UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

GEORGE AUGUSTO DO AMARAL

**Novo Estranhamento e Consciência Política:
Gêneros Literários em *Perdido Street Station*, de China Miéville**

Versão Corrigida

SÃO PAULO
2017

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

**Novo Estranhamento e Consciência Política:
Gêneros Literários em *Perdido Street Station*, de China Miéville**

George Augusto do Amaral

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida

Versão Corrigida

SÃO PAULO
2017

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

A485n Amaral, George Augusto do
 Novo Estranhamento e Consciência Política: Gêneros
Literários em Perdido Street Station, de China
Miéville / George Augusto do Amaral ; orientador
Jorge Mattos Brito de Almeida. - São Paulo, 2017.
 149 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Teoria Literária. 2. Gêneros Literários. 3.
Literatura Fantástica. I. Almeida, Jorge Mattos
Brito de, orient. II. Título.

AMARAL, George Augusto do

Novo Estranhamento e Consciência Política: Gêneros Literários em *Perdido Street Station*, de China Miéville

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada.

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

*À Lisa,
companheira de todas as jornadas,
com muito amor, pela compreensão, incentivo, paciência e
por acreditar que sonhos fantásticos são possíveis.*

AGRADECIMENTOS

Ao Jorge de Almeida, pela orientação, dedicação, confiança e por ter acreditado no potencial do projeto de pesquisa que resultou neste trabalho.

Às professoras Maria Elisa Cevasco e Valéria Sabrina Pereira, pela participação na banca de qualificação e pelas críticas e sugestões que em muito colaboraram para o avanço desta dissertação.

A todos os funcionários do DTLLC, pela gentileza e profissionalismo.

À Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo auxílio financeiro imprescindível.

À minha família, especialmente aos meus pais, que sempre apoiam todas as minhas iniciativas, e à minha esposa, que acompanhou pacientemente todo o período de estudos, nunca deixando de me incentivar.

Ao amigo Maurício Peccin, pelos longos debates teóricos e também por ter colaborado ativamente desde o projeto inicial até o fim da dissertação.

Ao professor Rodrigo Petrônio, por suas excelentes aulas no Núcleo de Narratividade, que inspiraram meu retorno à academia e a decisão pela área de Letras.

A todos os colegas de aulas, seminários e grupos de estudo, pela convivência, aprendizado e companheirismo.

Aqueles que se recusam a escutar os dragões provavelmente passarão suas vidas encenando pesadelos de políticos. Gostamos de dizer que vivemos à luz do dia, mas metade do mundo sempre estará no escuro; e a fantasia, assim como a poesia, fala a língua da noite.

Ursula Le Guin

RESUMO

AMARAL, G.A. **Novo Estranhamento e Consciência Política: Gêneros Literários em Perdido Street Station, de China Miéville**. 2017. 148f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

O objetivo desta dissertação é a interpretação do romance *Perdido Street Station* (2000), de China Miéville, sob a perspectiva da teoria literária e da crítica materialista. Considerada inovadora por retratar contradições sociais, políticas e econômicas da realidade pela via do fantástico e, ao mesmo tempo, mesclar convenções e temas derivados de Ficção Científica, Fantasia e Horror, a obra tornou-se a referência principal para o surgimento de um novo subgênero literário, o *New Weird*. Com o intuito de aprofundar essa definição e compreender os mecanismos e estruturas formais presentes no romance, abordamos em detalhe as discussões de autores e críticos a respeito do *New Weird*. A partir desse levantamento, foi possível identificar as estratégias de articulação entre os gêneros da literatura fantástica presentes no romance e verificar que ele também apresenta proximidade em relação às estruturas do Romance de Formação – *Bildungsroman* – e do romance de Distopia Crítica. Argumentamos que é principalmente por meio dos recursos desses dois gêneros que se desenvolve no romance o conteúdo de crítica social e reflexão acerca da realidade material, discutindo temas como alienação, fragmentação e mecanização do indivíduo sob a vigência do modo de produção capitalista; fetichismo da mercadoria e consumismo; políticas de identidade raciais e étnicas; assim como cultura e hibridismo na pós-modernidade. Concluimos que o romance efetivamente inova na maneira com que articula os gêneros e propicia a reflexão a respeito da realidade contemporânea, utilizando as diversas categorias de estranhamento propiciadas pela literatura fantástica.

Palavras-chave:

China Miéville, New Weird, Literatura Fantástica, Distopia, Crítica Materialista.

ABSTRACT

AMARAL, G.A. **New Weird and Political Consciousness: Literary Genres in China Miéville's *Perdido Street Station***. 2017. 148f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The purpose of the present dissertation is to make a reading of China Miéville's novel *Perdido Street Station* (2000), from the perspective of literary theory and materialist criticism. Considered a pioneer in the way it uses the fantastic to portray the social, political and economic contradictions of reality and at the same time mixing conventions and themes derived from Science Fiction, Fantasy and Horror, the novel turned out to be the main reference for the emergence of a new literary subgenre, the New Weird. In order to make a profound study of this definition and understand the formal devices and structures present in the novel, we approached in detail the discussions of authors and critics regarding the New Weird. Based on that it was possible to identify the strategies for the articulation of the genres of fantastic literature present in the novel and to verify that it has close affiliation with the structure of the Formation Novel - *Bildungsroman* - and also to the Critical Dystopia novel. We argued that it is mainly based on the resources provided by these two genres that the novel develops the content of social criticism and meditation on material reality, discussing subjects such as alienation, fragmentation and mechanization of the individual under the scope of the capitalist mode of production; commodity fetishism and consumerism; racial and ethnic identity politics; as well as culture and hybridism in postmodernity. We concluded that the novel effectively innovates both in the way it articulates the genres and how it enables meditations on contemporary reality, making use of the different categories of estrangement provided by the fantastic literature.

Keywords:

China Miéville, New Weird, Fantastic Literature, Dystopia, Materialist Criticism.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1 <i>Perdido Street Station</i> e o <i>New Weird</i> : a diluição das fronteiras entre os gêneros da literatura fantástica	15
2 <i>Perdido Street Station</i> e o <i>Bildungsroman</i> : a trajetória de formação de um anjo caído.....	63
3 <i>Perdido Street Station</i> e a Distopia: a representação crítica da sociedade contemporânea pela literatura fantástica.....	90
Conclusão	138
Referências	147

Introdução

O fantástico está constantemente presente em nossas vidas. Vivenciamos as fantasias noturnas dos sonhos, nos quais somos capazes de feitos absurdos, mas cujas emoções permanecem reais quando acordamos. Durante o dia, perdemos-nos em devaneios, imaginando como será nosso futuro, ou como lidar com situações que ainda nem aconteceram. São processos interiores, quase inconscientes, que despertam a imaginação e podem funcionar como um gatilho para mudanças em nossa trajetória individual, tanto por nos preparar para os desafios que ainda virão quanto por alimentar o desejo de transformação que impulsiona a ação. A imaginação permite que a nossa mente funcione como um laboratório para encontrar alternativas para uma vida melhor, e essas transformações em nós mesmos podem ser um primeiro passo para as grandes mudanças da sociedade.

