi isso que ensinaram para ela durante sua educação católica. Foi o que disseram para ela na escola, na TV. Se ela for uma assassina, a ciência vai descobri-la e ela será punida. Somente os heróis podem matar os vilões nos filmes de ação. Além disso, o leitor se surpreende que a personagem, submissa e pacífica, de repente possa ter pensamentos homicidas. Qualquer pessoa que esteja acostumada com as histórias de detetive vai se questionar: quem Connie quer matar? Como ela planeja fazê-lo? E, especialmente, por quê? Tem que sempre haver uma motivação.

“Como posso encarar algo tão abstrato?” reflete Lucience e o leitor. Mesmo que Connie tenha sido mais específica, nós ainda temos mais perguntas do que respostas. A ideia permanece transitiva, mas o narrador decide não fazer nenhum comentário na linha de raciocínio da personagem. Ele permite que o diálogo transcorra sem interrupções ou juízos e o estranhamento vai crescendo. Até mesmo para Luciente, o que Connie está dizendo é abstrato demais.

“Matar alguém com poder sobre mim. Que quer acabar comigo.”

Finalmente, Connie conclui sua ideia e é totalmente explícita, já que não há mediação nenhuma para nos ajudar a descobrir o que havia em sua mente. A maneira como ela coloca a questão, entretanto, é curiosa porque ela não está dizendo que ela quer matar o presidente dos Estados Unidos ou seu irmão, Luis, responsável por seu encarceramento. Ela ainda não personaliza quem quer que seja essa pessoa com poder sobre ela. Ela expressa, mas reformula a frase, parece mais confiante de dizer em voz alta quem ela quer matar. A primeira frase parece mais abstrata e retirada dos discursos do tempo em que o romance foi escrito: feministas e até mesmo socialistas falando sobre a tomada do poder. Empoderamento da mulher, empoderamento do cidadão. A segunda frase é mais coloquial e não é tão carregada de insinuações políticas. Uma ideia complementa a outra, mostrando que Connie está tentando articular diferentes formas de dizer alguma coisa, uma mais popular e intuitiva, outra mais organizada e racionalizada.

A hesitação de Connie quando ela formula sua pergunta, dando elemento após elemento, parece ser um passo a mais no processo que o romance materializa: da privação à ação, da alienação e desamparo ao engajamento com um esforço coletivo em direção a um futuro melhor.

Esse diálogo inscreve Connie nos debates dos anos 1970. Por um lado, havia o movimento hippie defendendo a não-violência, os movimentos pacifista e antiguerra (dos quais Marge Piercy fez parte) protestando contra os conflitos armados. Por outro lado, havia um setor da Esquerda que queria a luta armada e pensava que a única forma de atingir a verdadeira revolução era pela força – havia até mesmo manuais de guerrilha.³¹³ Qual dessas posições era a mais correta?

³¹³ Um dos exemplos mais famosos da época surgiu no Brasil, em 1969, o *Minimanual do Guerrilheiro Urbano*, de Carlos Marighella, que já no ano seguinte circulava pelas universidades norte-americanas e europeias.

Essa é a questão que inscreve a preocupação de Connie na situação atual do mundo político. Isso pode ser observado mundialmente, mas vamos focar a nossa análise no contexto brasileiro.

Em 2013, o Brasil foi notícia no mundo quando grandes protestos aconteceram em todo país. Começando como pequenos protestos nas maiores cidades contra o aumento das tarifas dos transportes, os protestos foram duramente reprimidos pelas forças policiais. Pessoas chegaram a ser presas por estarem carregando vinagre, que é uma proteção contra gás lacrimogêneo, mas está longe de ser uma substância ilícita. Tal reação, por parte das autoridades, em vez de esvaziar o movimento, fez com que ele crescesse: novos protestos eram convocados, mais pessoas davam apoio às causas. Foram as maiores manifestações desde 1992, quando a mídia orquestrou um *impeachment* do então presidente Fernando Collor. E com o crescimento do número de pessoas, novas questões surgiram.

Uma das características mais marcantes é que o Brasil, diferente de outros países vizinhos, como a Argentina, não tem uma cultura de protestos. Quaisquer que sejam as razões ou demandas, sempre foi muito difícil mobilizar um grande contingente de pessoas, além do fato de a mídia subestimar os números de participantes. Então, mesmo os analistas políticos estavam surpresos com o número de pessoas protestando.

Entretanto, com o passar das semanas, o movimento foi enfraquecendo, por diferentes razões. Uma delas foi que uma grande gama de manifestantes era abertamente apartidária ou antipartidária. Havia uma aversão explícita contra grupos ou instituições que tendiam para a organização coletiva, como sindicatos e agremiações. Igualmente, os protestos eram animados por exigências concretas, mas com o tempo, as motivações se tornavam confusas ou abrangentes demais. Muitas pessoas estavam confusas sobre o porquê estavam protestando. E a terceira razão para a diminuição da participação nas manifestações era o aumento da violência. A imprensa realizou uma campanha contra parte do movimento, que eles começaram a chamar de “black blocs”, o governo criticava a ação dos chamados “baderneiros” e grande parcela das pessoas começava a se perguntar: seria a violência um instrumento efetivo para contra-atacar a violência?

Estamos de volta à pergunta de Connie e estamos curiosos para saber o que Luciente, supostamente uma personagem mais politicamente engajada tem a dizer. Sua resposta é essa:

“Poder é violência. Quando ele foi destruído pacificamente? Todos lutamos quando estamos encurralados contra um muro – ou para derrubar muros. Você sabe que matamos pessoas que escolhem ferir os outros mais de uma vez. Não achamos certo matá-los. Apenas conveniente.”

O primeiro elemento dessa resposta é uma cópula. Ele equaciona dois conceitos que estão, como já vimos, política e filosoficamente interligados. Parece óbvio observar que agir de modo violento implica certa quantidade de poder, mas o oposto também é verdade? Ter poder é sempre um exercício de violência? Não poderíamos pensar em nenhum tipo de poder benigno?

Para melhor entender a afirmação categórica feita pela personagem, devemos nos apoiar em um texto escrito em 1921. Quando tinha 28 anos, Walter Benjamin escreveu o ensaio chamado *Zur Kritik der Gewalt*. A tradução desse substantivo é um pouco problemática: em alemão a palavra *Gewalt* pode significar tanto poder como violência. O tradutor do texto para o português colocou um título duplo na sua versão: Crítica do poder – Crítica da violência. Numa nota de rodapé, ele explica que na maior parte dos contextos ambas as palavras poderiam ser usadas, então ele apela para um asterisco quando o contexto abarcaria as duas possibilidades e usa ora uma ora outra quando o sentido é mais aparente.³¹⁴

Nesse texto, o pensador alemão explica, primeiramente, a diferença entre os meios e os fins. Se a violência é um meio, ela poderia ser usada para atingir fins justos ou injustos. Isso nos levaria a pensar em um julgamento dos fins. Para ilustrar seu argumento, ele fala sobre o direito de greve. Ele estabelece que a greve é um ato de violência, da perspectiva do trabalhador um ato de poder para se atingir certo fim, mas como é um direito legal concedido pelo governo, é visto por esse como algo que não afeta a lei existente, a menos que se torne uma greve geral revolucionária, objetivando estabelecer um novo padrão de lei.

Essa é a dicotomia que ele discute: há violência para preservar a lei e violência para fundar novas leis. Para ele, o exemplo disso é a polícia: ela representa uma violência legal que não é cerceada por nenhum direito. Sua função é a de manter a lei, mas lançando mão de algo fora da lei, instaurando uma nova lei.

³¹⁴ BENJAMIN, Walter. “Crítica da Violência – Crítica do Poder”. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos, seleção e apresentação de Willi Bolle. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Souza et al., São Paulo, Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986. pp. 160-175. Também disponível parcialmente em: http://www.espacoacademico.com.br/021/21tc_benjamin.htm. Acessado em 12-03-2015

Diversas outras instituições foram criadas por algum tipo de violência e a maior de suas falhas é que elas se permitem esquecer tal violência fundacional da qual surgiram. Tendo refletido sobre isso, Benjamin se pergunta: “será que a solução não-violenta de conflitos é em princípio possível?”³¹⁵ E, diferente de Luciente com uma pergunta retórica semelhante, ele afirma categoricamente que sim. Ele aponta para a resolução de conflitos entre indivíduos: eles vão recorrer à não-violência por medo de desvantagens mútuas. Tais dificuldades são difíceis de enxergar em larga escala, em conflitos entre classes ou nações. Parece ser necessário, portanto, verificar um exemplo que possa ser considerado uma analogia à mediação pura ou não-violenta: ele apresenta então as diferenças entre a greve política e a greve proletária.

Enquanto a primeira está relacionada com a preservação e o fortalecimento da violência do Estado, a segunda objetiva a aniquilação do poder do Estado. E porque propõe a destruição da lei, em vez de outra lei, ela não é violenta. Para ele, “o caráter violento de uma ação não deve ser julgado segundo seus efeitos ou fins, mas apenas segundo as leis de seus meios.”³¹⁶ Mas quem pode decidir sobre a legitimidade dos meios ou a justiça dos fins?

Essa aporia nos leva de volta à explicação de Luciente. Quando ela está falando sobre como sua sociedade pune aqueles que não atingem o padrão estabelecido pela comunidade, ela apela para a conveniência (“apenas conveniente”). Conseqüentemente, naquela sociedade, eles não podem lançar mão de um discurso de certo ou errado. Ele configura, nas palavras de Žižek, uma situação na qual “matar não é uma expressão de uma patologia pessoal (impulso destrutivo, idiossincrático), nem um crime (ou a punição dele), nem um sacrifício sagrado.”³¹⁷ Temos aqui a violência como a verdadeira destruição da lei, como algo que Benjamin vai alegorizar como “poder divino ou violência divina”.

Diversos intérpretes de Benjamin lidaram com a definição desse conceito³¹⁸. Entretanto, em vez de apresentar exemplos complexos e definições do que eles sejam ou não, vamos afirmar que Benjamin opõe a violência mítica à violência divina. Enquanto a primeira, explica Žižek, “pertence à ordem do Ser, a violência divina pertence à ordem

³¹⁵Idem, p. 168

³¹⁶ Idem, p. 170

³¹⁷ ŽIŽEK, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflections*, New York: Picador, 2008, p. 198

³¹⁸ Por exemplo, AVELAR, Idelber. “O Pensamento da Violência em Walter Benjamin e Jacques Derrida” In: *Cadernos Benjaminianos*. n. 1 (2009). Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/viewFile/5300/4708> Acessado em 28-04-2015

do Evento: não há critérios “objetivos” que nos permitam identificar atos de violência como divinos; o mesmo ato que, para um observador externo, é uma mera explosão de violência pode ser divina para aqueles envolvidos nela – não há um grande Outro garantindo sua natureza divina; o risco de ler e assumir a ação como divina é inteiramente do próprio sujeito.”³¹⁹

Apesar de a resposta de Luciente não ter sido tão completa quanto a de Benjamin, ao estabelecer uma reflexão sobre os papéis da violência e do poder, é uma forma direta de defender a escolha de lados. Ela concorda com a solidão implícita na ideia do alemão sobre a responsabilidade do sujeito. A pergunta que Connie faz ressoa os questionamentos de diversos grupos esquerdistas, nas figuras de seus teóricos, por quase todo século XX. As respostas variavam de acordo com cada contexto histórico e experiência pessoal. Reconhecer o poder e a violência parece uma tarefa fácil, mas saber como contra-atacá-los é um assunto delicado. A violência pode ser neutralizada pela não-violência? Ou poderia uma neutralização violenta da violência levar a um futuro não-violento?

Uma possível resposta está no comentário de Connie sobre um dos maiores motivadores da violência em seu tempo. Luciente afirma que uma das justificativas para a pena capital deles é que “ninguém quer ficar de guarda contra outra pessoa.” Não existe o interesse em dedicar energias para o aprisionamento e manutenção de pessoas que, por terem cometido algum crime mais de uma vez, provavelmente vão cometer novamente. Se a sociedade provê tudo de que a pessoa pode precisar, as necessidades básicas até mesmo além do que mostra a pirâmide de Maslow, parece lógico entender que a insistência na quebra da lei é um defeito. A organização da sociedade, com suas prioridades específicas, vai se focar na prevenção da ação, em vez de desenvolver métodos violentos para sua punição.

O tipo de sistema de mundo no qual Connie está inserida, por outro lado, faz da segurança e violência, nas palavras de Connie, “um meio de vida”. A indústria bélica é uma das mais poderosas, o sistema passa a depender do crime para poder organizar sua estrutura de empregos no combate a ele. A violência é uma consequência das desigualdades inerentes ao capitalismo, mas ela também é encorajada por esse mesmo sistema, para que seja parte das formas como ele se reproduz. Connie está certa ao dizer que é uma “espécie de poder”, e é uma forma de poder inexistente no tipo de sociedade como Mattapoissett. Assim, a violenta deposição de um sistema de

³¹⁹ ZIZEK, Slavoj, *Violence*, p. 200

pensamento baseado na violência – seja ela, remetendo à famosa máxima, a de roubar um banco ou a de fundar um – pode levar a um novo tipo de determinação de prioridades, dentre as quais o policiamento e a punição serão apenas uma conveniência para a manutenção do sistema, e não um dos seus pilares.

“Nós todos lutamos”, afirma Luciente, e ela tenta tornar o argumento de Connie menos abstrato. É uma forma de defesa ou de ataque contra aquilo que acreditamos. Mas não fica claro se depois de derrubar os muros o resultado é a punição ou a emancipação. E o próprio romance dá conta de demonstrar essa tensão, já que o diálogo é deslocado, a conversa muda de direção sem que uma resposta seja atingida. Exatamente quando fica claro sobre o que Connie perguntava, mesmo que as perguntas dela não tivessem um sujeito ou objeto definido, a guia de Connie precisa de algum tipo de confirmação: “Você está cogitando matar alguém, minha amiga?”

O diálogo é interrompido aqui. A personagem não consegue responder, então o narrador, silencioso até o momento, assume a fala: “Ela maneou a cabeça, soltando-se do abraço de Luciente para cruzar os braços. Connie sentia ondas de orgulho e vergonha tomando seu corpo. *Mala*, a mulher que agiu. Mergulhando de cabeça no mundo. Luciente estava falando, mas sob o fluxo intenso da sua corrente sanguínea, as palavras soavam abafadas como pedras no leito de um rio.”³²⁰

A personagem não pode falar, e ela não consegue nem ouvir mais o que a outra está dizendo, aquilo se torna barulho. Apenas pelo movimento de cabeça Connie é capaz de abertamente responder à pergunta que causa nela orgulho e vergonha. Se a protagonista já tomou uma decisão sobre sua ação, afinal, esse diálogo acontece após já ter declarado guerra contra os inimigos, sua atitude não deixa de demonstrar que tal decisão está saturada de vergonha e moralidade: ela é uma mulher má. O narrador até mesmo usa a palavra em espanhol, não é um julgamento da sua parte do caráter da personagem, é uma citação da forma como Connie se vê: sua autoimagem, sua própria voz, o momento de reflexão que vai preceder a ação e não segui-la.