Por outro lado, há quem use de imaginação como uma maneira de temporariamente esquecer dos problemas reais, comodamente aceitando fantasias que apenas reforçam certas ideologias correntes. A todo momento somos instigados a possuir produtos, criando desejos, muitas vezes impossíveis, cuja ação está direcionada para a aquisição desses objetos, os quais adquirem uma aura mágica, cujo poder está apenas em incentivar a busca por mais dinheiro e por uma elevação social baseada na desigualdade. Participar passivamente dessa corrida pela posse de mais mercadorias nos torna ainda mais inseridos no sistema de alienações que nos impede de criar desejos reais de transformação. O mesmo ocorre com programas de televisão e outras mídias, que oferecem imagens fictícias e utópicas de vidas perfeitas, tornando-as modelos de identificação para o público, que sonha estar no lugar do que é apresentado, acreditando na ilusão de que, na sociedade de oportunidades criada pelo livre mercado, tudo é possível.

Nesse sentido, China Miéville diz que “a vida ‘real’ sob o capitalismo é uma fantasia” (MIÉVILLE, 2014, p. 109), partindo da concepção de Marx de que as mercadorias criadas pelos próprios humanos controlam a sua vida, tornando-se objetos dotados de vida própria, sujeitando o homem à “forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (MARX, 2013, p. 147-8). A partir disso, ele volta sua atenção para a literatura fantástica¹, a qual considera como “um modo

¹ Utilizaremos no âmbito desta dissertação o termo “literatura fantástica” para designar o conjunto das obras dos gêneros da Fantasia, Ficção Científica e Horror, e seus diversos subgêneros. Não existe um consenso entre críticos para designar o agrupamento desses gêneros, sendo comum a ocorrência de nomes como ficção especulativa, literatura do fantástico, ficção imaginativa, ou simplesmente fantasia ou fantástico. É importante ressaltar a diferença entre o que estamos chamando aqui de literatura fantástica e o gênero Fantástico, conforme nomeado por Todorov, o qual diz respeito a contos e novelas do final do século XIX de autores como Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann e Henry James (cf. TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.). Como recurso de diferenciação, gêneros ou subgêneros serão sempre grafados com as iniciais maiúsculas.

particularmente adequado e ressonante com as formas da modernidade”, uma vez que, “ao construir uma totalidade internamente coerente mas efetivamente impossível [...] mimetiza o ‘absurdo’ da modernidade capitalista” (MIÉVILLE, 2014, p. 110).

Miéville é doutor em Direito Internacional e participa ativamente das questões políticas do Reino Unido, tendo sido membro fundador da Left Unity, partido esquerdista britânico. Como autor, até o momento soma quinze publicações, entre romances, novelas e coletâneas de contos, além de histórias em quadrinhos e trabalhos teóricos. Suas inclinações marxistas influenciam marcadamente a concepção das relações políticas e sociais de seus mundos fantásticos grotescos, articulados muitas vezes de modo a explicitar a maneira com que os indivíduos se tornam mecanizados e animalizados, sob um regime baseado em alienações que separam o humano de sua própria essência. Para Miéville, a literatura fantástica possibilita “pensar de maneira diferente o real, suas potencialidades e fatos” (Idem, p. 114).

Porém, essa capacidade de permitir a reflexão sobre a realidade não é uma característica inerente à toda ficção de cunho fantástico, tornando-a por natureza revolucionária ou progressista. Pelo contrário, a imaginação humana pode, como comentamos, proporcionar fantasias consolatórias, inatingíveis e que não trazem reflexão, colaborando para a manutenção do *status quo*. Por outro lado, na mesma medida, essa ficção não é necessariamente escapista, possuindo também a capacidade de ser ferramenta de extrapolação e busca por transformações não apenas individuais, mas sociais e políticas. Como afirma Daniel Baker, “[t]he ability to write the strange, the impossible, and the unreal is a means to many ends” (BAKER, 2012, p. 438).

The impossible must appear before us magnificent and other, frightening and impossibly true. It must ask those questions that may never have answers but whose purpose is to make us stop, to make us think. That is why we have always needed and will always need dragons: sometimes to breathe their flames and burn us, sometimes to carry us on their wings so we can see our world anew. (BAKER, 2012, p. 457)

Foi justamente esse potencial de reflexão crítica que influenciou a escolha deste campo de estudos como objeto desta dissertação, mais especificamente *Perdido Street Station*² (2000), de Miéville. O romance pode ser entendido, segundo Baker, como um reflexo perturbador e totalizante da sociedade capitalista. “Reflecting the commodity fetishism, vampiric capitalism,

² *Perdido Street Station* foi lançado na Inglaterra, em 2000, pela Macmillan Publishers Ltd. As citações e indicações de números de páginas contidas nesta dissertação têm como referência a edição norte-americana lançada em 2003 pela Del Rey Books. As traduções para o português, colocadas em notas de rodapé, seguem a edição publicada no Brasil pela Boitempo em 2016.

authoritarian legality, and social alienation of Western civilization, the city of New Crobuzon appears dark, oppressive, and monstrous” (Idem, p. 445).

Miéville, porém, não é o primeiro autor a incluir a crítica social na literatura fantástica. De fato, a Ficção Científica tem uma longa tradição de exploração e extrapolação da realidade, desde a sua consolidação como gênero no início do século XX. E, mesmo quando partimos do pressuposto de que *Perdido Street Station* não é uma obra apenas de Ficção Científica, mas também de Fantasia, ainda podemos citar Ursula Le Guin, Mervyn Peake, Gene Wolfe, M. John Harrison, entre outros, como autores do que Baker (212, p. 440) chama de *Progressive Fantasy*, e Jameson de *Materialist Fantasy*:

It is the trace of this history and this historical trauma that opens the possibility, from Le Guin to *Perdido Street Station*, of a materialist fantasy, a fantasy narrative apparatus capable of registering systemic change and of relating superstructural symptoms to infrastructural shifts and modifications [...] Whether such fantasy can be any more politically radicalising than any other cultural forms (or indeed than literature and culture generally) is not only a question of the immediate situation, it is also one of consciousness-raising as well – or in other words an awareness of the possibilities and potentialities of the form itself. (JAMESON, 2002b, p. 280)

Um dos diferenciais da obra de Miéville está na sua atualidade, o que permite que as questões abordadas estejam relacionadas às contradições da realidade contemporânea. Publicado na Inglaterra, em 2000, *Perdido Street Station* ganhou diversas premiações específicas de Fantasia e Ficção Científica e atingiu notoriedade não apenas entre a crítica especializada, mas também na mídia em geral.

O romance de Miéville tem como cenário o mundo ficcional de Bas-Lag, assim como *The Scar* (2002) e *Iron Council* (2004), com os quais forma uma trilogia, ainda que as narrativas possuam conexões apenas pontuais. Carl Freedman comenta a respeito da grande diversidade de relações sociais, políticas e econômicas presentes em Bas-Lag, o que o torna um mundo que se assemelha ao real, em termos de complexidade:

In sharp contrast to most literary fantasy, here we find almost every major form of human activity represented in one way or another. We see how political power is divided, and we see the relations between state formation and the economics of class. We become familiar with the environments of academic scientific research, of artistic bohemianism, of political radicalism, of law enforcement, of petty crime, and of major organized crime. We come to understand something of military tactics on Bas-Lag, of the variety of religious practices and philosophic beliefs, and of the range of licit and illicit sexual desires. (FREEDMAN, 2015, p. 20-21)

O caráter de Fantasia da obra soma-se a todo esse contexto sócio-político, adicionando à narrativa elementos como magia, monstros e criaturas sobrenaturais, seres inteligentes não-humanos e uma ciência própria daquele mundo. Além disso, há o aspecto grotesco e perturbador do cenário, aproximando-o do gênero do Horror. Tamanha variedade de elementos, unificados por meio de características estruturais específicas, permite que defendamos, ao longo deste estudo, o pressuposto de que *Perdido Street Station* dilui as fronteiras entre os principais gêneros da literatura fantástica: Ficção Científica, Fantasia e Horror.

Entendemos ainda que essa diluição das convenções formais dos gêneros, ao lado da reflexão acerca da realidade pelo viés fantástico, são as características mais importantes do *New Weird*, subgênero da literatura fantástica surgido no final do século XX, e cujo romance mais importante é *Perdido Street Station*.

No primeiro capítulo desta dissertação exploraremos o contexto no qual surgiu o *New Weird* e também as discussões entre autores e críticos da época, a partir das quais buscaremos identificar definições para esse subgênero que colaborem para a análise de *Perdido Street Station*. Além disso, procuraremos compreender como se dá formalmente a mescla entre os gêneros, identificando como determinadas características estruturais tradicionais de cada um estão presentes no romance, como, por exemplo, o aspecto cognitivo da Ficção Científica, os elementos mágicos e a busca mítica da Fantasia e o teor grotesco advindo do Horror. Servirão como fundamento teórico os trabalhos de pesquisadores de Ficção Científica e Fantasia que se aprofundam nas questões formais dos gêneros, como é o caso de Darko Suvin, Fredric Jameson, Adam Roberts e o próprio Miéville, que defende o estranhamento gerado no leitor como aspecto essencial desse tipo de literatura. No caso do Horror, recorreremos à tradição do Gótico para compreender os efeitos provocados pelo texto, o que nos leva também à teoria freudiana do *Unheimlich*. Com base na narrativa principal de *Perdido Street Station*, pretendemos verificar de que maneira essas teorias e convenções da literatura fantástica estão presentes na obra.

No segundo capítulo, o estudo terá como referência a trama secundária narrada pelo personagem Yagharek, um homem-pássaro em busca de reparação física e moral. Defenderemos a hipótese de que sua trajetória tem proximidade formal com o gênero do *Bildungsroman*, tratando-se de um caminho de aprendizagem com intuito de integração social e desenvolvimento das capacidades individuais. Ao mesmo tempo, Yagharek representa, sob a nossa ótica, um anjo caído, expulso de seu paraíso pré-capitalista, em uma busca mítica pelo resgate de suas capacidades divinas. Se o viés de aprendizagem e exploração social aproxima a narrativa da Ficção Científica, a jornada divina apresenta características de Fantasia. A narração do personagem, por sua vez, traz muito do Horror, pois retrata o choque e a repulsa que a cidade

de New Crobuzon provoca em um forasteiro, com sua poluição, miséria e opressão. Portanto, entendemos que essa narrativa secundária, assim como a principal, colabora para que a obra seja considerada híbrida em relação à concepção de gêneros.

No terceiro e último capítulo abordaremos em detalhe as características políticas e sociais presentes em *Perdido Street Station*, as quais permitem afirmar que o cenário reflete muitas das questões e contradições da realidade histórica do final do século XX. Analisaremos as figuras monstruosas do romance, como os *slake-moths*, identificando-os como uma representação do capital em sua tendência à expansão sem controle e que nos levaria à ruína; o *Construct Council*, que pode ser entendido como uma crítica ao consumismo e ao fetiche das mercadorias; além de Mr. Motley e sua concepção enquanto identidade híbrida, a partir do conceito elaborado por Stuart Hall. Exploraremos ainda outros elementos que traduzem a preocupação de Miéville de desenvolver uma crítica social e que, formalmente, aproximam o romance do gênero da Utopia ou, mais especificamente, de sua variação negativa, a Distopia. Seguindo a concepção de Tom Moylan, defenderemos que *Perdido Street Station* pode ser considerado como uma Distopia Crítica, na qual a possibilidade de transformação por força da agência humana mantém-se viva, apesar da ambientação ressaltar o aspecto grotesco causado por estruturas sociais e políticas que são muito semelhantes às existentes no mundo real.

Dessa forma, neste estudo pretendemos analisar as características estruturais e temáticas de *Perdido Street Station*, buscando compreender como as convenções dos gêneros se manifestam na obra, desde a Ficção Científica, a Fantasia e o Horror, até o *Bildungsroman* e a Distopia. Por meio dessa análise formal, identificaremos também as relações do romance com a realidade sócio-histórica de sua época, que demonstram a visão de uma geração de autores ou, ao menos, um momento específico da literatura fantástica, representado pelo *New Weird*.

1 *Perdido Street Station* e o *New Weird*: a diluição das fronteiras entre os gêneros da literatura fantástica

I

New Weird foi o nome atribuído pelo autor e crítico britânico M. J. Harrison, após uma conversa com China Miéville, a determinadas obras da literatura fantástica da virada do século XXI, as quais ambos consideravam muito diferente do que fora produzido até então. Entendiam que os autores deveriam se posicionar e nomear esse movimento ou subgênero da literatura fantástica antes que o mercado o fizesse segundo suas próprias prerrogativas.

Foi com esse pensamento que Harrison publicou em uma página de discussões *online*, em abril de 2003: “The New Weird. Who does it? What is it? Is it even anything? Is it even New?” (TNW³, 2003). Esse questionamento deu início a um debate que durou vários meses e envolveu escritores, editores e críticos especializados em Ficção Científica, Fantasia e Horror. Além de Harrison, diversos autores de obras consideradas *New Weird* também participaram, como China Miéville, Steph Swainston, Justina Robson, Alastair Reynolds, Jeff VanderMeer, Jeffrey Ford, Justina Robson, entre outros. A pertinência de se criar ou não uma categoria ou etiqueta para esse tipo de ficção e as vantagens e desvantagens que isso traria para autores, público e mercado foram alguns dos assuntos mais debatidos, assim como as características formais e temáticas das obras.

Em julho de 2003, Miéville publicou um editorial na revista de Ficção Científica *The 3rd Alternative*, intitulado “Long live the New Weird”, no qual define o que significa, para ele, esse termo. O autor diz que “[s]omething is happening in the literature of the fantastic”, cita a discussão *online* e conclui como se respondesse às dúvidas remanescentes sobre a pertinência da nomeação: “So what’s the point? Why call it New Weird? Because something’s happening. And it deserves to be marked, and named, and understood” (MIÉVILLE, 2003a, p. 1). A partir de então, o termo *New Weird* passou a ser amplamente aceito para designar esse subgênero ou movimento da literatura fantástica. Como ressalta Jeff VanderMeer, na coletânea *The New Weird* (2008, p. xiii), por volta de 2005, o termo já era usado com regularidade por leitores,

³ A frase de Michael John Harrison foi publicada em uma página de discussão *online* (*message board*) da TTA Press, hoje desativada, porém mantida como arquivo na página eletrônica pessoal da autora Kathryn Cramer. Disponível em: < http://www.kathryncramer.com/kathryn_cramer/the-new-weird-p-1.html >. Acessado em maio de 2017. As referências a esses arquivos serão expressas no texto como “TNW, 2003”.

escritores e críticos, ainda que houvesse muita dissonância entre o significado que cada um atribuía ao *New Weird*.