³²⁰ *Woman on the Edge of Time*, p. 370-1. No original: “Luciente, do you think it’s always wrong to kill?” “We live by eating living beings, whether vegetable or animal. Without chlorophyll in our skins, we have no choice.” Luciente caught flakes on her outstretched palm. “I mean to kill a person.” “How can I face something so abstract?” “To kill someone with power over me. Who means to do me in.” “Power is violence. When did it get destroyed peacefully? We all fight when we’re back to the wall—or to tear down a wall. You know we kill people who choose twice to hurt others. We don’t think it’s right to kill them. Only convenient. Nobody wants to stand guard over another.” “In my time people are willing to stand guard. It’s a living. I guess maybe it’s power, too.” “You brood on killing someone, my friend?” She nodded, disentangling herself from Luciente to clutch her hands together before her breasts. She felt pride and shame wash through her. *Mala*, the woman who acted. To thrust herself forward into the world. Luciente was speaking, but under the rush of her blood, the words mumbled like stones in the bed of a river.

A decisão de Connie é de eliminar aquelas pessoas mais diretamente prejudicando sua vida. Se, como Angelika Bammer afirma, o resultado da sua ação de matar quatro pessoas é admitida como um infortúnio por Connie, o romance “propõe, *in extremis* que os escrúpulos morais sejam suspensos; numa guerra, baixas são inevitáveis.”³²¹ Porém, essa suspensão e inevitabilidade não são aproblemáticas, como mostra o diálogo. O caminho da passividade para a ação é pavimentado com dúvidas e dilemas morais.

A maneira pela qual Connie interpela a personagem do futuro, então, reforça a mensagem ideológica do romance, de acordo com Tom Moylan: “a necessidade de uma aliança daqueles buscando a emancipação humana, a partir de uma perspectiva feminista, socialista, ecológica, libertária e de liberação política. [Um apelo] à ação coletiva e cooperação entre todos os movimentos do amplo espectro da Esquerda oposicionista.”³²²

Esse diálogo sobre poder e violência, apesar de sintetizar o argumento que subjaz o romance como um todo, é apenas um exemplo entre muitos de como os personagens interagem e realizam diversas ações. O foco não é representar “o poder de um heroísmo isolado ou liderança”, mas “a importância do comprometimento da pessoa dentro da ação coletiva”³²³: ela não vai apenas matar os médicos que estão tentando instalar eletrodos no seu cérebro para controlar seu comportamento, mas ela está *conscientemente* tentando atrasar ou eliminar a possibilidade de um futuro onde os meios de controle serão uma regra, não uma exceção. Não se trata simplesmente do indivíduo Connie se rebelando contra aquilo que faz mal a ela, mas de um sujeito que enxerga com clareza a *guerra* (de classes) na qual ela se insere e deve tomar uma posição e lutar.

O que o romance está tentando mostrar, em um nível, é que, nas palavras de Žižek, “punir a violência de cara, condená-la como ‘ruim’ é uma operação ideológica por excelência, uma mistificação que colabora com a invisibilidade das formas fundamentais da violência social.”³²⁴ Quando *la mala*, a mulher que agiu, age finalmente, ela desmonta essa operação ideológica e mostra que, apesar de ser mais aceitável resolver a situação de forma não-violenta, por meio da lógica e da conversa, “processos de mudança radical são complexos e ocorrem mediante a uma estrutura de poder violenta.”³²⁵

³²¹ BAMMER, Angelika. *Partial Visions: Feminism and Utopianism in the 1970s*. New York: Routledge, 1991, p. 95

³²² MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible*. p. 146.

³²³ MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible*. p. 147

³²⁴ ŽIZEK, op. cit., p. 206

³²⁵ MOYLAN, op. cit., p. 147

Ao defender o ativismo pessoal que, ainda assim, está inserido em uma preocupação coletiva, Piercy vai contra a corrente das tendências acadêmicas contemporâneas ao romance de fragmentar as lutas, partindo da teoria como único front de batalha. Em vez de focar numa celebração da Diferença que impede o reconhecimento da Identidade, Piercy se preocupa com a conexão entre a ação pessoal e a mudança histórica. As revoluções, reflete Moylan³²⁶, não acontecem inevitavelmente, elas demandam condições necessárias num momento histórico específico, porém nada acontece sem o engajamento pessoal e a luta. Connie mostra que a Utopia e a história requerem sacrifícios e violência para deslocar as forças do capital, que regem nosso mundo, e tornar hegemônico um mundo de justiça e igualdade.

A terrorista e o soldado

Se Piercy localiza o poder hegemônico nas multis, os poderes de resistência podem ser localizados em diversos lugares: tanto Moylan quanto McAlear apontam para três: Safed, a comunidade palestina-israelense na Zona Negra; Tikva, que representa as cidades livres do romance; e as nascentes organizações coletivas que se assemelham aos sindicatos, na Glop.

Se as demonstrações de violência provêm basicamente das multis, as formas de questionar ou neutralizar tais poderes também virão de diversas frentes. Diferente de meados da década de 1970, o fenômeno da globalização era muito mais visível no começo dos anos 1990. Ao se questionar sobre as formas de combater os movimentos repressivos, os personagens vão entrar em questões de um diferente tipo de violência. Em um diálogo entre Shira, sua mãe Riva e a misteriosa Nili, a protagonista afirma: “Você rouba informação.”³²⁷ Tal afirmação se refere à atividade que Riva realiza e Shira não sabia, ela é uma pirata de informação. O campo semântico das palavras “pirata” e “roubar” indicam a maneira como tal posição é vista pela ideologia vigente. Numa tentativa de criar algum tipo de *rapport* com Shira, é essa resposta que ela dá para a mãe. A personagem se alinha com a ideologia dominante naquilo que diz respeito à pirataria de informações. A posição social de Riva, vista a partir da ideologia dominante, poderia ser aquela da “terrorista”, aquela que trai o seu governo (corporativo), em nome de algum tipo de ideal.

³²⁶ MOYLAN, Tom. *Demand*. p. 147-8

³²⁷ Essa e as duas citações seguintes se referem ao mesmo trecho, que estará referenciado no último dos excertos.

As multís possuem informações, como consequência dos seus setores de Pesquisa e Desenvolvimento. É direito desses conglomerados manter as informações de forma segura, e esses indivíduos invadem suas Bases e retiram delas as informações, as quais são vendidas para outras corporações. Existem riscos e perigos, uma vez que as multís tentam salvaguardar as informações que possuem ou descobrem. A resposta de Riva tenta ressignificar os termos da fala de Shira:

“Eu a libero. A informação não deveria ser uma mercadoria. Isso é obsceno. É somando informação, teologia e direcionamento político que esculpimos nossa visão da realidade.” Riva observou Nili caminhar silenciosamente até a mesa. “Isso é o que você diz pra si mesma? Mas então você vende a mercadoria para outra multi.” “Depende do que encontramos, a gente vende. Coisa médica, ciência de verdade, damos para países despojados. Lugares onde as multís cortaram as florestas tropicais, mineiraram profundamente, afastaram os camponeses de suas terras e implantaram o agronegócio até o solo não dar mais conta.” Riva se debruçou, chegando mais perto, e sua voz era magnética, quase metálica. “Os cafundós tropicais distantes onde lutaram pequenas revoltas insurgentes, que espoliaram as pessoas de suas identidades tribais, deixando apenas uma vontade por açúcar, tabaco e bugigangas, as pessoas do campo passando fome e as das cidades numa revolta abafada.”

A internet era uma realidade no início dos anos 1990, mas ainda não tinha a presença maciça que possui nos dias de hoje. Somente alguns anos depois os estudos sobre uma nova era da vida social tomariam uma proporção considerável. A fala de Riva vai ecoar discursos diferentes que eram correntes no processo da digitalização da vida: por um lado, as informações se tornavam mais abundantes e variadas. Por outro, elas se associavam com a lógica da mercadoria, prontas para o consumo, sem uma preocupação de sua origem, sua veracidade. Mais do que uma redistribuição de equilíbrio entre as multinacionais, o que se buscava era uma liberação de informações para aqueles que não podiam pagar por elas.

A internet, desde sua origem esteve ligada a esse duplo movimento, sendo os computadores produtos do complexo científico-militar da guerra fria. Eles representavam a burocracia e a desumanização. A internet, primeiramente uma rede militar que facilitava a transmissão de dados, foi lentamente se espalhando para outras áreas, principalmente as universidades, igualmente instituições ligadas a interesses bélicos e distanciados das pessoas comuns. Porém, nas palavras de Fred Turner,

Em meados de 1990, quando primeiro a internet e depois a World Wide Web estavam amplamente divulgadas, falas sobre

a revolução estavam em todo lugar. Política, economia, a natureza do self – tudo parecia pender no limiar da transformação. A internet estava prestes a “horizontalizar as organizações, globalizar a sociedade, descentralizar o controle e ajudar a harmonizar as pessoas” como Nicholas Negroponte do MIT anunciava. [...] Duas décadas depois da guerra do Vietnã e do desaparecimento gradual da contracultura norte-americana, os computadores pareciam de algum modo fadados a trazer à vida o sonho contracultural do individualismo empoderado, da comunidade colaborativa e da comunhão espiritual.³²⁸

As metáforas relacionadas à cibernética vão se alterando com o passar do tempo. Existia uma potencialidade na nova tecnologia, principalmente na massificação do acesso ao conhecimento. O acesso é um dos pontos centrais da teoria do capital cultural de Pierre Bourdieu, por exemplo, que ele também chama de “capital informacional”, uma das camadas na concepção multidimensional da construção de uma classe social.³²⁹ Se não concordarmos, como Riva, que conhecimento é mercadoria, o acúmulo e a posse tanto de um quanto do outro será essencial para a configuração de uma elite, por exemplo.

Evidentemente, a posse dos conhecimentos não seria suficiente para recuperar a identidade perdida, para servir de antídoto às manobras do capital, com sua colonização de produtos e significados externos e viciantes. Porém, ela é um primeiro passo em direção de uma redistribuição de poderes, de saberes e possibilidades de melhorias. Ao deslocar a informação do seu papel como mercadoria, o romance dá sinais de que essa relação pode acontecer em uma série de outros níveis.

Além do aspecto da informação, Riva afirma que havia dois outros elementos ligados à sua profissão proscrita: teologia e motivação política.

No que diz respeito à teologia, a etimologia da palavra religião é *re-ligare*, ligar novamente. De uma forma, a internet serve como essa ligação entre as pessoas, portanto, tanto na fala de Turner quanto na de Riva, percebemos a metáfora da religião associada à tecnologia. Porém, o que vemos hoje, e no tempo de Marge Piercy ainda não era tão visível, era que a globalização, associada e motivada pela internet, realmente ligou mais as pessoas, mas esse aumento da comunicação causou um crescente número de conflitos. Portanto, se fez necessário desenvolver uma nova forma

³²⁸ TURNER, Fred. *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*. Chicago: U of Chicago, 2006. p. 1-2

³²⁹ SILVA, Gilda Olinto do Valle. Capital Cultural, Classe e Gênero em Bourdieu. In: *INFORMARE: Cad Prog Pós-Grado CiInf.*, vol. I, núm. 2, p.24-36, jul./dez, 1995

de entender o Outro. A solução social encontrada foi a de se manter fora do caminho do outro, estabelecer relações líquidas e criar um novo código de distância entre as pessoas³³⁰ em vez de permitir que a proximidade reforçasse a comunhão entre as pessoas (o que acontece, mas em grau muito menor).³³¹

Novamente, podemos estabelecer contatos com os dias de hoje. Apesar de não usar a palavra “terrorista” nenhuma vez em referência à personagem (ela a usa apenas uma vez no romance, quando fala da pessoa responsável pelo bombardeiro do Oriente Médio), Piercy associa a figura do rebelde a uma teologia, o que nos dias de hoje nos leva a pensar nos fundamentalismos. No contexto norte-americano, o atual Outro é o terrorista, seja um inimigo externo (normalmente árabe) ou interno, portanto a questão da religião se liga intimamente com a noção política.

Como uma atividade política, Riva é classificada como uma criminosa, visto que ela fere a lei mais importante das multis: conhecimento é propriedade privada. Ele deve assim continuar porque se for divulgado, haverá consequências, provavelmente nefastas, para aqueles que dominam. Há igualmente uma associação de sua luta com uma certa tradição. Lembra-nos Moylan que ela está inserida numa linha de “criminosos” como Robin Hood, Ned Kelly, Pretty Boy Floyd³³² e, por que não acrescentarmos, Edward Snowden, Julian Assange e outros responsáveis por sites como o *Wikileaks*.