VanderMeer esclarece que, apesar de sua rejeição inicial – ele havia se manifestado contra a nova categoria na discussão *online* –, a existência do termo colaborou para que ele publicasse mais facilmente novos romances, assim como aconteceu com outros autores, especialmente os estreantes. Para VanderMeer, contudo, ainda que o resultado tenha sido positivo, com o tempo a categorização passou a ter um significado essencialmente mercadológico – o que é um fato bastante comum em relação às categorias da literatura fantástica –, distanciando-se das preocupações iniciais sobre forma, conteúdo e influências do *New Weird*, o que fez com que até seus principais defensores – Miéville, Harrison e Swainston – deixassem de lado as discussões sobre o subgênero. “The passion behind Miéville’s efforts made sure that the term would live on – even after he began to disown it, claiming it had become a marketing category and was therefore of no further interest to him” (Ibid). Além disso, aos poucos os autores buscaram outras experimentações que os afastaram das características formais do *New Weird*. Como exemplo podemos citar os romances publicados por Miéville logo após o fim da trilogia no mundo de Bas-Lag: *Un Lun Dun* (2007), uma história de Fantasia jovem-adulta, e *The City And The City* (2009), um híbrido de Ficção Científica com Romance Policial. Ambos possuem elementos derivados do *New Weird*, mas também demonstram a tentativa de explorar caminhos estéticos diferentes.

Essa evolução rápida, seja dos autores, do *New Weird* ou mesmo dos gêneros a ele relacionados – Ficção Científica, Fantasia e Horror –, não é um processo recente nem exclusivo da literatura fantástica, mas uma característica da literatura como um todo, como ressaltam Wellek e Warren:

[A] concepção de gênero se modifica no século XIX, porquanto ela não desaparece, e menos ainda a prática de escrever dentro de gêneros. Com o vasto alargamento do público no século passado [XIX], passou a haver mais gêneros; e, com a mais veloz difusão proporcionada pelo embaratecimento do custo da impressão, a vida deles é mais curta ou conhecem transições mais rápidas. O “gênero”, no século XIX e no atual [XX], sofre da mesma dificuldade que o conceito de “época”: apercebemo-nos das rápidas modificações da moda literária – surge uma geração literária nova em cada década, e não em cada meio século, como anteriormente (WELLEK e WARREN, 1976, p. 293-294).

Dessa forma, entendemos que o surgimento do *New Weird*, assim como o impulso que levou à longa discussão de 2003, e a grande variedade de preocupações demonstradas pelos autores, tanto em relação às transformações nos gêneros quanto a possíveis respostas

conservadoras do público e do mercado, são sintomas de que a literatura fantástica estava passando por um período importante de mudanças.

Isso se confirma no fato de que, no Reino Unido, o final dos anos 90 e início dos 2000 ficaram conhecidos como a época do *Science Fiction Boom*, devido a um aumento significativo na quantidade e qualidade das obras de literatura fantástica publicadas, o que resultou também em uma expansão mercadológica. Novos autores ganharam destaque, como Miéville, Alastair Reynolds e Steph Swainston, e outros já consagrados, como o próprio Harrison⁴, colaboraram para uma renovação dos gêneros. Revistas literárias especializadas também ressurgiram e se multiplicaram, propiciando espaço para divulgação de contos, entrevistas e críticas. Um exemplo foi a *The 3rd Alternative*, dedicada especialmente a narrativas que não se limitassem a trabalhar apenas um gênero.

Quase simultaneamente, porém em escala global, houve uma expansão mais específica da Fantasia, com a publicação de séries de múltiplos volumes como *Harry Potter* (1997-2007), de J. K. Rowling, *A Song of Ice and Fire*⁵, de George Martin (1996–), *His Dark Materials* (1995-2000), de Philip Pullman, e também por uma renovação do público de *The Lord of the Rings* (1954-55), graças ao lançamento da produção cinematográfica de mesmo nome dirigida por Peter Jackson (2001-2003). Segundo Fredric Jameson (2005, p. 57), a difusão da Fantasia nesse período foi ainda maior do que a da Ficção Científica, especialmente em termos de público e da formação de comunidades de fãs, o que não reflete necessariamente aspectos qualitativos de uma ou outra obra, mas colaborou para a aceitação e o crescimento do mercado da literatura fantástica como um todo.

Similarmente, mas em menor escala, o gênero do Horror também se revitalizou, principalmente com o resgate de temáticas e formas tradicionais do Gótico, com autores como Alan Moore, Kim Newman e Neil Gaiman, este último apontado muitas vezes, ao lado de Miéville, como um dos principais escritores do *Boom* (BROOKER, 2009, p. 263).

Dessa forma, nota-se que, na virada do século, houve uma expansão da literatura fantástica como um todo, englobando tanto a Ficção Científica quanto a Fantasia e o Horror. Foi nesse ambiente de grande efervescência que o *New Weird* surgiu e ganhou notoriedade por certas características próprias que o destacavam do restante das obras.

⁴ Entre as obras mais importantes de Michael John Harrison (1945-) estão a sequência *Viriconium* (1971-84), *Climbers* (1989), *Signs of Life* (1996) e a trilogia *Kefahuchi Tract* composta por *Light* (2002), *Nova Swing* (2006) e *Empty Space* (2012).

⁵ A coletânea de livros *A Song of Ice and Fire* ficou popularmente conhecida por *Game of Thrones*, nome do primeiro volume e também da série de televisão produzida atualmente pela HBO (2011–).

No âmbito desta dissertação, torna-se fundamental o levantamento dessas propriedades específicas do *New Weird*, uma vez que esse entendimento colaborará para a análise de nosso objeto de pesquisa, *Perdido Street Station*.

II

Segundo VanderMeer (2008, p. xii), *Perdido Street Station* tornou-se uma “lightning rod for what would become known as New Weird”, e Miéville, desde a discussão *online* até hoje, é referência unânime a respeito do subgênero. Em 2003, essa identificação excessiva entre o *New Weird* e Miéville chegou a ser motivo de contestações pelo próprio VanderMeer:

Jeff VanderMeer:

Is there a danger in forming a kind of sycophantic cult around China as New Weird poster boy, even if he deserves it in part? [...] Especially if we're then just defining what China writes? (TNW, 2003)

Os demais autores não deram suporte a essa preocupação. Harrison concordou que Miéville havia se tornado uma metonímia para *New Weird*, mas que isso não era realmente um problema, pois o autor era de fato um ótimo embaixador para o subgênero, tendo em vista a visibilidade de *Perdido Street Station* e *The Scar* na mídia em geral – o “*outside world*”:

Harrison:

I think we're all aware that China has become two or three different types of icon. In this discussion, this process has gone a stage further and he's become a kind of shorthand, a metonymy. By allowing that to happen, I agree, we risk defining the New Weird as only China. But I think we all know that China is just the best shorthand we can find so far; as well as the best ambassador to the outside world. (Ibid.)

Assim, parece plausível a afirmação de que as características atribuídas ao *New Weird* estejam efetivamente presentes em *Perdido Street Station* e seu levantamento colaborem para a análise do romance.

Ao longo da extensa discussão *online*, é possível identificar algumas falas que melhor abordam os pressupostos estilísticos, formais e de conteúdo que seriam característicos do subgênero. Uma das mais extensas definições foi elaborada por Steph Swainston, que viria a publicar no ano seguinte seu romance de estreia, *The Year of Our War* (2004) e passar a fazer efetivamente parte do *New Weird*:

The New Weird is a wonderful development in literary fantasy fiction. I would have called it Bright Fantasy, because it is vivid and because it is clever. The New Weird is a kickback against jaded heroic fantasy which has been the only staple for far too long. Instead of stemming from Tolkien, it is influenced by Gormenghast and Viriconium. It is incredibly eclectic, and takes ideas from any source. It borrows from American Indian and Far Eastern mythology rather than European or Norse traditions, but the main influence is modern culture – street culture – mixing with ancient mythologies. The text isn't experimental, but the creatures are. It is amazingly empathic. [...] Films are a source of inspiration because action is vital. The elves were first up against the wall when the revolution came, and instead we want the vastness of the science fiction film universe on the page. There is a lot of genre-mixing going on, thank god. [...] The New Weird grabs everything, and so genre-mixing is part of it, but not the leading role. The New Weird is secular, and very politically informed. Questions of morality are posed. Even the politics, though, is secondary to this sub-genre's most important theme: detail. The details are jewel-bright, hallucinatory, carefully described. [...] The New Weird attempts to place the reader in a world they do not expect, a world that surprises them – the reader stares around and sees a vivid world through the detail. These details – clothing, behaviour, scales and teeth – are what makes New Weird worlds so much like ours, as recognisable and as well-described. It is visual, and every scene is packed with baroque detail. (Ibid.)

Outros comentários publicados em diferentes momentos também buscaram identificar as características que constituiriam o *New Weird*. Citamos aqui apenas alguns mais representativos ou que sumarizam os pontos discutidos:

Harrison:

It makes that exact allusion to Weird Tales and especially the fact that, back then, in that marvellous & uncorrupted time of the world, everything could still be all mixed up together—horror, sf, fantasy—and no one told you off or said your career was over with their firm if you kept doing that. [...]

My increasing sense is that both the New Weird & the New Space Opera, although they have clear and acknowledged roots, are a response to *now*, rather than a kind of inturnd, in-genre historical development, or just a development from an alternative but equally historical root. Those writers are writing about the world now. [...]

Cheryl Morgan:

Like you I wondered about China, because Bas-Lag is a very different and at times quite bizarre world. [...] The surroundings might be odd, but Yagharek and Bellis Coldwine are real people with real emotions with whom we can identify to some extent. Far too much SF and Fantasy is about the world rather than about the characters in it, and is therefore only approachable by people who are comfortable with strange alternate worlds. [...]

Jeff Ford:

These two books [*Perdido Street Station* e *The Scar*] are truly epics. They are highly cinematic (I mean this in relation to the reader's inner eye) and a rich rewarding repast of character and concept, whereas in the relatively recent past books that promised this scope were usually so much sawdust. What he has

that draws readers is a comprehensive and unyielding power of vision. That energy excites readers. The weird, the fine writing, all add to relaying that vision, but I think the world he writes about is truly alive for him in his own imagination.

Harrison:

Two components of the New, as far as I'm concerned, are (a) the leak from reality & personal experience, and (b) the politics. Neither is new in the sense of this being its first outing in f/sf: both are new in the sense that they reflect the world view of a new generation. (Ibid.)

No editorial para a revista *The 3rd Alternative*, Miéville também busca definir o *New Weird*. Ele comenta sobre a discussão anterior e propõe sua própria visão das características do subgênero, além de ressaltar a importância desse momento de expansão da literatura fantástica:

Particularly in Britain, where we are being reviewed *in the papers*, of all things, and selling copies, and being read and riffed off by yer actual proper literary writers. We are writing books which cheerfully ignore the boundaries between SF [Science Fiction], fantasy and horror. [...]

New Weird, in attempting lovingly to invert, subvert, culvert and convert the clichés of the fantastic, is both a renunciation and a return. Hackneyed fantasy is a betrayal of the very fantastic it pretends to represent, and it is because New Weird surrenders to the fantastic that it wants to rescue it from itself.

New Weird is secular and political, as Steph Swainston has pointed out. Whatever the writer thinks, the fiction itself reacts against religious moralism and consolatory mysticism. It is a messy. It feels real, not like a fairy story. It is literature which knows that the world and the literature embedded in it, are politically constructed. For New Weird, morality is a problem, not a solution or a given, and politics is inescapable. [...] This is post-Seattle fiction.

And most importantly, this is fiction that trusts the reader, and therefore, surrenders to the Weird. It is not postmodern and forth-wall-breaking. [...]

It is not 'utopian' or 'dystopian' or 'metaphoric' fiction, that marshals the Weird to make finger-wagging points. Though of course it knows that there are points to be made. New Weird has it both ways. It trusts the reader – it knows that the human mind is a machine to process metaphors, and that the Weird can be celebrated for itself, and still be more than that as well. (MIÉVILLE, 2003a, p. 3)

Jeff Vandermeer, por sua vez, em sua coletânea de 2008, propôs uma “working definition”, enfatizando o caráter transitório que as definições do *New Weird* acabaram assumindo com o tempo:

New Weird is a type of urban, secondary-world fiction that subverts the romanticized ideas about place found in traditional fantasy, largely by choosing realistic, complex real-world models as the jumping off point for creation of settings that may combine elements of both science fiction and fantasy. New Weird has a visceral, in-the-moment quality that often uses

elements of surreal or transgressive horror for its tone, style, and effects [...]. New Weird fictions are acutely aware of the modern world, even if in disguise, but not always overtly political. As part of this awareness of the modern world, New Weird relies for its visionary power on a “surrender to the weird” that isn’t, for example, hermetically sealed in a haunted house on the moors or in a cave in Antarctica. The “surrender” (or “belief”) of the writer can take many forms, some of them even involving the use of postmodern techniques that do not undermine the surface reality of the text. (VANDERMEER, 2008, p. xvi)

A definição de VanderMeer é a mais recente e também mais ampla, possivelmente refletindo que o subgênero perdeu em especificidade ao longo dos anos. De fato, a lista de obras que VanderMeer classifica como *New Weird* (Idem, p. 405) ou como estímulos anteriores ocupa quatro páginas, expandindo em muito o leque de autores inicialmente considerados como parte do subgênero.

A partir dessas definições, parece possível identificar certos pontos em comum. Primeiro, ressalta-se a utilização conjunta de elementos tradicionais tanto de Ficção Científica quanto de Fantasia e Horror, ao mesmo tempo renovando e reforçando essas convenções, ou seja, “both a renunciation and a return”, segundo Miéville (2003a, p.3). Não se trata de negar ou superar essa tradição, criando obras que não se enquadrem como literatura fantástica, numa tentativa de transcendência e aproximação de outras literaturas, mas sim de enfatizar as características dos gêneros, trabalhar com elas de forma interligada e, como afirma Harrison, resgatar o tempo maravilhoso dos *Weird Tales*, quando ainda não havia distinção mercadológica entre os três gêneros (TNW, 2003). Assim, essa característica de intersecção entre os três gêneros é tanto uma inovação quanto o resgate de um momento anterior.