O lucro próprio não era a motivação principal deles, mas buscavam realizar uma *reparação*, palavra muito importante para Piercy em toda a sua obra. Riva exemplifica o tipo de produto da exploração desenfreada das multis, especialmente para países mais pobres. Uma forma de exercer a justiça, portanto, é conceder-lhes a chance de receber as informações para poder melhorar a condição de suas populações, sem estarem dependentes dos caprichos das multis. Há um antecedente histórico de uma situação que conecta os três pilares da crença de Riva e daqueles que estão juntos com ela em sua luta (a pirataria não é uma atividade idiossincrática, mas reflete a preocupação de um setor social, do qual Riva serve quase como um tipo). Se para

³³⁰ ZIZEK, S. *Violence*, p. 59 e BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

³³¹ Fredric Jameson faz uma comparação similar entre a tecnologia e a religião em uma entrevista. Segundo o crítico, “The passion for acquiring all of these new kinds of post-modern informational technologies was really delirious because what was involved was not just buying something additional like a new car. This process really amounted to consuming the postmodern itself; it is a symbolic appropriation of the most advanced equipment of the new stage of capitalism and of history. And so there was a symbolic consumption of information technology that I think really took place in a religious mode, just as Marx spoke of the religious structure of the commodity.” JAMESON, Fredric; BUCHANAN, Ian. *Jameson on Jameson: Conversations on Cultural Marxism*. Durham, NC: Duke UP, 2007a, p. 226

³³² MOYLAN, Tom. *Scraps*, p. 262

Luciente “Violência é poder”, a forma de exercer poder e violência (contra aquilo que a subjuga) é:

“A habilidade de acessar informações é poder,” Nili falou, com um leve sotaque em sua voz rouca. A pele escura dela brilhava com suor. Seu traje de exercício estava ensopado. Na verdade, ela estava fedendo. “A habilidade de ler e escrever pertencia à Igreja exceto quando era exercitada por uns poucos heréticos e judeus. Somos um povo do livro. Sempre consideramos adquirir conhecimentos como parte de ser humano. Mas com a invenção da imprensa, a alfabetização se propagou. Com a educação em massa, qualquer pessoa não importa o quão pobre fosse podia aprender como a sociedade funcionava, podia compartilhar visões de como as coisas podiam ser diferentes. Agora poucos leem.” Riva disse, “Grande parte das pessoas aperta os diodos dos estimulís contra as tēmporas e experimentam algum tipo de orgasmo ou lágrimas, enquanto poucos se plugam e acessam informações disponíveis numa escala nunca vista antes. Uma maioria sabe cada vez menos e uma minoria sabe cada vez mais.”³³³

O final do diálogo sintetiza a situação implicando as relações de classe e utilizando um exemplo histórico da centralização do poder nas mãos da Igreja, como forma de controle social, numa analogia do mesmo processo feito pelas multis. Essa é mais uma das possíveis analogias que podemos estabelecer entre as duas narrativas presentes no romance: a Igreja contra os judeus em Praga no século XVI e as multis contra os menos favorecidos no século XXI. Seguindo essa lógica, a invenção da internet seria revolucionária na mesma medida que a invenção da imprensa e o letramento digital são necessidades hoje tão básicas quanto a alfabetização. Porém, o trecho termina com uma nota importante: não basta apenas ter a informação disponível. É preciso

³³³ *He, She and It*, p. 201-2. No original: “You steal information.” “I liberate it. Information shouldn’t be a commodity. That’s obscene. Information plus theology plus political bias is how we sculpt our view of reality.” Riva watched Nili padding toward the table. “Is that what you tell yourself? But then you sell the commodity to another multi.” “Depends on what we find. Some we sell. Medical stuff, real science, we give to the stripped countries. The places where the multis cut down the rain forest, deep and strip mined, drove the peasants off the land and raised cash crops till the soil gave out.” Riva came into a sharper focus, and her voice was serrated, magnetic. “The distant tropical backdrops where they fought little counterinsurgency wars. Left the people robbed of their tribal identities, with a taste for sugar, tobacco and gadgets, with a countryside starving and vast slum cities seething.” “The ability to access information is power,” Nili said with her slight accent in her husky voice. Her dark skin glistened with sweat. Her exercise garb was soaked. In fact she reeked. “The ability to read and write belonged to the Church except for heretics and Jews. We are people of the book. We have always considered getting knowledge part of being human. With the invention of the printing press, literacy spread. With mass literacy, any person no matter how poor could learn how the society operated, could share visions of how things might be different. Now few read.” Riva said, “Most folks press the diodes of stimmys against their temples and experience some twit’s tears and orgasms, while the few plug in and access information on a scale never before available. The many know less and less and the few more and more.”

desenvolver um senso crítico para discernir as informações relevantes daquelas que apenas servem propósitos distracionais e compensatórios. Da mesma forma que é uma atitude política desenvolver critérios para a seleção de eventos passados que farão constelação com os movimentos presentes, parece ser necessário e parte do trabalho político, organizar as informações para separar “o joio do trigo”, seguindo o ditado popular. O foco aqui é não apenas a quantidade de informações disponíveis, mas a forma de filtrar essas informações e dar valor a elas. Se pensarmos no que acontece hoje em dia, sabemos que a quantidade de dados cresce de forma exponencial e já atinge números estratosféricos. Mas existe uma diferença entre o acesso à pornografia (uma das campeãs de quantidade de dados), referida por Riva na figura do orgasmo, e os dados políticos e econômicos liberados em “vazamentos” como o do já citado *Wikileaks*.

Por esse motivo, assim como Moylan, identificamos uma transformação no papel de Riva na narrativa. Ela passa de “proscrita” para “organizadora”, e essa transformação é marcada até mesmo pela morte simbólica no romance, uma morte encenada, para que seus inimigos deixem de persegui-la e ela possa se dedicar a novos projetos: depois de ter sido fundamental na revelação do plano da Y-S de roubar os segredos de Tikva e Yod via Shira, ela vai ajudar os moradores da Glop a se organizarem enquanto coletividade, compreendendo o direito, suas falhas e podendo lutar em diversos fronts. Ela não se coloca como líder, apenas como “mediadora ou catalista” dos processos do mundo. É “Riva, portanto, que traz uma ilustração totalizante do poder do capitalismo global para cada grupo com o qual trabalha, e são essas informações eletrizantes e sua análise que levam as diversas comunidades a entrarem na coalizão anticapitalista que ela está gradualmente ajudando a construir.”³³⁴

A segunda forma para a qual gostaríamos de chamar a atenção é quando o romance questiona a violência novamente, mas a de outra natureza. Uma das múltiplas posições de sujeito no romance é a do ciborgue Yod. Quando falamos dos alinhamentos de Shira e apresentamos o romance ficou claro que um dos temas centrais, já inscritos no título era sobre a humanidade de Yod. A lenda do golem, a programação de Malkah e a integração de Shira vão tornar o processo de autoquestionamento mais importante para a narrativa. Parte dos personagens enxerga Yod como uma máquina simulacro do humano. Outros chegam a considerar Yod na mesma categoria que os humanos, o representante único do pós-humano, a nossa consciência corporificada e eternalizada,

³³⁴ MOYLAN, Tom. *Scraps*, p. 262

visto que ainda que mortal, Yod teoricamente transcende nossas limitações de envelhecimento e morte natural.

Yod foi criado com um propósito. Esse propósito é o de ser um instrumento de defesa. Vários críticos, tais como Moylan, McAlear e Neverow³³⁵ percebem certa inconsistência no papel atribuído a Yod. Por mais que ele seja uma arma de defesa, é exatamente a sua construção que faz com que a corporação libere seu ataque sob Tikva. Motivações à parte, o questionamento de Yod, ao entender a natureza de sua criação, é oposto à ética mais elementar do ser humano. A relação colocaria em curto seu apelo em ser reconhecido enquanto tal.

O episódio em questão acontece no capítulo 12, chamado “Um mar de mudança”. Shira decide nadar na praia para pensar na vida e Yod a acompanha. No momento em que estão nadando, um barco cheio de caçadores de órgãos tenta capturá-los. Yod utiliza suas defesas pela primeira vez e consegue levá-los de volta à segurança. Porém, o episódio causa uma marca em Yod, uma percepção a qual acabaria aparecendo mais cedo ou mais tarde:

“Shira, eu tenho que te contar uma coisa. Essa é a primeira vez que eu defendi. Foi altamente prazeroso. Ainda assim, minha programação filosófica e teológica me informa que eu cometi um mal. Eu gostei de matá-los, você entende? É assim que deveria ser? Isso está correto?” Ela estava assustada e demorou alguns minutos para formular uma resposta. “Yod, sua programação cria suas reações. Você não escolheu gostar disso.” “Matá-los foi tão prazeroso quanto qualquer outra experiência que já tive. Acredito estar programado para achar o assassinato tão intenso quanto o prazer sexual ou o domínio de uma nova habilidade. Foi tão forte quanto.” “O que quer dizer para você sentir prazer?” “Como eu posso responder isso? O que significa para você? Sei que é inteiramente mental para mim, mas mamíferos também têm os centros de prazer no cérebro. Vocês são programados para gostar de coisas doces e evitarem as amargas. Sou programado para achar algumas coisas prazerosas e outras dolorosas.”³³⁶

³³⁵ NEVEROW, Vara. The Politics of Incorporation and Embodiment: Woman on the Edge of Time and He, She and It as Feminist Epistemologies of Resistance. In: *Utopian Studies* 5.2 (1994): 16-35.

³³⁶ *He, She and It*, p. 111. No original: “Shira, I must tell you something. This is the first time I have truly defended. It was highly pleasurable. Yet my philosophical and theological programming informs me I’ve committed a wrong. I liked killing them, do you understand? Is that how it should be? Is that right?” She was startled and took several moments to formulate an answer. “Yod, your programming creates your reactions. You didn’t choose to enjoy it.” “Killing them was as enjoyable as anything I’ve ever experienced. I think I must be programmed to find killing as intense as sexual pleasure or mastering a new skill. It was that strong.” “What does it mean for you to feel pleasure?” “How can I answer that? What does it mean to you? I know that it’s entirely mental with me, but mammals, too, have a pleasure center in their brains. You’re

As reflexões embutidas nos questionamentos de Yod demonstram os limites da violência mesmo enquanto defesa. Mesmo sendo pautado por princípios éticos e teológicos, sua programação permite que ele sinta prazer ao matar. Não se trata apenas de uma sensação de dever cumprido ou uma insensibilidade ao eliminar uma vida. O que mais choca o ciborgue e a protagonista é a forma como um gozo pode ser extraído de um aniquilamento do outro. A psicanálise já afirmava algo parecido, como vimos nas teorias de Freud e Lacan, mas a sociedade estabeleceria as regras morais e psíquicas que impediriam que tal destruição fosse levada a cabo.

Piercy deixa claro em diversas ocasiões que Yod era uma analogia a um soldado norte-americano. Tendo vivido a experiência dos movimentos antiguerra da Coreia e do Vietnã, e vendo a guerra do Golfo se desenrolar quase que simultaneamente à escrita do romance, a autora busca debater a necessidade de se treinar uma pessoa para que ela seja especialista em destruir outras vidas:

Pega-se um jovem, nos seus dezenove anos de idade, você o tira de casa, ensina ele a matar, ele se torna mau. Vê atrocidades enormes e jamais será o mesmo. Um reajuste à vida de civil é uma coisa que poucos conseguem. Alguns, jamais. Então, de certo modo, eles já estão mortos. Esperava que as pessoas fossem perceber isso. Uma analogia que quase ninguém notou.³³⁷

A transformação de pessoas em armas invertidas na metáfora de transformar uma arma em uma pessoa têm resultados semelhantes. Piercy parece comentar a situação nos mesmos termos que Robert Fantina, quando este fala sobre o processo de alistamento dos *Marines*: as autoridades “devem fazer com que [os jovens] vejam o assassinato como um comportamento aceitável. Como indicado pelos gritos de guerra [clamando por sangue], essa matança aceitável não está restrita à autodefesa, ou mesmo à barbaridade de um combate corpo a corpo. Homens, mulheres e crianças são alvos aceitáveis para os *Marines* e qualquer um nas forças armadas norte-americanas.”³³⁸

O problema que parece se colocar aqui é que mesmo com o reconhecimento da necessidade de existir enquanto defesa de Tikva, a admissão de que a cidade está vulnerável ao poder das multinacionais, Yod percebe o preço que parece existir no tipo de sistema que faz a sua existência possível. Ele não vai se apoiar diretamente, como

programmed to like sweet tastes and avoid bitter ones. I'm programmed to find some things pleasurable and others painful.”

³³⁷ FURLANETTO, Elton. “There is no Silence”. *Op. cit.*

³³⁸ FANTINA, Robert. *Desertion and the American Soldier, 1776-2006*. New York: Algora Pub., 2006

Riva, em teologia, política ou nas informações que possui ou adquire. É na voz de uma arma que Piercy vai criticar o militarismo em sua face mais feia, de alteração dos desejos das pessoas, nos processos desumanizadores da preparação e execução das guerras.

Seriam tais guerras necessárias? Por que “a manutenção das forças armadas dos Estados Unidos é agora uma das atividades econômicas em maior crescimento no mundo”³³⁹? Talvez uma melhor resposta para essas perguntas possam ser desenhadas em nossa próxima seção.

Violência que liberta: o sacrifício

A virada

Ao retornar ao presente, em um esforço doloroso de fugir da violência do policial que Connie encontra no mundo distópico de Gildina, ela tem o que poderíamos chamar de epifania, um novo olhar sobre seu problema. A frase que encerra o capítulo 15 representa um primeiro marco de engajamento da protagonista, sua importante tomada de decisão: “Então aquele era o outro mundo que poderia vir a ser. Aquela era a guerra de Luciente e [Connie] estava alistada nela.”³⁴⁰

A afirmação de seu alistamento na guerra travada pelos seres do futuro se distancia diametralmente da condição da personagem no início do romance. Podemos observar, portanto, uma trajetória partindo do papel submisso e marginal de Connie, de sua aparente desesperança configurada no início do romance, exemplificada no trecho “de novo contas, de novo fome, de novo dor, de novo perda, de novo problemas. De novo estar sem Claud, de novo nada de Angelina, de novo o aluguel vencido, de novo nada de trabalho, nem de esperança”³⁴¹, até um ponto de virada, no momento em que ela se enxerga como parte de um processo maior, no qual suas ações determinarão o futuro. Porém, mesmo antes de tal mudança, é possível localizar alguns episódios em que Connie se coloca contra a possível passividade a que sua situação parece levar.

A trajetória que percebemos, então, está igualmente visível na tentativa de sofisticar certas estratégias de resistência, de resistir em um novo grau, de acordo com o próprio

³³⁹ KLEIN, Naomi. *A doutrina do choque*, p. 22

³⁴⁰ *Woman on the Edge of Time*, p. 301. No original: “So that was the other world that might come to be. That was Luciente’s war, and she was enlisted in it.”

³⁴¹ *Woman on the Edge of Time*, p. 33. No original: “again bills, again hunger, again pain, again loss, again trouble. again no Claud, again no Angelina, again the rent due, again no job, no hope.”

(re)conhecimento de suas capacidades e limites e o desenvolvimento da noção de que Connie consegue ela mesma dar corpo às forças antagônicas que buscam sua observância.

A já analisada cena inicial do romance, por exemplo, mostra o momento em que Connie reage à violência do cafetão de sua sobrinha, mesmo que isso venha a ser o motivo de seu encarceramento como uma pessoa “perigosa”. Tal atitude já dá sinais de que ela acredita na possibilidade de reagir. Dentro do hospício, ela busca estabelecer laços com outras pessoas³⁴², principalmente com a interna Sybil, quem a ajuda numa tentativa de fuga que, a princípio, dá certo, mas cujo resultado é sua recaptura e reclusão em regime mais severo.

Em vez de amenizar as forças contraditórias do romance, o enredo gradualmente se tensiona. Connie se percebe em uma guerra contra todos aqueles que a oprimem e diminuem. Por esse motivo, percebemos que nos capítulos finais outros diálogos entre Connie e as personagens do futuro ganham uma conotação militarizada. Um questionamento se estabelece acerca do que seria preciso para se opor a um sistema que controla os instrumentos repressivos, que quer tornar Connie parte humana e parte máquina, com o intuito de controlar não apenas seu corpo, mas sua mente. Connie percebe que os experimentos feitos pelos médicos no hospício são daninhos não apenas a ela, mas a todos em quem o processo for aplicado. Seria uma impossibilidade de fugir da lógica da violência?