Os *Weird Tales*, ou *Weird* “tradicional”, remetem à literatura fantástica do final do século XIX e início do XX, de autores como H.P. Lovecraft, Robert Chambers, Arthur Machen, entre outros. O Horror era o aspecto central dessas narrativas, mas as características que, mais tarde, seriam consideradas típicas da Fantasia e da Ficção Científica também estavam presentes. Essa mescla ficava ainda mais clara pela forma com que as obras chegavam ao público, por meio das primeiras revistas *Pulp* da época, como a *Weird Tales*, onde os contos *Weird* apareciam ao lado de histórias de teor científico de Isaac Asimov e das aventuras de Conan, Zorro e Tarzan. Naquele momento, as definições de gêneros ainda não haviam se estabelecido; foi apenas a partir do final dos anos vinte que o mercado editorial passou a defender essas categorizações, e as revistas de contos se subdividiram de acordo com cada nicho. Além disso, os autores da época recebiam pagamentos pelos contos publicados, o que os fazia trabalhar sob encomenda ou escreverem com intuito prévio de serem aceitos por determinada revista especializada, o que colaborou para a literatura fantástica adquirir o caráter comercial que possui até hoje.

H.P. Lovecraft pode ser considerado como a principal influência dessa época para o *New Weird*, trazendo em sua mitologia própria a atmosfera do horror cósmico, repleta de monstros fantásticos explicados por um viés de Ficção Científica: seres antigos vindos do espaço, adormecidos em ilhas submersas onde eram adorados como deuses por religiões antigas e descobertos por viagens de exploração arqueológica. Uma de suas mais conhecidas criações, o Cthulhu, é descrito como “um monstro de traços vagamente antropoides, mas com uma cabeça de polvo cujo rosto era um amontoado de tentáculos, um corpo escamoso, prodigiosas garras nas patas dianteiras e traseiras e longas asas estreitas nas costas” (LOVECRAFT, 2012, p. 107).

Miéville considera essa descrição como o melhor exemplo de ficção *Weird*, pois demonstra a maneira revolucionária com que tanto Lovecraft quanto os outros autores da época passaram a criar monstros, evitando as figuras tradicionais da mitologia e do Gótico. Para Miéville, essa nova forma de representar monstruosidades está relacionada com uma crise da época, marcada pela Primeira Guerra Mundial:

The monsters that inhabit his tales are a radical break with anything from a folkloric tradition. Rather than werewolves, vampires, or ghosts, Lovecraft’s monsters are agglomerations of bubbles, barrels, cones, and corpses, patchworked from cephalopods, insects, crustaceans, and other fauna notable precisely for their absence from the traditional Western monstrous. [...] The great Weird Fiction writers are responding to capitalist modernity entering, in the late nineteenth and early twentieth centuries, a period of crisis in which its cruder nostrums of progressive bourgeois rationality are shattered. The heart of the crisis is the First World War, where mass carnage perpetrated by the most modern states made claims of a “rational” modern system a tasteless joke. The fantastic has always been indispensable to think and unthink society, but traditional monsters were now profoundly inadequate, suddenly nostalgic in the epoch of modern war. [...] This backwashed horror–sublime is investigated by scientists, doctors, engineers [...], and it is their very “rationality” that uncovers the radical and awesome monstrous. (MIÉVILLE, 2009b, p. 512-513)

O *New Weird* resgata essa estética de monstros disformes, cuja aparência é de difícil compreensão para aqueles que os observam. São repletos de tentáculos, membranas e carapaças que interagem de maneira ilógica, sempre com aspecto viscoso e assustador. E, literalmente, olhar para essas criaturas diretamente significa, muitas vezes, sujeitar-se à loucura, no caso de Lovecraft, ou à dominação, em Miéville. Em *Perdido Street Station*, o melhor exemplo dessa estética aparece na caracterização das criaturas chamadas de *slake-moths*:

A dark thing rose from the floor at the top of the stairs. [...]

The thing unfolded. The sense was of a blossoming. An expansion after being enclosed, like a man or woman standing and spreading their arms wide after huddling foetally, but multiplied and made vast. As if the thing’s

indistinct limbs could bend a thousand times, so that it unhinged like a paper sculpture, standing and spreading arms or legs or tentacles or tails that opened and opened. The thing that had huddled like a dog stood and opened itself, and it was nearly the size of a man. [...]

Eyes that were not eyes. Organic folds and jags and twists like rats' tails that shuddered and twitched as if newly dead. And those finger-long shards of colourless bone that shone white and parted and dripped and that were teeth... [...]

Four rustling concertinas of dark matter flickered outwards on the creature's back, and outwards again and again, slotting into position, fanning and expanding in vast folds of thick mottled flesh, expanding to an impossible size: an explosion of organic patterns, a flag unfurling, clenched fists opening. [...]

Lublamai spun to face it, gazed directly into the mutating colours, the dusky vivid show...

...and Lublamai no longer thought of screaming but only of watching as those dark markings rolled and boiled in perfect symmetry across the wings like clouds in a night sky above, in water below. (MIÉVILLE, 2003b, p. 219-220)⁶

Após o período de incubação em uma crisálida multicolorida, como mariposas normais, os *slake-moths* rompem esse invólucro e, em minutos, já são caçadores praticamente perfeitos, capazes de ameaçar a existência de toda a vida inteligente da cidade de New Crobuzon, tornando-se os grandes inimigos a serem vencidos no romance. Apesar dos *slake-moths* não serem divindades, como o Cthulhu de Lovecraft, há certa similaridade em suas origens ficcionais, pois são criaturas vindas de uma terra distante, onde uma fratura no planeta permite que seres das profundezas escapem para a superfície. Os deuses do *Weird* tradicional também costumam habitar o subterrâneo ou o fundo do mar, esperando para serem despertados por algum evento ou por interferência humana.

Apesar da originalidade em relação aos *slake-moths*, diferentemente dos autores do *Weird* tradicional, Miéville não abandona totalmente os seres fantásticos da tradição europeia,

⁶ “Algo negro se ergueu do piso no topo da escadaria. [...]

A coisa se desdobrou. A sensação era de florescimento. De expansão após o cativeiro, como um homem ou uma mulher que abrisse os braços após sair da posição fetal. Mas multiplicada e ampliada. Como se os membros indistintos da coisa pudessem se dobrar mil vezes, de modo que ela se desfraldasse como uma escultura de papel, erguendo e estendendo braços, pernas, tentáculos ou caudas que se abriam e continuavam a se abrir. A coisa que estivera sentada como um cão se ergueu e se abriu, e tinha quase o tamanho de um homem. [...]

Olhos que não eram olhos. Dobras, arestas e curvas orgânicas, como caudas de rato que tremessem e se contrahissem ao morrer. E aqueles estilhaços de ossos descoloridos, tão longos como dedos, que brilhavam de alvor e se abriam e salivavam e eram dentes... [...]

Quatro foles sussurrantes de matéria negra sobre as costas da criatura saltaram para fora, e para fora de novo, e outra vez, encaixando-se em posição, tremulando e expandindo-se em vastas dobras de carne espessa e sarapintada, até um tamanho impossível: uma explosão de padrões orgânicos, uma bandeira desfraldada, punhos cerrados se abrindo. [...]

Lublamai girou sobre os calcanhares para encará-la, olhou diretamente para as cores mutantes, o espetáculo obscuro e vívido...