É de novo o personagem Bee, juntamente com Luciente, que dá voz a uma tentativa de resposta à Connie. Por meio do diálogo, a protagonista desenvolve uma consciência de sua própria situação e entende que as relações entre as pessoas estão mediadas por um conflito maior. Vejamos como o romance materializa a discussão sobre a opressão e os caminhos que as pessoas podem tomar para sua liberdade. Em uma conversa com Connie, Bee afirma:

“Nós estamos todos em guerra. Você é uma prisioneira de guerra. Que você consiga se libertar.” gentilmente, ele a abraçou.

Ela deu uma risada curta, desembaraçando-se dele. “Como eu poderia?”

“Posso te dar táticas?” Bee tomou o queixo dela e o virou para si. “Tem sempre alguma coisa que se pode negar a um opressor, mesmo que seja apenas sua fidelidade. Sua crença. Sua

³⁴² Cf. CAVALCANTI, Ildney. *Marge Piercy's female protagonists: beyond the stereotype of passivity?* Dissertação (Mestrado). Programa de Pós- Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1989. pp. 65-6

cooperação. Em geral, mesmo com um poder vastamente desigual, você pode encontrar ou forçar uma abertura para contra-atacar. No seu tempo, muitos sem poder encontraram formas de lutar. Até que isso se tornou um poder.”³⁴³

O uso das expressões “táticas”, “opressor”, “prisioneira” contribuem para estabelecer explicitamente o tipo de discurso que se coloca em pauta. Na medida em que a comunicação de Connie é barrada por sua condição na sociedade, parece haver pouca alternativa senão chamar de guerra o estado em que a sociedade se encontra. O narrador busca amenizar a aspereza do assunto, descrevendo a singeleza nos gestos das personagens. Porém, a questão é a de encontrar uma abertura, uma rachadura³⁴⁴, da qual se parte para poder se opor e lutar. Trata-se do processo de transformação de um não-poder em um poder. Enquanto as condições materiais ou objetivas – representadas no “desequilíbrio de poder”, nas palavras de Bee – não permitem uma resistência efetiva, parece ser necessário que haja a negação de, pelo menos, alguns aspectos subjetivos – encapsulados nos termos “fidelidade”, “crença” e “cooperação”. Agir dessa forma, seria então, um ato de violência simbólica contra o sistema que se baseia em um tipo de violência parecida.

Todos esses aspectos remetem ao reverso da rachadura ou da abertura que Connie deve procurar. Em seu tempo, ela foi “interpelada” pela ideologia dominante – nos termos de Louis Althusser –, assim como todas as outras pessoas imersas nessa mesma ideologia. É possível localizar em diversas situações, principalmente nos flashbacks que se espalham no decorrer da narrativa, que Connie reproduz uma certa lógica, certas falas que são externas a ela, mas foram introjetadas e povoam seu “inconsciente político”, seus alinhamentos. A proposta de Bee é que Connie perceba

³⁴³ *Woman on the Edge of Time*, p. 328. No original: “We are all at war. You’re a prisoner of war. May you free yourself.” gently he hugged her. She laughed shortly, disentangling herself. “How can I?” “Can I give you tactics?” Bee turned her chin back toward him. “There is always a thing you can deny an oppressor, if only your allegiance. Your belief. You co-oping. Often even with vastly unequal power, you can find or force an opening to fight back. In your time many without power found ways to fight. Till that became a power”

³⁴⁴ Não coincidentemente, Piercy nomeia seu ensaio sobre os anos 1950, cuja pressão ideológica ela mal pode suportar, como “Through the Cracks” em *Parti-colored Blocks for a Quilt*. Essa abertura, ou rachadura é teorizada pelo crítico cultural britânico Alan Sinfield. Ele chama tais espaços de *faultlines*, conceito traduzido como fissuras ou linhas de falha. Segundo o autor, “a ordem social não pode senão produzir fissuras pelas quais seus próprios critérios de plausibilidade caem em controvérsia e desordem. Tal foi teorizado por Stuart Hall e seus colegas no *Centre for Contemporary Cultural Studies* na Universidade de Birmingham: ‘a cultura dominante de uma sociedade complexa nunca é uma estrutura homogênea. Ela é formada em camadas, refletindo diferentes interesses dentro da classe dominante (ex. uma perspectiva aristocrática versus uma burguesa), conter diferentes traços do passado (ex. ideias religiosas dentro de uma cultura majoritariamente secular), tanto quanto elementos emergentes do presente. Culturas subordinadas nem sempre estarão em conflito aberto com a cultura dominante. As primeiras podem, por longos períodos, coexistir com ela, negociar os espaços e as brechas existentes nela, fazerem incursões nela guerreando com elas a partir dela própria.’” SINFIELD, Alan. *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 45-6

tais alinhamentos e passe a desacreditá-los. Ao fazê-lo ela deixará de cooperar para que o estado de coisas se mantenha inalterado e deixará de ser fiel a princípios que se imprimem do exterior. A consciência e a retomada dos próprios movimentos de suas crenças configuram o chamado processo de engajamento.

Bee não sugere à Connie que ela faça uma revolução. Ele não é ingênuo a ponto de implicar isso no seu discurso, visto que uma revolução depende das forças coletivas que estão fora do alcance de Connie. O que se pode ler no discurso bélico do personagem do futuro é que uma forma de resistência poderia ser a negação da dominação como algo natural e inevitável. A colonização ou subsunção do Capital deve ser combatida a partir da vontade, e a forma de fazê-lo assemelha-se à chamada tática de guerrilha. A palavra “tática”, se retirada desse contexto bélico proposto pelo próprio personagem ao dizer “[n]ós estamos todos em guerra”, ressoa outro teórico da cultura, Michel de Certeau, quando estabelece a diferença entre os conceitos de estratégias e táticas.³⁴⁵

Porém, Connie resiste à autoridade de Bee e Luciente em darem qualquer tipo de sugestão sobre táticas ou estratégias. A continuação do diálogo citado anteriormente questiona a própria possibilidade de se enxergar Mattapoissett como uma utopia, no seu sentido mais elementar de lugar perfeito. Connie não nega o fato de que a luta em seu presente pode levar a um futuro mais justo e equilibrado, como ela vê em Mattapoissett. Porém, a luta parece vã, posto que no futuro a guerra ainda se faz necessária. O estado de defesa parece ser naturalizado. É Luciente que busca dar a ela uma resposta para tal questionamento:

“Mas vocês continuam lutando. Ainda não acabou!”
“Como poderia ter terminado?” Luciente acenou com a mão. “No dia em que o sol virar nova. Big Bang. O que mais? Renovamos, regeneramos. Ou morremos. (...) Algum dia a reparação profunda vai ser feita. Os oceanos vão estar balanceados, os rios fluirão limpos, os mangues e a floresta florescerão. Não vai haver mais inimigos. Nada de Eles e Nós. Poderemos conversar alegremente uns com os outros sobre assuntos importantes das ideias e das artes. Os vestígios das velhas formas vão evanescer. Não posso conhecer esse tempo – tanto quanto você não pode fundamentalmente nos conhecer. Só podemos conhecer verdadeiramente o que nossa imaginação nos permite.”³⁴⁶

³⁴⁵ DE CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis, Vozes, 1998. pp. 99-102

³⁴⁶ *Woman on the Edge of Time*, p. 328. No original: “But you’re still fighting. It isn’t over yet!” “How is it ever over?” Luciente waved a hand. “In time the sun goes nova. Big bang. What else? We renew, regenerate. Or die. (...) Someday the gross repair will be done. The oceans will be balanced, the rivers flow clean, the wetlands and the forest flourish. There’ll be no more enemies. No Them and Us. We can quarrel joyously

Há aqui uma dupla interpretação das possibilidades que o romance apresenta. Por um lado, ver o futuro como um lugar perfeito poderia neutralizar os impulsos do presente, posto que, se o futuro será um lugar melhor, poderíamos esperar, como uma etapa depois da outra, uma melhora gradual, irreversível e inevitável. Conforme já vimos, durante muito tempo, uma corrente do marxismo ocidental acreditava que a Revolução seria automática: tal ideia abriu espaço para leituras positivistas e evolucionistas dos processos históricos, que serviriam para paralisar os impulsos de luta no presente.³⁴⁷ A própria motivação das personagens do futuro ao interpelarem Connie já rejeita essa interpretação. Ainda assim, há uma segunda interpretação, no jogo de se pensar a revolução ou qualquer tipo de luta contra a dominação como um processo longo, repleto de etapas. Essa lentidão, entretanto, não seria um problema em si para Luciente, visto que ela afirma categoricamente a possibilidade de que seja feito (“will be done”), demore o tempo que demorar. Não existe, nas palavras da personagem, o conformismo diante de uma dualidade inescapável, uma eterna luta do “eles” contra o “nós”³⁴⁸, tão caro ao sistema ideológico norte-americano. Uma resolução final não se apresenta em Mattapoisett, como seria de se esperar, visto que ela representaria a materialização dos sonhos de justiça e igualdade de Connie.

A própria personagem do futuro distancia a solução final, dizendo que nem ela pode conhecê-la. Ela apela aos limites da imaginação histórica de cada tempo, mas tal atitude poderia ser problematizada pelo fato de que muitos especialistas entendem Luciente basicamente como uma projeção do subconsciente de Connie, uma das formas que ela encontra para reagir e combater a passividade³⁴⁹. Se assim fosse, todos os personagens do futuro não poderiam ultrapassar os limites da imaginação da própria protagonista, mas eles extrapolam tais limites e tentam convencê-la de que suspeitar da função positiva da manutenção da luta até a reparação completa é um ato infundado, ainda que compreensível.

Assim, esse diálogo serve como uma reflexão e autocrítica sobre as formas de se atingir uma sociedade mais justa e humanizada. Percebemos, juntamente com Connie, outros

with each other about important matters of idea and art. The vestiges of old ways will fade. I can't know that time – any more than you can ultimately know us. We can only know what we can truly imagine.”

³⁴⁷ Cf. LÖWY, Michel. *Aviso de Incêndio*. Trad. Wanda N. C. Brant. São Paulo, Boitempo, 2005.

³⁴⁸ Já discutimos esta ideia de transcendência da dicotomia nós e eles ao estudarmos os anos 1950. Cf. FURLANETTO, Elton. “Uma questão de consciência”. In: *Revista Crop*. Número 13/2008. Disponível em: <http://200.144.182.130/revistacrop/images/stories/edicao13/v13a10.pdf>, pp. 114- 127. e *Reificação e Utopia na Ficção Científica norte-americana da Guerra Fria*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

³⁴⁹ Patricia Marks é uma das estudiosas que discute e defende esse ponto de vista.

elementos necessários envolvidos na luta que se trava por um mundo melhor. Há também a confirmação de que Mattapoissett, mesmo sendo um lugar aparentemente mais agradável do que o presente de Connie, está longe de ser o lugar perfeito. Nas palavras de Moylan, há nos textos utópicos produzidos nos anos 1970, nos quais *Woman* está incluso, uma “consciência das limitações da tradição utópica, portanto, tais textos rejeitam a utopia como esquema enquanto a preservam como sonho”³⁵⁰. Booker resume tal ideia afirmando que “tais utopias conseguem funcionar efetivamente como críticas ao status quo, ao passo que mantêm uma consciência autocrítica que impede que elas sejam rebaixadas a clichês utópicos esvaziados.”³⁵¹ Kirsten Shands também chama atenção para essa consciência autocrítica ao afirmar que ela concede à narrativa um dinamismo do processo histórico, que está ligado aos conceitos de luta e esforço.³⁵²

Apesar de Connie ter se alistado na guerra de Luciente e dos mattapoissettianos e de conversar com Bee a respeito do significado dessa guerra, parece que somente com uma experiência de luta, não por meio do diálogo abstrato, ela ganha força para deixar de imaginar e “fazer algo real” (p. 343). Essa mudança acontece em um episódio no capítulo 17, quando Connie se projeta para o futuro e surge no meio de uma batalha. Todos os personagens daquele futuro tranquilo e bucólico que Connie havia conhecido em suas incursões estão armados e lutando. A princípio, Connie se sente indefesa e inútil no confronto, mas percebe que pode, e deve, tomar alguma atitude:

ela olhou em volta e viu todos os flutuadores inimigos convergindo deliberadamente na direção deles como se tivessem sido convocados para este ataque. No momento em que ela olhou atentamente para direita e para a esquerda, ela notou que eram pilotados e manejados pelo juiz Kerrigan, que havia lhe tirado a filha, pelas assistentes sociais Srta. Kronenberg, pela Sra. Polcari, pelo Acker e a Srta. Moynihan, por todos os agentes da assistência social e os médicos e os senhorios e policiais, os psiquiatras e juizes e os orientadores do conselho tutelar, os informantes e os atendentes e os enfermeiros, os defensores públicos sugerindo transações, as enfermeiras-chefe e os técnicos de EEG, e todos os outros espertalhões do poder que a empurram de um lado pro outro e a desestimularam e a trancafiaram e a medicaram e a sedaram e a puniram e a condenaram.”³⁵³

³⁵⁰ MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York, Methuen, 1986. p. 10.

³⁵¹ BOOKER, M.K. *Woman on the Edge of a Genre*, p. 339

³⁵² SHANDS, K. *op. cit.* p. 82. “Para Piercy, é suficiente apontar para o processo em direção à harmonia, igualdade, equilíbrio entre seres humanos e a natureza, união sem unidade: um processo que implica luta e esforço.”

³⁵³ *Woman on the Edge of Time*, p. 336. No original: “she glanced around and saw all the enemy floaters zeroing in on them as if summoned to this attack. As she stared to left and right she saw that they were

Esse episódio é chamado por Tom Moylan de “uma visão crepuscular entre mundos”³⁵⁴, e difere um pouco de natureza das projeções de Connie. Se até esse momento os elementos do futuro apenas lembravam características de seu presente (por exemplo, a semelhança da menina Dawn com sua filha Angelina), o presente contamina o futuro e a dita alucinação de Connie finalmente parece se confirmar como tal ao misturar explicitamente o futuro com ansiedade e seus medos do presente da protagonista. Esse trecho retira um pouco da ambiguidade que a própria autora queria conceder ao romance quando, em uma entrevista sobre o romance, ela afirma:

[Entrevistadora:] “Connie se envolve na batalha.”

[Piercy:] “Isso é uma alucinação.”

[Entrevistadora:] “Bom, a coisa toda poderia ser uma alucinação, mas pra mim, isso realmente não importa.”

[Piercy: O romance] “é muito cuidadosamente mantido dessa forma.”³⁵⁵

A forma ou chave interpretativa que Piercy coloca é a ambiguidade entre a alucinação e a possibilidade dentro do enredo de uma viagem mental no tempo. Porém, os inimigos das personagens do futuro que dirigem os flutuadores e atiram contra aqueles que buscam organizar o mundo de uma forma diferente, finalmente, ganham as feições daqueles que oprimiram Connie. Além das figuras poderosas e distantes, nomeadas, outros membros das diversas instituições de controle e poder vão aparecendo na lista. Connie consegue dar nome e rosto ao sistema aparentemente abstrato que a determina. Mais do que provar a sanidade da protagonista, esse episódio problematiza a possibilidade de Connie em conseguir figurar as forças sociais que a oprimem.

Além disso, o uso repetido da conjunção “e”, somado ao ritmo sintático provocado pela (ausência de) pontuação, dá ao leitor uma impressão de acumulação ou listagem, juxtapondo todos os elementos que estiveram presentes na vida de Connie em momentos diferentes. Essa estratégia narrativa cria uma impressão de um bloco que pode confundir ou incomodar o leitor. Tal bloco intensifica a sensação de que a pressão provém de várias frentes, seja qual for sua posição na rede de poder que a envolve.

piloted and manned by Judge Kerrigan, who had taken her daughter, by the social worker Miss Kronenberg, by Mrs. Polcari, by Acker and Miss Moynihan, by all the caseworkers and doctors and landlords and cops, the psychiatrists and judges and child guidance counselors, the informants and attendants and orderlies, the legal aid lawyers copping pleas, the matrons and EEG technicians, and all the other flacks of power who had pushed her back and turned her off and locked her up and medicated her and tranquilized her and punished her and condemned her.”

³⁵⁴ MOYLAN, Tom. *Demand the impossible*. p. 145

³⁵⁵ PIERCY, Marge. *Parti-Colored Blocks for a Quilt*, p.110.

Todos os personagens citados e as instituições que eles representam, sem dúvida, atacaram-na das diversas maneiras elencadas no final da citação.

Portanto, Connie é sujeito de um processo que transforma uma pessoa sem esperanças, privada de tudo, em alguma coisa diferente. Ela passa por aprendizados com seus amigos do futuro, conhece uma versão assustadora e alternativa à Mattapoissett, o que a faz se alistar na guerra por um futuro melhor. Tal guerra, um elemento discursivo, presente na narrativa até então apenas em falas, se materializa e Connie consegue enxergar a face de seus inimigos com muita clareza e percebe que pode transformar o seu não-poder em um poder, como havia lhe dito Bee, apenas no âmbito da projeção futura, pelo menos, onde a sociedade lhe dá meios para tal reação.

O clímax de desenvolvimento da atitude da protagonista é atingido e figurado quando Connie afirma: “Guerra, ela pensou. Estou em guerra. Chega de fantasias, chega de esperanças. *Guerra*.”³⁵⁶ Ela já havia afirmado que não tinha esperanças, no início do romance, mas a sua trajetória, de uma pessoa sem meios, vai desembocar em uma nova forma de se ver e uma diferente atitude: sua falta de esperança agora alimenta uma causa, nutre sua vontade de reagir e de lutar. O significado da palavra “esperança” sofre um deslocamento, e é reinvestido do seu sentido utópico. Se antes ela significava esperança de que sua situação de vida poderia melhorar, agora ela passa a indicar a esperança de um confronto não-violento. Ao declarar guerra contra os seus inimigos, agora com rostos, percebemos que sua decisão final se afirma.

A opressão de seu presente aparece condensada na batalha do futuro, no capítulo dezessete, como se fosse a gota d’água. Suas projeções ao futuro, para um lugar onde ela pode ter uma existência mais plena, servem para que Connie acesse um tipo de poder: como aponta Tom Moylan, “somente ao olhar para o que existe e explorar como crises podem realizar uma transição ininterrupta e efetiva em direção a mudanças, a imaginação utópica entrará no seu papel de elemento subversivo e transformador.”³⁵⁷

A transformação à qual o romance dá voz é a atitude da personagem diante de si mesma. Ela não é mais lixo humano, portanto deve resistir a todos que pensam assim. Ela não deve cooperar com quem a faz sentir-se desse modo, nem acreditar nessa ideia.

³⁵⁶ *Woman on the Edge of Time*, p. 338. No original: “War, she thought. I’m at war. No more fantasies, no more hopes. *War*.”

³⁵⁷ MOYLAN, Tom. *Scraps of the Untainted Sky*, p.275.

Desarmada e isolada no presente, Connie procura estabelecer um plano. Porém, tal plano não é, de forma alguma, uma solução fácil.

É nesse ponto da narrativa que os questionamentos éticos aparecem. Como vemos, Connie reflete, junto aos personagens do futuro, sobre a possibilidade de matar. Apesar da dificuldade de Connie em articulá-la, sabemos que sua decisão já foi tomada. Porém, é necessário aguardar o desfecho do romance: a protagonista, após toda a acumulação de experiências e projeções, resolve abrir mão de suas viagens para Mattapoissett e desfere um golpe: antes de ser operada novamente, ela envenena o café da equipe de médicos. Por meio de uma chacina – ela dá o único golpe que enxerga ser possível contra aqueles que a oprimem –, Connie não obtém sua liberdade, posto que ela fica, segundo os registros médicos do último capítulo, encarcerada indefinidamente, mas se posiciona diretamente como envolvida em um dos lados da batalha.

O que o romance tenta enunciar – talvez ecoando o mesmo questionamento feito por Marge Piercy em um de seus romances anteriores, *Dance the Eagle to Sleep* – são os limites da autodefesa, ou seja, o sacrifício da personagem não como punição, mas como ação consciente em direção à liberdade. Peter Fitting indica que o romance “nos pede para considerarmos se o uso da violência na construção ou preservação de uma sociedade melhor quer dizer que a violência – a mesma violência que a nova sociedade rejeita – vai, não obstante, se tornar parte integrante dessa sociedade.”³⁵⁸

O narrador, como forma de permitir que Connie dê vazão à sua decisão, concede a ela a palavra em um trecho que segue a conversa citada que teve com Luciente sobre poder. O romance usa a primeira pessoa apenas em falas e diálogos de Connie. A maior parte do tempo, mesmo quando se trata do pensamento de Connie, o narrador utiliza a terceira pessoa para expor e analisar os pensamentos da protagonista. Porém, por vezes, Connie consegue expressar seus sentimentos ela mesma, utilizando a primeira pessoa, sem ser necessariamente uma fala. Em um desses casos, em um monólogo sem interlocutores, ela apresenta a justificativa para sua luta:

Eu os matei mesmo. Porque eles são propensos à violência. Deles é o dinheiro e o poder, deles é o veneno que amortece a mente e embota a alma. Deles é o poder de vida ou morte. Eu os assassinei. Porque é guerra.” Suas mãos sacudiam como um ramo de um salgueiro sendo puxado pela água profunda.

³⁵⁸ FITTING, Peter. Beyond the Wasteland: A Feminist in Cyberspace. In: *Utopian Studies* 5.2 (1994): 4-15
201

“Também sou uma mulher morta agora. Eu sei disso. Mas eu lutei. Não tenho vergonha. Eu tentei.”³⁵⁹

A tentativa de Connie dá prova da consciência e da deliberação sobre o que faz. Sua motivação está baseada novamente nos conceitos de poder e violência. Ela está convencida de que se trata apenas de usar o veneno criado pelas personagens que são suas vítimas e algozes. Ela percebe que seu ato trará consequências, mas se justifica e inverte o sentido, ao utilizar a linguagem do opressor quando deram o diagnóstico de Connie: “propensos à violência”. Essa propensão, que no caso de Connie é vista como patológica, é normatizada ou invisível quando é aplicada pelas instituições. A fala da protagonista tenta problematizar tal visão.

Para Žižek, o ato de Connie refletiria uma tentativa de “uma recusa de ‘normalizar’ o crime, de torná-lo parte do curso habitual/explicável/compreensível das coisas, de integrá-lo numa narrativa de vida consistente e dotada de sentido.”³⁶⁰ O crime, no caso, seria o exercício de poder e violência da instituição mental contra ela.

A criação de uma sociedade justa e pacífica, um lugar parecido com Mattapoisett, depende de uma ação de tomada de poder e tal poder implica já uma violência, como nos explicou Luciente. Como poderemos transcender tal violência, utilizando-se dela, sem integrá-la a um projeto de sociedade que virá?

Booker traz à luz esse questionamento, defendendo a autora por sua escolha do desfecho narrativo como “solução simbólica” ou fechamento para o conflito que Connie vivencia – ainda que problematize e aponte a ambiguidade do ato da protagonista:

Em resumo, Piercy evita a repetição de práticas opressivas ao se recusar a exigir que seu romance, ainda que didático, seja interpretado de qualquer forma dada. O final do livro é do mesmo modo ambíguo. Ramos envenena fatalmente vários membros da equipe do hospital, o que poderia ser (e tem sido, pela maioria dos críticos) tomado como uma defesa da violência política necessária. Mas mantém-se, de fato, um questionamento sobre a efetividade política desse assassinato múltiplo, ainda que ele possa ser lido como uma acusação a um sistema que insiste tão cegamente em definir Ramos como violenta e perigosa que isso mais cedo ou mais tarde faz com que ela seja assim. Tal como

³⁵⁹ *Woman on the Edge of Time*, p. 375. No original: “I murdered them dead. Because they are the violence-prone. Theirs is the money and the power theirs the poison that slow the mind and dull the heart. Theirs are the powers of life and death. I killed them. Because it is war.” Her hands shook like a willow branch pulled by water deep in the ground. “I’m a dead woman now too. I know it. But I did fight them. I’m not ashamed. I tried”

³⁶⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *Violence*, p. 189

Carol Farley Kessler sugere, a eventual reação violenta de Ramos à violência que foi feita a ela pode ser entendida como um comentário sobre como a violência em nossa sociedade gera mais violência, demonstrando a “violência que nosso presente distópico perpetua entre os inocentes e sensíveis sem poder (*powerless*) em nosso meio” (315). Mas se poderia simplesmente ler esse final como uma demonstração que o diagnóstico de Ramos estava realmente correto o tempo todo.³⁶¹

Além dessas reações, é preciso notar que o desfecho do romance causa nos leitores uma espécie de satisfação, que é eticamente problemática, pois há uma ligação empática com a protagonista, e sua ação provoca uma impressão de justiça, uma sensação de empoderamento por meio da vingança, baseada em uma premissa maquiavélica: a do olho por olho.

Mais do que tentar resolver a ambiguidade de que a violência de Connie seja uma reação inevitável à violência sofrida por ela ou uma confirmação de sua personalidade violenta, segundo apontado por testes e pelas autoridades médicas, parece ser relevante questionar como a privação se introjeta na protagonista e a transforma. Seria essa uma transformação negativa?

Ao enxergar que sua vida e seu futuro podem ser diferentes, ou seja, no momento em que o reverso da privação se faz perceptível, ao se materializar em uma sociedade mais justa e mais humanizada, Connie consegue entender sua sociedade de forma mais completa e, retirada sua capacidade de interação e ação, nada mais lhe parece sobrar senão uma atitude violenta e extrema, cujo instrumento ela retira do seio daqueles que serão vítimas dela. É uma estratégia muito parecida com o que faz Skip, ao se aproveitar de um deslize dos médicos e dos pais. Mas em vez de direcionar a violência para si mesma, conforme acontece na vida em sociedade na versão da psicanálise, Connie percebe ser o Outro que merece ser punido, numa neutralização do superego, o qual deveria internalizar todo impulso violento como culpa.

O romance não é, ao mesmo tempo que poderia ser, um romance sobre um crime. Ele busca apontar o foco ao processo, mais do que ao produto das mortes que Connie provoca. Com toda a narrativa como base, seria precipitado afirmarmos que a protagonista simplesmente seja insana. Há, portanto, a politização do ato de Connie, em um contexto que não encoraja nenhum tipo de atitude política, um exemplo de como

³⁶¹ BOOKER, M.Keith. *Woman on the Edge of a Genre*, p. 341.

subverter uma (falta de) expectativa em um momento histórico que inibe qualquer reação à opressão.

Parte da fortuna crítica do romance afirma que a ação de Connie foi exagerada e que a violência foi gratuita, e que uma ação irracional no fechamento do romance é prova do diagnóstico da protagonista como pessoa “louca” ou “perigosa”. A posição de alguns teóricos, como Carrie Hintz e Katherine Broad, é de que “o livro de Piercy se baseia fortemente numa retórica implacável que complica – e talvez até enfraquece – a posição utópica do romance”. Piercy foi “exagerada” ao situar sua personagem dentro de um presente tão distópico, tão privado de tudo. Igualmente, o futuro aterrorizante de Gildina, somado ao presente quase tão irreal (de uma perspectiva específica de classe), por ser excessivamente lúgubre, com experiências *à la* Frankenstein, e toda sorte de poderes (dos pequenos aos grandes) pressionando Connie, desautoriza a beleza do futuro utópico. Segundo tais pesquisadores, em certo grau o leitor é manipulado ou persuadido (no mau sentido da palavra) a escolher Mattapoisett como a melhor saída:

A limitação das escolhas disponíveis tanto para o leitor quanto para a protagonista – o horror puro das alternativas à utopia – dificultam a adoção de uma posição crítica com relação a qualquer aspecto da sociedade utópica de Mattapoisett (e normalmente os críticos raramente o fazem). Isso é problemático dado o status ostensivo do livro como uma utopia crítica, o que afasta a perfectibilidade em favor de um processo dinâmico de evolução social e abertura. A lógica fechada do texto nos compele a aceitar a visão da sociedade melhor, funcionando mais como tática de intimidação do que uma exploração utópica aberta.³⁶²

Mas parece ser necessário historicizar tal resposta crítica. Ainda que as estudiosas critiquem a escolha pela violência, ou mesmo a seleção de Connie, tal como ela é, como protagonista, isso está baseado em um conteúdo social e histórico específico: a existência de Connie e sua imensa privação, representando muitos outros como ela, que vivem cotidianamente a invisibilidade. É uma escolha verossímil, portanto, em um mundo baseado em contradições. Não se trata de um conteúdo apenas distópico, mas é *realista*, do ponto de vista da classe de Connie. A parte do presente de Connie só

³⁶² HINTZ, Carrie; BROAD, Katherine. “Extreme States: Utopian and Dystopian Logic in Marge Piercy’s Woman on the Edge of Time” In: Society for Utopian Studies 36th Annual Conference Abstracts Overview. Oct. 2011, State College, PA.

poderia ser lido como uma distopia, uma projeção negativa, por classes média e alta que tentam reprimir o seu reverso.