...e então já não pensava em gritar, só em observar as marcas que giravam e se derramavam pelas asas, em perfeita simetria, como nuvens no céu noturno acima e na água abaixo” (MIÉVILLE, 2016, p. 224-225).

como os vampiros, e ainda adiciona ao romance referências a mitos de culturas pouco exploradas no gênero da Fantasia. No mundo ficcional de Bas-Lag há, por exemplo, os homens-pássaro garudas, inspirados pela mitologia hindu; os anfíbios vodyanoi, cuja origem está nas lendas eslavas; e os khepri, baseados na deusa egípcia de mesmo nome, cuja cabeça é um escaravelho:

Light glinted in Lin's compound eyes. Her headlegs quivered. She picked up half a tomato and gripped it with her mandibles. She lowered her hands while her inner mouthparts picked at the food her outer jaw held steady.

Isaac watched the huge iridescent scarab that was his lover's head devour her breakfast.

He watched her swallow, saw her throat bob where the pale insectile underbelly segued smoothly into her human neck...not that she would have accepted that description. *Humans have khepri bodies, legs, hands; and the heads of shaved gibbons*, she had once told him.

He smiled and dangled his fried pork in front of him, curled his tongue around it, wiped his greasy fingers on the table. He smiled at her. She undulated her headlegs at him and signed, *My monster*. (Idem, p. 6-7)⁷

Gostaríamos de ressaltar que, sob o nosso ponto de vista, a incorporação dessas criaturas mitológicas ao romance acontece de maneira superficial, pois, na maioria das vezes, apenas os seus nomes e sua aparência remetem às lendas originais; outras características são desconsideradas. Trata-se de um deslocamento diferente do que ocorre, por exemplo, em *American Gods* (2001), de Neil Gaiman, romance no qual deuses de mitologias variadas existem no mundo ficcional, no século XXI, transformados em pessoas quase comuns, mas sem perder o lastro dos mitos originais. São ainda os mesmos deuses, mas sofreram a passagem do tempo e o esquecimento dos fiéis. Em *Perdido Street Station*, por sua vez, pode-se citar o exemplo do povo khepri que, diferente do deus egípcio, tem a parte humana de seus corpos sempre feminina e não possuem qualquer poder divino ou mesmo relação com o culto ao Sol. Além disso, Miéville criou todo o contexto de existência dessa raça, detalhando desde a forma com que as khepri se alimentam, como funciona sua cabeça-besouro, as propriedades sexuais de suas asas delicadas, sua linguagem baseada em borrifos químicos, a relação entre machos que são apenas insetos e as fêmeas híbridas, até a origem desse povo em uma terra distante, sua imigração e

⁷ “A luz refletia nos olhos multifacetados de Lin. Suas pernas-cabeça estremeceram. Ela pegou metade de um tomate e o agarrou com as mandíbulas. Abaixou as mãos enquanto as partes internas de sua boca futucavam a comida que seu maxilar externo mantinha firme.

Isaac observava o imenso escaravelho iridescente que era a cabeça de sua amante enquanto ela devorava seu café da manhã.

Ele a observou engolir, viu sua garganta subir e descer onde a pálida barriga insetoide se transformava suavemente em pescoço humano... não que ela houvesse aceitado essa descrição. *Humanos têm corpos, pernas e mãos de khepri; e cabeça de gibão pelado*, dissera ela um dia.

Ele sorriu e pendurou o pedaço de porco frito à sua frente, enrolando a língua ao redor dele, enxugando os dedos engordurados na mesa. Sorriu para ela. Ela ondulou as patas da cabeça para ele e fez um sinal: *Meu monstro*” (MIÉVILLE, 2016, p. 24).

formação de guetos na cidade de New Crobuzon. Portanto, da origem egípcia, os khepri de Miéville só mantiveram o nome e a cabeça de escaravelho.

Essa preocupação com a complexidade da ambientação e extensão dos detalhes – conforme indicado na definição de Swainston – articula-se com o que Miéville (2003a, p. 3) e VanderMeer (2008, p. xvi) chamam de “surrender to the weird”, e Jeff Ford reafirma, com outras palavras, quando diz que o mundo ficcional de *Perdido Street Station* está realmente vivo na imaginação do autor (TNW, 2003). Trata-se de criar e organizar o cenário fantástico extensivamente de acordo com sua lógica interna, sem deixar de buscar relações com o mundo real, mas não submetendo necessariamente todos os aspectos da obra a essa relação metafórica. Miéville critica a Ficção Científica ou a Fantasia cujo único objetivo seja retratar a realidade por meio de artifícios fantásticos, como se fosse uma alegoria. Para o autor, é preciso admitir que a obra serve também ao entretenimento e que a imersão do leitor em um mundo *weird* complexo e coerente, segundo suas lógicas internas, faz parte de se permitir render-se ao impossível.

They think sf [science fiction] is “about” analogies, and metaphors, and so on. I refute that—I think that those are inevitable components, but it's the surrendering to the impossible, the weird, that characterizes genre. Those flirting with sf don't surrender to it; they distance themselves from it and have a neon sub-text saying, “It's okay, this isn't really about spaceships or aliens, it's about real life”, not understanding that it can be both, and would do the latter better if it was serious about the former. (GORDON e MIÉVILLE, 2003, p. 366)

Essa perspectiva de não restringir as particularidades fantásticas da obra possibilita que a ambientação ganhe complexidade, sendo possível ao leitor desfrutar mais intensamente da aventura narrada e até, se quiser, ignorar as relações que existem entre ficção e realidade. Por outro lado, como ressalta Miéville, essa riqueza de detalhes favorece inclusive que as relações com o mundo real sejam mais fortes e impactantes. De fato, a importância como crítica social do *New Weird* é citada em todas as definições, ressaltando que se trata de uma ficção consciente das contradições históricas e sociais da época em que os romances foram escritos e que não tenta se afastar dessas questões, mas incorporá-las, criando cenários ficcionais baseados em “modelos complexos do mundo real”, como afirma VanderMeer (2008, p. xvi), e que dizem respeito ao “agora”, conforme comenta Harrison (TNW, 2003).

Citado também como ficção “pós-Seattle”, em referência às manifestações populares contra a Organização Mundial do Comércio em 2000, o *New Weird* estaria relacionado à percepção de que existem processos políticos e econômicos globais que precisam ser questionados, mas também ao retorno de uma esperança de transformação que havia

desaparecido da literatura fantástica britânica dos anos anteriores, período que Miéville considera como uma fase de pessimismo e melancolia:

The ruins are still there, but I think that there's more dynamism towards the environment. [...] I think that what's happened recently is that we still have the same aggressive, neoliberal, profit-driven, and anti-human agenda at the top, but there's been an amazingly exciting sense of alternatives (the protests against the World Trade Organization in Seattle in 2000 form a useful watershed) which was missing in the 1980s, and even through the 1990s. In the cultural milieu, that doesn't translate into obviously political or "optimistic" sf, but it does inform it with what is perhaps a more powerful sense of social agency and interaction with both real and fictional landscapes. (GORDON e MIÉVILLE, 2003, p. 362)

Nesse mesmo sentido, Fredric Jameson comenta que a nova geração da Esquerda pós-globalização, frente ao descrédito dos partidos comunistas após o colapso dos países socialistas e ao crescente ceticismo em relação a concepções tradicionais de revolução, passou cada vez mais a adotar o slogan da Utopia, após o gênero ter passado décadas em desuso. “The consolidation of the emergent world market – for this is really what is at stake in so-called globalization – can eventually be expected to allow new forms of political agency to develop” (JAMESON, 2005, p. xii), o que geraria tentativas de imaginar novos sistemas para o mundo apesar da concepção generalizada de que não há alternativas para o capitalismo.