Entender essas contradições e lutar para que elas sejam transformadas e transcendidas pode ser o ponto a que o engajamento da personagem, assim como o da autora, parece nos levar. E a maneira como ela o faz, sonhando um mundo melhor, ao mesmo tempo em que nos mostra que há alternativas ruins, caso o estado de coisas não mude, serve como exemplo de como a união de diferentes forças estéticas pode nos servir como ferramenta para a reflexão política. A trajetória de conscientização de Connie, ainda que não esteja acompanhada de um engajamento real a uma classe, visto que ela está encarcerada, portanto isolada, demonstra que Mattapoissett não é uma possibilidade distante, mas uma possibilidade factível, desde que a luta (individual e coletiva) não dê lugar ao conformismo e à alienação.

A autodestruição

No caso de *He, She and It*, como temos diversos atores sociais, também temos diferentes desfechos para cada um dos personagens. Aquela que tem mais destaque, Shira, segundo podemos observar, atinge, no decorrer da narrativa uma série de conquistas: ela se livra de qualquer tipo de controle que a corporação poderia ter sobre ela e, ao mesmo tempo, da culpa e dos questionamentos sobre ser uma boa mãe, profissional, etc. Além do treinamento contínuo com Yod, que interroga certos aspectos do que é considerado normal, levando Shira a também refletir acerca de tais aspectos, ela é peça fundamental para o desenvolvimento das estratégias que vão levar ao fracasso da Yamamura-Stichen. No sentido da motivação do enredo, Shira consegue seu filho de volta e passa a compreender as forças que regem seu mundo e si mesma. Ela segue viva e junto com Malkah é a voz que explica as consequências das ações ocorridas durante o romance e como se espera que as coisas se processem (nos capítulos “Seguindo Chava” e “A escolha de Shira”)

É Yod, portanto, que vai ter o papel fundamental na alteração da situação política da história. O enredo caminha ao ponto de seu clímax, quando a Y-S já sabe da existência do ciborgue, eles ignoram uma das poucas leis existentes naquele mundo, uma responsável por manter o delicado equilíbrio entre as diversas instâncias sociais, e anunciam um ataque à cidade livre. A única forma de evitar esse ataque é a rendição de Yod para eles. Em posse de uma tecnologia tão avançada, a corporação iria se

destacar enquanto líder e a organização social daquele mundo certamente sofreria uma grande mudança.

A cidade se divide nas posições de Yod como ser humano e Yod como máquina. De qualquer modo, Avram decide ceder e enviar o ciborgue para eles. Sabe-se que haveria uma reunião de cúpula em poucas semanas, e tal oportunidade colocaria todo alto comando da hierarquia da multinacional numa posição vulnerável. Shira não concorda com a solução e deseja se juntar ao ciborgue nesse momento. Talvez ela espere que eles consigam causar algum dano, causar alguma distração e fugir. Yod é mais realista e apresenta para ela sua visão dos fatos. Este é o diálogo que se passa entre o casal:

“Você tem que ficar em casa. Por favor, você tem que sobreviver.” Ele a abraçou, se afastou um pouco e a encarou profundamente. “É para isso que fui criado. Sou a arma de Avram. Matar é o que eu faço melhor.” “Não é justo!” “Não acho que seja,” ele disse baixinho. “Não quero ser uma arma com consciência, isso é em si uma contradição porque ela desenvolve laços, ética e desejos. Ela não quer ser uma ferramenta de destruição. Eu me julgo por matar, ainda assim, minha programação assume o controle em caso de perigo.” “Minha programação como mãe me faria sacrificar qualquer coisa ou qualquer um pelo Ari. Qual a diferença? Mas se eu for com você, podemos ter uma chance, Yod!” “Estou em interface com o computador central no laboratório. Se eu não me autodestruir até um certo momento predefinido, Avram vai fazer com que eu exploda de qualquer forma. Veja, Shira, não há nenhuma forma pela qual sua presença possa ser de grande ajuda.” Ainda abraçado a ela, ela tocou a sua face com a mão direita, correndo dedos pelo contorno do maxilar e sua bochecha. “Estou para morrer, mas preciso me certificar que você esteja em segurança.”³⁶³

Nessa cena, Yod descreve qual será a sua missão. Ainda que misture a sentença de morte de Yod com certo tom romântico, nos gestos do ciborgue, Marge Piercy novamente lança mão do tema do sacrifício como forma de concluir a narrativa. O sacrifício no caso é de Yod, que vai dar a vida para afastar o perigo iminente para a

³⁶³ *He, She and It*, p. 424. No original: “You must remain at your home. Please. You must survive.” He took her in his arms, holding her out a little, staring into her eyes. “This is what I was created for. I am Avram’s weapon. Killing is what I do best.” “It’s not just!” “I don’t think it is,” he said quietly. “I don’t want to be a conscious weapon. A weapon that’s conscious is a contradiction, because it develops attachments, ethics, desires. It doesn’t want to be a tool of destruction. I judge myself for killing, yet my programming takes over in danger.” “My maternal programming makes me sacrifice anyone and anything to Ari. What’s the difference? But if I go with you, we might have a chance, Yod.” “I am in phase with the master computer in the lab. If I don’t self-destruct by a certain preset time, Avram will cause me to explode anyhow. You see, Shira, there’s no way your presence can help me.” Still holding her, he touched her face with his right hand, lightly tracing the line of her cheekbone, the curve of her cheek. “I am to die, but I must know you’re safe.”

cidade de Tikva, e de Shira, que de certo modo vai permitir que seu amante faça isso, e não insiste para que ele a leve. A violência radical da explosão se configura, portanto, como um ato político, como um ato de libertação.

A comparação de Shira entre o ato abnegado do ciborgue de levar as coisas às últimas consequências e os sentimentos de uma mãe são problemáticos na medida em que o primeiro é um ato político, que vai repercutir em todas as esferas da comunidade em que eles vivem, e o segundo é um ato mais individual e nem sempre imprescindível nas relações de maternidade.

Além disso, há uma remissão de Yod ao seu status como arma, que já havia sido questionado antes como uma grande contradição interna que o formava. Mesmo Malkah, perto da conclusão do romance vai considerar Yod um erro. Segundo ela, Nili, o ser humano geneticamente modificado, com sentidos mais aguçados e implantes é o melhor caminho para o futuro. O movimento chave de Yod, sua verdadeira prova de autonomia e escolha, é que além de se autodestruir, levando consigo os representantes de poder daquele mundo, ele causa uma reação em cadeia e faz com que o computador do laboratório de Avram também exploda. Nisso, ele fecha as possibilidades de que uma nova entidade como ele venha a ser construída, evitando que um novo ser-arma viva uma contradição tão profunda quanto a que ele viveu. Shira descobre que há uma forma de replicá-lo, a despeito dos desejos e planos de Yod que isso não aconteça, porque Yod não havia destruído os arquivos de Malkah, mas ela acaba decidindo não fazê-lo, apesar da tentação de ter o “parceiro e pai perfeito para Ari”.

Mas por qual razão Yod deve se sacrificar? Para Fitting e Moylan, este movimento está relacionado com as limitações da autodefesa. Numa guerra, nos termos que Connie coloca, que é a mesma que está sendo lutada pelas pessoas de Tikva, a luta de classes, momentos explosivos de violência são por vezes necessários para solucionar opressões mais diretas. Elas podem variar desde as greves, conforme Benjamin nos indica, protestos, até a violência definitiva, da autodestruição. Evidentemente, não existe a apologia de Marge Piercy para que seus leitores imitem os fundamentalistas religiosos e se transformem em homens e mulheres bomba. Porém, ela implica que o engajamento político demanda sacrifícios. Para Neverow,

Os temas da escolha, coerção e controle são cruciais para o fechamento de ambos romances – somente pela resistência à morte, somente ao levar a corporificação (embodiment) ao ponto de dissolução, a violência da incorporação (incorporation) pode ser revertida. Assim, o gesto transcendente do sacrifício e a

conectividade pragmática da imanência estão fundidas na epistemologia feminista de Piercy de resistência, deslocando os pontos de vista masculinos estranhamente abstratos e alienados.³⁶⁴

Ao destacar a necessidade de grandes sacrifícios e da violência nos processos políticos, a autora pode estar tentando contrapor uma idealização ou mistificação da mudança histórica. Os livros de história não chegam perto de sugerir o verdadeiro banho de sangue envolvido nos processos históricos, eles fazem uma espécie de assepsia, mencionando os conflitos de forma abstrata. *Woman on the Edge of Time* e *He, She and It*, assim como muito da arte em geral, são mediações, porque eles nos colocam cara a cara com um certo “pedaço da realidade”, e como leitores, somos convidados a tomar uma decisão. Se faremos isso ou não, e qualquer que seja essa decisão, estamos inescapavelmente sendo *políticos*.

Ainda que extremamente impressionados pela virulência dos atos sumários dos protagonistas nos dois romances, o leitor pode concluir, para além da escrita, que aqueles sujeitos, por mais que fossem afetados por suas condições objetivas, tomaram atitudes para conhecer melhor as estratégias de resistência e por diversos meios, e não sem um sacrifício, puderam lutar contra a opressão e no sentido de que uma sociedade como Mattapoisett, mais próxima ou mais distante do horizonte de possibilidades pudesse vir a ser. O futuro que luta por existir deve ser aquele do sonho social, do melhor lugar, e ao tomar uma posição dentro da luta de classes, ambos os romances são monumentos dessa luta, que a hegemonia, como modo de se salvaguardar, tenta apagar: demoniza-se a violência, naturaliza-se o crime cometido pelo sistema contra os indivíduos, neutraliza-se toda forma alternativa de pensamento e ação, chegando ao ponto de afirmar que uma sociedade melhor, posto que diferente da atual, é impossível, inviável, uma loucura muito além da ficção (visto que nem mesmo nesse nível ela possa se concretizar mais).

Por mais que os romances se passem nos Estados Unidos, eles dão sinais de algo que, para Klein, “existe independentemente de qualquer governo e vai continuar entrincheirado até que a ideologia hegemônica das corporações que lhe dá suporte seja identificada, isolada e questionada. Esse complexo é dominado pelas empresas norte-americanas, mas é global.”³⁶⁵ Portanto, estamos presos a essa lógica no Brasil, tanto

³⁶⁴ NEVEROW, Vara. *The Politics of Incorporation*, p. 32

³⁶⁵ KLEIN, Naomi. *A doutrina do choque*, p. 23-4

quanto em outros lugares do mundo. Reproduzimos a cegueira ideológica, a violência objetiva e simbólica, sem tomar nenhuma atitude ou sem questionar o que acontece.

Somente ao se dar conta da dialética da violência, saber analisar o quão profundamente ela está arraigada no nosso tipo de sistema, o quanto dela pode ser eliminada ao se eliminarem as raízes das desigualdades, poderemos caminhar para o desenvolvimento de diferentes estratégias e táticas. Ao refletir coletivamente acerca das relações de poder e violência e, a partir dessas reflexões, energizar algum tipo de reação, a utopia pode se materializar num mundo majoritariamente distópico, como as fagulhas de um cometa. A consciência de classes e a luta envolvida na relação entre elas não devem ser tomadas por garantidas, deve haver mediações, como os romances, para que as pessoas estejam cientes dos movimentos, dos processos do sistema, e possam assim se posicionar e criar algum tipo de resistência e oposição; consigam dar mais um passo no longo processo em direção à verdadeira liberdade, justiça e autorealização.

Epílogo – “Para ser de uso”

*As pessoas que mais amo
Mergulham de cabeça no trabalho
Sem se demorarem no raso
E nadam com braçadas tão fortes que logo se perdem de vista.
Parecem se tornar nativas desse elemento,
Cabeças lustradas e pretas de focas
Saltando como bolas meio submersas.*

*Amo pessoas que se arreiam, como boi para uma carroça pesada,
Que puxam como búfalos-d'água, com sólida paciência,
Que lutam contra lama e lodo para levar as coisas adiante,
Que fazem o que deve ser feito, repetidamente.*

*Quero estar com pessoas que se entregam
Às tarefas, que vão ao campo para colher
E trabalham em filas nas quais cada um passa
as bolsas de sementes para o outro,
Que não são generais de gabinete nem desertores
Mas se movem em um mesmo ritmo
Quando a comida deve chegar ou o fogo ser apagado.*

*O trabalho do mundo é comum como lama.
Aos remendos, suja as mãos, desintegra em pó.
Mas a coisa que vale a pena ser bem feita
Adquire uma forma que satisfaz, é limpa e evidente.
Ânforas gregas para vinho ou óleo,
Vasos Hopi que guardaram milho, são postos em museus
Mas você sabe que eles foram feitos para serem de uso.
O jarro implora pela água que quer carregar
E uma pessoa por trabalho que seja de verdade.³⁶⁶*

Um dos poema mais citados de Marge Piercy, “Para ser de uso” apresenta uma importante característica a respeito de sua obra e de nosso trabalho. Antes de falar sobre ela, vamos traçar novamente os caminhos que nos trouxeram até aqui.

Este trabalho buscou dar conta de três conceitos gerais dentro da obra de Marge Piercy. Primeiramente apresentamos um pouco sobre a vida da autora, seus alinhamentos e como ela se engaja com os assuntos mais importantes de seu momento histórico. Dois

³⁶⁶ PIERCY, Marge. “To be of use”. In: *Circles on the Water*. New York: Knopf, 1982. (tradução nossa) No original: The people I love the best // jump into work head first // without dallying in the shallows // and swim off with sure strokes almost out of sight. // They seem to become natives of that element, // the black sleek heads of seals // bouncing like half-submerged balls. // I love people who harness themselves, an ox to a heavy cart, // who pull like water buffalo, with massive patience, // who strain in the mud and the muck to move things forward, // who do what has to be done, again and again. // I want to be with people who submerge // in the task, who go into the fields to harvest // and work in a row and pass the bags along, // who are not parlor generals and field deserters // but move in a common rhythm // when the food must come in or the fire be put out. // The work of the world is common as mud. // Botched, it smears the hands, crumbles to dust. // But the thing worth doing well done // has a shape that satisfies, clean and evident. // Greek amphoras for wine or oil, // Hopi vases that held corn, are put in museums // but you know they were made to be used. // The pitcher cries for water to carry // and a person for work that is real.

entre seus diversos romances, *Woman on the Edge of Time* e *He, She and It* materializam em si uma série de temas e questões, com suas soluções simbólicas e contradições, que buscamos apontar e comentar.

O primeiro aspecto que se fez premente para nossa discussão foi a definição do conceito de Utopia. Esse é um campo em franco desenvolvimento no mundo anglófono, com sua Sociedade de Estudos Utópicos, e desde os anos 1970 produz obras analisando o impulso utópico e suas manifestações. Autores como Lyman Sargent, Darko Suvin e Ruth Levitas foram apenas alguns estudiosos apresentados cujas análises da Utopia partiam de algum ponto de vista diferente: diversas leituras enfatizam ora suas características formais, ora de conteúdo e, alternativamente, sua função. Ideias como o “sonho social” e a “educação do desejo” pautaram nosso estudo e demonstraram os princípios dos quais partimos: a literatura assume uma função didática e vai tanto representar o desejo quanto problematizá-lo. Em tempo, passamos para Jameson e sua ideia de Utopia enquanto neutralização, ou seja, a demonstração de nossa incapacidade de imaginar o futuro. Definimos que a utopia seria para nós um modo de mediação da imaginação, uma ligação entre *aquilo que é* a uma forma radical de pensar ou agir: a representação da diferença, portanto, uma ferramenta política, um mapeamento das possibilidades e dos limites históricos, importante em um contexto no qual a própria concepção de alternativas está problematizada ou impedida.

Além das características gerais da Utopia, se fez importante estabelecer aquelas específicas para as utopias literárias, que são nosso objeto de estudo. Depois de estabelecer alguns fatores da forma que servem para circunscrever o gênero. Falamos igualmente sobre a Distopia, e suas categorias, além de apresentar uma conceituação de suas vertentes críticas. O próximo passo foi descrever o enredo das obras, a partir do ponto de vista da apresentação de suas protagonistas: Connie Ramos e Shira Shipman.

Nossa tese foi que as obras de Piercy abrem espaço para o pensamento autorreflexivo de alternativas em uma época de crise política e histórica. Elas assim o fizeram na época em que foram escritas e ainda o fazem nos dias de hoje. Guardadas as proporções dos respectivos momentos históricos, as obras representam uma recuperação de aspectos relevantes do passado e um salto para o futuro, na sua mistura de desejos e medos, utopia e distopia. Segundo dissemos, como método, a Utopia vai funcionar como um “espaço onde o leitor é tanto levado a experimentar uma alternativa quanto a fazer

juílgamentos sobre ela”³⁶⁷ e as “imagens do futuro nos ajudam a dar forma ao verdadeiro futuro”.³⁶⁸

Primeiramente, foi necessário colocar os romances em relação com as outras obras da autora. Ela se utiliza de temas e estratégias narrativas diversas, ao mesmo tempo que coincidentes, desenvolvendo um claro projeto político-esttico, relacionado com diversas teorias como o marxismo, o feminismo e o anarquismo. Seus romances tendem a dar conta de uma pluralidade, mesmo de gênero literário: tanto *Woman on the Edge of Time* quanto *He, She and It* trabalham com diversos modos de narração. Eles alternam entre a utopia, a distopia, o romance histórico, o realismo e até mesmo a linguagem científica dos prontuários, e parte da força das narrativas jaz na ação recíproca de um tipo de discurso com os outros. Ao se utilizar das formas da utopia e da distopia e colocá-las em relação com outras formas de representação, Piercy e outros autores que seguem a mesma tradição dão conta de apontar os limites da imaginação, nos detalhes trazidos na utopia, nos *nova* das distopias. Percebemos a insistente e inescapável “presença do presente”. A sociedade imaginada, ainda como os sonhos, se alimenta de aspectos ideológicos do que os autores acham ser o melhor ou pior.

O próximo movimento da pesquisa foi a de explicitar os conceitos de história trazidos pelos romances. Para tal foi necessário discutir como se define a ontologia e a epistemologia da História, tanto no sentido mais genérico quanto na sua especificidade, e como os termos do próprio a identificam. Na sequência, fizemos uma análise da ligação complicada e inescapável entre a história e as teorias da Utopia. A teoria de Walter Benjamin sobre a constelação formada pelos elementos do passado  til porque os romances organizam o passado de diversos modos, e ao uni-los, percebemos uma defesa da História, num momento em que esta se encontra em crise. Em *Woman on the Edge of Time*, a primeira forma em que ela se materializa  por meio da adoção do futuro de uma cultura alternativa, como a dos indígenas; outra maneira foi por meio da nomeação dos personagens do futuro; a relação das pessoas do futuro com os feriados e a utilização dos flashbacks. Em *He, She and It*, além do uso de flashbacks, o romance histórico vai ser o principal meio de mediar a relação do futuro com o passado (e o presente). É exatamente como uma resistência ao ataque da média e sua ênfase no aqui e agora que a recuperação da história deve funcionar. Trata-se de uma constante luta contra o apagamento e repressão dos momentos explosivos da História: tanto memória e história são sociais e coletivas quanto o esquecimento e o apagamento da história

³⁶⁷ LEVITAS, Ruth. “The Imaginary Reconstruction of Society”. p. 56

³⁶⁸ SARGENT, “Authority and Utopia: Utopianism in Political Thought” In: *Polity Journal* 14, n.4, 1982, p. 579

permeiam a sociedade contemporânea e têm motivações políticas. O fazer artístico de Marge Piercy vira a ferramenta pela qual a história voltará ao centro das preocupações e as diversas análises dela vão encorajar o leitor a se questionar sobre seu passado e, como consequência, seu presente. Associamos os romances à teoria de Harvey Kaye, sobre os poderes do passado. Eles dão conta dos cinco fatores que o crítico elenca: perspectiva, crítica, consciência, recordação (*remembrance*) e imaginação.

No capítulo seguinte, o tema tratado foi a violência. O primeiro passo foi a análise dos episódios de abertura como marcas iniciais da violência presentes nos romances. Seguiu-se um levantamento de outros tipos de violência, que chamamos de subjetivas, seguindo Zizek, tanto num âmbito coletivo, a partir dos aparelhos ideológicos do Estado/corporações, quanto na esfera individual, um sujeito contra o outro. Identificamos também ocorrências de violência simbólica e objetiva, nas pressuposições do sistema, na violência invisível que “normaliza” estados violentos como naturais. O próximo passo foi a análise de episódios do romance que diretamente questionavam as questões da violência. Essa era uma das estratégias de autorreflexividade, do pensar sobre a matéria social que se imprime nas obras. Tanto numa conversa de Connie sobre a relativização da maldade no ato de matar, quanto Riva defendendo o cyberterrorismo e Yod expressando suas preocupações enquanto ser arma, existe uma primeira tentativa de pensar na violência no seu aspecto libertador e “divino”. Finalmente, a última parte é uma análise das cenas de fechamento dos romances e a forma como a violência passa a ser ressignificada: a defesa se torna um ataque e tal ataque está relacionado com um sacrifício. E o ato individual dos sujeitos é colocado pelas forças do romance em uma perspectiva coletiva, um passo, pequeno, mas prospectivo, na luta por uma alteridade radical. Tal como Zizek, “partimos da rejeição de uma falsa antiviolaência e chegamos à aceitação da violência emancipatória”³⁶⁹.

Todas as análises e reflexões apontam para a importância dos debates sobre os temas tratados no cenário político de hoje. Se Marge propunha, no seu poema que abre esta seção, que um trabalho que vale a pena é aquele que é verdadeiro e útil, a utopia hoje é um tema imprescindível para que se possa pensar no futuro de forma verdadeira e útil. Na mesma linha, os organizadores do livro *Utopia Método Visão*, Tom Moylan e Raffaella Baccolini, colocam como subtítulo “O valor de uso do sonho social”. Não se trata portanto de uma utilidade no sentido mais instrumental, ainda que esse sentido

³⁶⁹ ZIZEK, Slavoj. *Violence: six sideways reflections*. p. 206

não esteja excetuado, mas é no seu papel como necessidade do homem que ela deve ser tratada.

Como vimos, é essencial que as conexões entre o presente, o passado e o futuro sejam debatidas e as teorias e práticas da Utopia e a História têm um papel fundamental para que essas relações sejam explicitadas e consideradas. A violência, como um tema que perpassa todas essas categorias temporais vai servir como exemplo de como se deve articular, de modo político, os poderes do passado e do futuro, sempre pautados nas potencialidades e limites do presente. Assim como os personagens do futuro interpelam Connie, eles desejam interpelar todos nós, porque a todo momento estão sendo tomadas medidas para neutralizar um futuro melhor: deseja-se eternalizar as relações de poder atuais e, para tanto, sonhar com um futuro melhor deve ser desacreditado. É a nós, em 2015, a quem Bee se refere:

[Connie pergunta:] “Vocês estão realmente em perigo?”
“Sim,” sua cabeçona balançava, concordando. “Vocês podem falhar conosco.”
“Eu? Como?”
“Vocês do seu tempo. Você individualmente pode não conseguir nos entender ou lutar na sua vida ou em sua época. Vocês do seu tempo podem deixar de lutar completamente... Devemos lutar para existir, para continuar existindo, para ser o futuro que acontece. Por isso chegamos em você.”³⁷⁰

O “vocês” a que o personagem se refere inclui tanto Connie quanto o leitor. Ele nos lembra que podemos nos tornar, como David Harvey sugere em seu *Spaces of Hope*, arquitetos insurgentes:

até que nós, arquitetos insurgentes, conheçamos a coragem de nossas mentes e estejamos preparados para dar um mergulho especulativo no desconhecido, continuaremos a ser objetos da geografia histórica (como abelhas operárias) em vez de sujeitos ativos, conscientemente levando as possibilidades humanas ao limite. O que Marx chamou de “o movimento real” que vai abolir “o estado de coisas existente” está sempre ali para se fazer e para se tomar. É isso que significa ter a coragem nas mentes.³⁷¹

³⁷⁰ *Woman on the Edge of Time*, p. 197-8. No original: “Are you really in danger?” “Yes”. His big head nodded in cordial agreement. “You may fail us.” “Me? How?” “You of your time. You individually may fail to understand us or to struggle in your own life and time. You of your time may fail to struggle altogether... We must fight to exist, to remain in existence, to be the future that happens. That’s why we reached you”

³⁷¹ HARVEY, David. *Spaces of Hope*. University of California Press, 2000, p. 255.

E essa coragem e a lembrança dessas possibilidades são exatamente o que precisamos destacar novamente, em tempos como os atuais, no Brasil e em todos os lugares onde haja pessoas dispostas a mudar o “estado de coisas”. Para que as falas de Bee, Connie, Shira, Malkah cheguem até nós, entre várias outras vozes que Piercy utiliza como mediação, parece ser importante como próximo passo, e consequência necessária de nossa tese, a tradução de seus romances e poemas para que o debate sobre Utopia no Brasil possa crescer e adquirir novos matizes.

BIBLIOGRAFIA

Romances de Marge Piercy

PIERCY, Marge. *Going Down Fast*. New York: Trident, 1969.

_____. *Dance the Eagle to Sleep*. Garden City: Doubleday, 1970.

_____. *Small Changes*. New York: Doubleday, 1973.

_____. *Woman on the Edge of Time*. New York: Knopf, 1976.

_____. *The High Cost of Living*. New York: Harper and Row, 1978.

_____. *Vida*. New York: Summit, 1980.

_____. *Braided Lives*. New York: Summit, 1982.

_____. *Fly Away Home*. New York: Summit, 1984.

_____. *Gone to Soldiers*. New York: Summit, 1987.

_____. *Summer People*. New York: Summit, 1989.

_____. *He, She and It*. New York: Knopf, 1991.

_____. *The Longings of Women*. New York: Fawcett, 1994.

_____. *City of Darkness, City of Light*. New York: Fawcett/Ballantine, 1996.

_____; WOOD, Ira. *Storm Tide*. New York: Fawcett/Ballantine, 1998.

_____. *Three Women*. New York: William Morrow, 1999.

_____. *Sleeping with Cats: A Memoir*. New York: William Morrow, 2001.

_____. *The Third Child*. New York: HarperCollins, 2003.

_____. *Sex Wars*. New York: HarperCollins, 2005.

ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. Editora 34/Duas Cidades, São Paulo, 2003.

_____. *Minima Moralia: Reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo, Ática, 1992

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo, Ática, 1989.

ANNAS, Pamela J. "New Worlds, New Words: Androgyny in Feminist Science Fiction." *Science-Fiction Studies* 5, no. 2 (Julho): 143-56, 1978.

APPADURAI, Arjun. "The Past as a Scarce Resource". In *Man*, New Series, Vol. 16, No. 2, 1981.

ARENDT, Hannah. *Da Violência*. Trad. Maria Claudia Drummond. Ed. Universidade de Brasília, 1985. p. 27 [1969] Disponível também em: <<http://www.libertarianismo.org/livros/harendtdv.pdf>>

ARONOWITZ, Stanley. *False Promises; the Shaping of American Working Class Consciousness*. New York: McGraw-Hill, 1973.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton UP, 1953.

AVELAR, Idelber. "O Pensamento da Violência em Walter Benjamin e Jacques Derrida" In: *Cadernos Benjaminianos*. n. 1 (2009). Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/viewFile/5300/4708>. Acessado em 28-04-2015.

BACCOLINI, Raffaella. "A useful knowledge of the present is rooted in the past: Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin's *The Telling*". In *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York and London: Routledge, 2003.

_____. "It's not in the womb the damage is done: Memory, Desire and the Construction of Gender in Katherine Burdekin's *Swastika Night*". In: SICILIANI,

Erina, (Ed.) *Le trasformazioni del narrare: atti del XVI Convegno Nazionale, Ostuni (Brindisi), 14-16 ottobre 1993*. Fasano di Brindisi : Schena Editore, 1995. p. 293-310.

BACHRACH, Leona L. "Deinstitutionalization: An Analytical Review and Sociological Perspective". In *National Institute of Mental Health, DHEW Publication*. Washington, D.C., 1976. Disponível em: <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED132758.pdf>, acessado em: 13-07-2015.

BAMMER, Angelika. *Partial Visions: Feminism and Utopianism in the 1970s*. New York: Routledge, 1991.

BASSUK, Ellen L.; GERSON, Samuel. "Deinstitutionalization and mental health services". In: *Scientific American*, Vol 238(2), Fevereiro 1978, 46-53. Disponível em: <http://www.nature.com/scientificamerican/journal/v238/n2/pdf/scientificamerican0278-46.pdf>. Acessado em: 15-07-2015

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BENJAMIN, Jessica. "Authority and the Family Revisited: Or, a World without Fathers?". In *New German Critique. No. 13, Special Feminist Issue (Winter)*, pp. 35-57. Duke University Press. Durham, 1978.

BENJAMIN, Walter. "Crítica da Violência – Crítica do Poder". In *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos, seleção e apresentação de Willi Bolle*. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Souza et al., São Paulo, Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. "Teses sobre o Conceito de História". In: *Walter Benjamin - Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 222-232.

BOOKER, M. Keith. "Woman on the Edge of a Genre: The Feminist Dystopias of Marge Piercy". In *Science Fiction Studies*, Vol. 21, No. 3, 1994.

CALLOWAY, Colin G. *After King Philip's War: Presence and Persistence in Indian New England*. University Press of New England, 1997.

- CAUX, Luiz Philipe Rolla de. "Conceitos ambíguos para fenômenos ambíguos: o direito, o poder e a violência em Walter Benjamin e Hannah Arendt" In: *Revista do CAAP*, 1º semestre, 2009. Disponível em: <http://www2.direito.ufmg.br/revistadocaap/index.php/revista/article/viewFile/22/21>. Acessado em: 04-06-2015.
- CAVALCANTI, Ildney. *Marge Piercy's female protagonists: beyond the stereotype of passivity?* Dissertação (Mestrado). Programa de Pós- Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1989.
- CEVASCO, Maria Elisa. "Archaeologies of the Future". In *Situations: Project of the Radical Imagination*. Vol 2, No 1, 2007. Disponível em: <http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/situations/article/view/284/211>. Acessado em: 25/07/2015.
- DE CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Petrópolis, Vozes, 1998.
- DENNING, Michael. *The Cultural Front.*, New York: Verso, 2010.
- DONAWERTH, Jane. "Genre Blending and the Critical Dystopia". In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom, eds. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge, 2003. p. 29-46.
- FANTINA, Robert. *Desertion and the American Soldier, 1776-2006*. New York: Algora Pub., 2006.
- FERNS, C. S. *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool UP, 1999.
- FITTING, Peter. "Beyond the Wasteland: A Feminist in Cyberspace". In: *Utopian Studies* 5.2. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1994.
- _____. "The Concept of Utopia in the Work of Fredric Jameson." In: *Utopian Studies*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1998.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

FREUD, Sigmund. "O mal-estar na civilização". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.

FURLANETTO, Elton. "O futuro como ruptura: A crítica materialista-histórica de ficção científica e utopia. In: *Remate de Males*. Campinas, São Paulo, 2012.

_____. "There is no Silence: An Interview with Marge Piercy". In *Utopian Studies*, Vol. 25 n. 2. pp. 417-430. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2014.

GEOGHEGAN, Vincent. "Remembering the future". In MOYLAN, Tom. DANIEL, Jamie Owen (Eds.). *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*, pp. 15-32. New York and London: Verso, 1997.

GOLDSTEIN, Robert. *Political Repression in Modern America from 1870 to 1976*. Urbana: U of Illinois, 2001

GORDIN, Michael D.; TILLEY, Helen; PRAKASH, Gyan. "Introduction". In *Utopia/dystopia: Conditions of Historical Possibility*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2010.

HANSEN, Elaine T. "Marge Piercy: The Double Narrative Structure of Small Changes". In *Contemporary American Women Writers: Narrative Strategies*. Ed. Catherine Rainwater and William Scheick. Kentucky: UP of Kentucky, 1985.

HARRIS, Michael. "A New Take on the French Revolution; city of darkness, city of light by Marge Piercy". In *Los Angeles Times*. Los Angeles, Calif., 1996.

HARTMAN, Patricia L. *The Politics of Language in Feminist Utopias*. (Tese), Ohio University, 1986.

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1989.

_____. *Spaces of Hope*. University of California Press, 2000

HENDERSON, Katherine Usher. *Marge Piercy*. In *Inter/View: Talks with American Writing Women*. Lexington: University of Kentucky Press, 1990.

- HINTZ, Carrie; BROAD, Katherine. "Extreme States: Utopian and Dystopian Logic in Marge Piercy's *Woman on the Edge of Time*" In: *Society for Utopian Studies 36th Annual Conference Abstracts Overview*. State College, PA. Out. 2011.
- HOBBSAWM, Eric. "As décadas da crise" In *A Era Dos Extremos: O Breve Século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia Das Letras, 1995.
- IASI, Mauro. "Posfácio – Violência, esta velha parteira: um samba-enredo". In: *Violência: seis estudos laterais*. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.
- JAMESON, Fredric. *Marxism and Form; Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1972.
- _____. "Magical Narratives: Romance as Genre". In *New Literary History*. Vol. 7, No. 1, Critical Challenges: The Bellagio Symposium, 1975.
- _____. "Of Islands and Trenches", In *Diacritics* 7, pp. 2-21. 1977.
- _____. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1981.
- _____. "Progress versus Utopia: Or, Can We Imagine The Future?" In *Science Fiction Studies*, Vol. 9, No. 2, *Utopia and Anti-Utopia* (Jul., 1982), pp. 147-158. Greencastle: SF-TH Inc. DePaux University, 1982.
- _____. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. New York: Verso, 2005.
- _____.; BUCHANAN, Ian. *Jameson on Jameson: Conversations on Cultural Marxism*. Durham, NC: Duke UP, 2007a.
- _____. "O romance histórico ainda é possível?". Trad. Hugo Mader. In *Novos Estudos CEBRAP*, 2007b. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100009. Acessado em 25/07/2015.
- _____. "Utopia as Method, or the Uses of the Future". In GORDIN, M. et al (ed.) *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*. New Jersey, Oxfordshire: Princeton University Press, 2010a.

- _____. "History and Class Consciousness as an Unfinished Project". In:
Valences of the Dialectic. London: Verso, 2010b.
- KATEB, George. *Utopia and Its Enemies*. New York: Free of Glencoe, 1963.
- KAYE, Harvey. *The Powers of the Past: Reflections on the Crisis of History*. S/L:
Harvester Wheatsheaf, 1991
- KILINÇ, Doğan Baris. *Labor, Leisure and Freedom in the Philosophies of Aristotle, Karl Marx And Herbert Marcuse*. Tese de Mestrado. Ankara: Middle East Technical University, 2006.
- KLEIN, Naomi. *A Doutrina do Choque: a ascensão do capitalismo de desastre*. Trad. Vania Cury. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.
- KRAMARAE, Cheri; KRAMER, Jana. "Feminist's Novel Approaches to Conflict". In *Women-and-Language*, Winter, 11:1, Fairfax, VA (W&Lang), 1987.
- KURZ, Robert. *O colapso da modernização – Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. Tradução de Karen Elsabe Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Hucitec, 1999.
- LERNER, Gelda. *The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to 1870*, 1994 apud WALLACE, Diana.
- LEVITAS, Ruth. *The Concept of Utopia*. Syracuse: Syracuse UP, 1990
- _____. *Utopia as Method. The Imaginary Reconstruction of Society*. In: MOYLAN, Tom. (Org.) *Utopia Method Vision*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- LINDSEY, Karen. Review of *The High Cost of Living*, by Marge Piercy. MS., 1978.
- LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Luiz Müller. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo, Editora 34, 2000.

- LYONS, Bonnie. "An Interview with Marge Piercy". In *Contemporary Literature*, Vol. 48, No. 3, University of Wisconsin Press, 2007.
- MANUEL, Frank Edward; MANUEL, Fritzie Prigohzy. *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge, MA: Belknap, 1979.
- MARCUSE, Herbert. *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Beacon Press, 1978.
- _____. *Eros e Civilização. Uma interpretação Filosófica do Pensamento de Freud*. 8ª edição. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- _____. "A noção de progresso à luz da psicanálise". In: *Cultura e Psicanálise*. Trad. Isabel Loureiro. São Paulo, Paz e Terra, 2001.
- MARIGUELLA, Carlos. *Minimanual da Guerrilha Urbana*. Sabotagem, 1969. Disponível em: <http://www.anarquismo.com.br/wp-content/uploads/2013/07/carlos-marighella-manual-do-guerrilheiro-urbano.pdf>. Acessado em: 24/07/2015.
- MARKS, Patricia. *Re-writing the romance narrative: Gender and Class in the novels of Marge Piercy*. Tese de Doutorado. Universidade de Oregon. 1990.
- MARX, Karl. *Introdução à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. Trad. Rubens Enderle, Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.
- McALEAR, Robert. *Dystopian resistance: Politics and form in contemporary American dystopian fiction*. (Tese) University of Wisconsin-Madison. 2010.
- MCKEE, G. *The gospel according to Science Fiction*. Louisville & Londres, WJK Press, 2007.
- MENDLESOHN, Farah Jane. "Religion and science fiction" In *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge University Press, 2003.
- MOORE, Carlos. *Racismo e Sociedade: Novas bases epistemológicas para entender o racismo*, Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible*. New York/London: Meuthen, 1986.
- _____. *Scraps of the Untainted Sky*. New York/London: Westview, 2000.

- NEGLEY, Glenn; PATRICK, J. Max. *The Quest for Utopia: An Anthology of Imaginary Societies*. New York: H. Schuman, 1952.
- NEUBAUER, John. "How did the Golem get to Prague". In Cornis-Pope, Marcel, and John Neubauer. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Amsterdam: J. Benjamins, 2010.
- NEVEROW, Vara. "The Politics of Incorporation". In *Utopian Studies* 5 (2):16 – 35. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1994.
- O'DONNELL, Liam A. "Preserving the Possibility of the Impossible". In *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, vol. 3, no. 1, 2007.
- PICKEN, Stuart D. B. *Historical Dictionary of Shinto*. Second Edition. Historical Dictionaries of Religions, Philosophies, and Movements, No. 104. The Scarecrow Press, Inc. Toronto and Plymouth, UK, 2011.
- PIERCY, Marge. *Parti-Colored Blocks for a Quilt*. University of Michigan, 1982.
- _____. "To be of use". In: *Circles on the Water*. New York: Knopf, 1982.
- _____. "Active in Time and History". In Allende, Isabel et al. *Paths of Resistance: The Art and Craft of the Political Novel*. Boston: Houghton Mifflin, 1989.
- _____. "Autobiography". In *Cream City Review*. 1990.
- _____. "City of Darkness, City of Light". Retirado de <http://margepiercy.com/portfolio-items/city-of-darkness-city-of-light/>. Último acesso em: 15 março 2013.
- _____. "Telling stories about stories". In *Utopian Studies*. 5(2): 1-3. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1994.
- _____. *The Hunger Moon: New and Selected Poems, 1980-2010*. New York: Alfred A. Knopf, 2012.

_____. "Marge Piercy on *Three Women* – A Conversation with Marge Piercy".
Disponível em:
<http://pr.harpercollins.com/author/authorExtra.aspx?authorID=7699&isbn13=9780060937027&displayType=bookinterview>. Acessado em 17/07/2015.

POLAK, Frederik. *The Images of the Future: Enlightening the Past, Orientating the Present, Forecasting the Future*. apud Sargent, Lyman. "Three Faces of Utopianism" *Minnesota Review* 7.3, 1967.

RODDEN, John; PIERCY, Marge. "A Harsh Day's Light: An Interview with Marge Piercy" In *The Kenyon Review*, New Series, Vol. 20, No. 2, 1998.

RUPPERT, Peter. *Reader in a Strange Land: The Activity of Reading Literary Utopias*. Athens: The University of Georgia Press, 1986.

SARGENT, Lyman Tower. "Three faces of Utopianism". *Minnesota Review* 7.3, 1967, p. 222–230.

_____. "Utopia – a problem of Definition". In: *Extrapolation* 16.2 (Spring), 1975.

_____. "Authority and Utopia". In: *Polity*. Vol. 14, No. 4 (Summer), 1982, pp. 565-584.

_____. "The Three Faces of Utopianism Revisited" In: *Utopian Studies* 5 (1):1 – 37. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1994.

SHANDS, Kerstin. *The Repair of the World: the Novels of Marge Piercy*. Connecticut, London: Greenwood Press, 1994

SILVA, Gilda Olinto do Valle. "Capital Cultural, Classe e Gênero em Bourdieu". In: *INFORMARE: Cad Prog Pós-Grado CiInf.*, vol. I, núm. 2, p.24-36, jul./dez, 1995.

SINFIELD, Alan. *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Berkeley, University of California Press, 1992

- SNYDER, Thomas D. *120 Years of American Education: A Statistical Portrait*. U.S. Department of Education, Office of Educational Research and Improvement, National Center for Education Statistics, 1993.
- SOARES, Marcos; CEVASCO, Maria Elisa. (Orgs.) *Crítica Cultural Materialista*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- STEINBERG, Sybil S. *Publishers Weekly*. Issue 243.39 , 1996.
- SUGIZAKI, Eduardo. *Foucault e a violência*. Disponível em: <http://www2.ucg.br/flash/artigos/080708foucault.html>, acessado em: 20-06-2015
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- SWEET, Ellen. Rev. of *Fly Away Home*, by Marge Piercy. In *Ms.* (March). p. 32, 1984.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon, 1997.
- TURIM, Maureen C. *Flashbacks in Film: Memory & History*. New York: Routledge, 1989.
- TURNER, Fred. *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*. Chicago: U of Chicago, 2006.
- WALKER, Nancy. *Feminist Alternatives: Irony and Fantasy in the Contemporary Novel by Women*. Jackson & Londres: UP of Mississippi, 1990.
- WALKER, Sue. *Ways of Knowing: Essays on Marge Piercy*. Mobile, AL: Negative Capability Press, 1991.
- WALLACE, Diana. "The Woman's Historical Novel". In *British Woman Writers 1900-2000*. London: Palgrave, 2005.
- WEEKS, Kathi. *The Problem with Work: Feminism, Marxism, Antiwork Politics, and Postwork Imaginaries*. Durham: Duke UP, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. Williams, Raymond. *The Long Revolution*. New York: Columbia UP, 1961.

_____. *The Country and the City*. New York: Oxford UP, 1973.

_____. "The writer: commitment and alignment". In *Marxism Today*, 1980.

_____. *Keywords: A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press, 1983.

YARDLEY, Jonathan. *Marge Piercy's Big War Novel*. Rev. of *Gone to Soldiers*, by Marge Piercy. In *Washington Post*, May 3, p. 3. Washington: Book World, 1987.

ZIZEK, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflexions*, New York: Picador, 2008.

Mídias Audiovisuais e sites

A corporação. Direção: Mark Achbar, Jennifer Abbott. (DVD) Produção: Big Picture Midia Corporation. 2003.

DEATH PENALTY INFORMATION CENTER. Disponível em:
<http://www.deathpenaltyinfo.org/state-lethal-injection>

ROGER e eu. Direção: Michael Moore. (DVD) Produção: Dog Eat Dog Films, Warner Bros. 1989.

MORISSETTE, Alanis. "Versions of Violence". In *Flavors of Entanglement*. (CD) Los Angeles: Maverick Recording Company, 2008.

THREE WOMEN, by Marge Piercy. Disponível em:
<http://www.publishersweekly.com/978-0-688-17106-3>