What is crippling is not the presence of an enemy but rather the universal belief, not only that this tendency is irreversible, but that the historic alternatives to capitalism have been proven unviable and impossible, and that no other socio-economic system is conceivable, let alone practically available. The Utopians not only offer to conceive of such alternate systems; Utopian form is itself a representational meditation on radical difference, radical otherness, and on the systemic nature of social totality. (Ibid.)

As afirmações de Jameson e Miéville, colocadas em perspectiva, possibilitam a defesa de que o *New Weird*, no que diz respeito às características políticas e sociais presentes nas obras, aproxima-se do gênero da Utopia, mais especificamente das Distopias Críticas, as quais, segundo Tom Moylan (2000, p. xv), são formas típicas da virada do século, que se baseiam no sistema corrente e oferecem “not only astute critiques of the order of things but also explorations of the oppositional spaces and possibilities from which the next round of political activism can derive imaginative sustenance and inspiration”.

Apesar de Miéville, no editorial para a *The 3rd Alternative*, defender que o *New Weird* não é utópico ou distópico, pois não foca em apontar o dedo aos problemas da realidade, ele mesmo afirma, na sequência, que há de fato problemas a serem apontados, e que o *New Weird*

atua das duas formas, ou seja, tanto mostrando questões reais quanto possibilitando uma imersão em um mundo fantástico que tem vida própria e não depende das metáforas para ser rico e interessante.

Pretendemos defender em nosso argumento que o aspecto Distópico é de fato uma das facetas do *New Weird*, especialmente se considerarmos, assim como Darko Suvin e Jameson, a Utopia como o subgênero sócio-político da Ficção Científica (SUVIN, 1979, p. 61). Isso, porém, não determina que essa seja a única expressão do subgênero, pelo contrário, trata-se de mais um aspecto a ser somado ao hibridismo de gêneros reiterado pelos autores e críticos.

Abordaremos em detalhe esse aspecto distópico de *Perdido Street Station* no capítulo 3. A partir desse ponto, exploraremos mais de perto as outras facetas do *New Weird*, sempre tendo como referência principal o romance de Miéville. Buscaremos identificar convenções e formas que aproximam o romance de cada gênero da literatura fantástica e que justificam as afirmações citadas acima de que o *New Weird* mistura, subverte ou mesmo ignora as fronteiras entre Fantasia, Ficção Científica e Horror.

III

O próximo aspecto da obra que gostaríamos de abordar é a configuração do universo ficcional. *Perdido Street Station* tem como cenário o mundo de Bas-Lag, um planeta sem nenhuma relação direta com a Terra; não há nem mesmo menção de sua existência em algum lugar distante da galáxia, como acontece em romances nos quais a viagem pelo espaço possibilita a descoberta de novas civilizações – por exemplo, *The Left Hand of Darkness* (1969), de Ursula Le Guin. Em Bas-Lag, continentes, raças, deuses, línguas, cidades e países são muito diferentes da realidade, e até mesmo certas leis da natureza funcionam de forma própria, graças à presença de magia (chamada de taumaturgia) que permeia e interfere em diversas atividades. Por outro lado, como discutimos acima, mesmo nesse cenário alternativo ainda é possível identificar a presença de relações sócio-políticas que remetem ao mundo real. Um bom exemplo aparece quando o cientista Isaac conversa com Gedrecsechet, um vodyanoi – raça de homens-sapo – bibliotecário da igreja de Palgolak, deus voltado ao conhecimento. Nessa ocasião, o narrador fornece informações a respeito desta e de outras igrejas, e também comenta sobre preconceitos raciais e religiosos:

The New Crobuzon Palgolak Library had the best collection of religious manuscripts known in the world of Bas-Lag, and it attracted pilgrims from a

huge variety of religious traditions and factions. They thronged the northern ends of Brock Marsh and Spit Hearth, all the worshipping races of the world, in robes and masks, sporting whips, leashes, magnifying glasses, the whole gamut of religious paraphernalia.

Some of the pilgrims were less than pleasant. The viciously anti-xenian Codling Brood, for example, was growing in the city, and Ged saw it as his unfortunate sacred duty to assist these racists who spat and called him “toad” and “riverpig” in between tracing passages from their texts.

Compared to them, the egalitarian Godmech Cogs were a harmless sect, even if their belief in the mechanicity of One True God was aggressively asserted.

Isaac and Ged had had many long arguments over the years, mostly theological, but also over literature and art and politics. Isaac respected the friendly vodyanoi. He knew him to be fervent in his religious duty of reading and, accordingly, hugely knowledgeable about any subject Isaac could think of. He was always at first a little circumspect with *opinions* about the information he shared—“Only Palgolak has enough knowledge to offer *analysis*” Ged would proclaim piously at the start of an argument—until three or so drinks had obscured his religious non-dogmaticism and he would hold forth at the top of his voice. (MIÉVILLE, 2003b, p. 61)⁸

Trata-se, portanto, de um trecho que descreve detalhes específicos do mundo ficcional de Bas-Lag, mas que possibilita ao leitor identificar a presença de questões frequentes da nossa realidade, como o preconceito racial e religioso. As raças e religiões são fantásticas, mas o problema social abordado é bastante real.

Nesse âmbito, Darko Suvin, define que as obras de ficção em geral podem ser divididas de acordo com a maneira com que representam a relação dos homens com outros homens e com seu ambiente:

If this is accomplished by endeavoring faithfully to reproduce empirical textures and surfaces vouched for by human senses and common sense, I propose to call it *naturalistic fiction*. If, on the contrary, an endeavor is made to illuminate such relations by creating a radically or significantly different formal framework—a different space/time location or central figures for the

⁸ “A Biblioteca Palgolak de Nova Crobuzon tinha a melhor coleção de manuscritos religiosos conhecidos no mundo de Bas-Lag e atraía peregrinos de uma grande variedade de tradições e facções religiosas. Elas ocupavam as extremidades norte do Brejo do Texugo e de Cuspelar, todas as raças adoradoras do mundo, de mantos e máscaras, usando chicotes, cordas, lunetas – a gama inteira da parafernália religiosa.

Alguns peregrinos não eram exatamente agradáveis. Os viciosamente antixenianos da Ninhada do Deusinho, por exemplo, alastravam-se pela cidade, e Ged via como sua infeliz tarefa sagrada ajudar aqueles racistas que cuspiam nele e o chamavam de “sapo” e de “porco do rio” enquanto sublinhavam passagens de seus textos.

Comparadas a eles, as igualitárias Engrenagens do Mecadeus eram uma seita indefesa, ainda que sua crença na mecanicidade do Único Deus Verdadeiro fosse agressivamente assertiva.

Isaac e Ged já haviam tido muitas grandes discussões ao longo dos anos, em grande parte teológicas, mas também sobre literatura, arte e política. Isaac respeitava aquele afável vodyanoi. Ele sabia que o outro era ardoroso em sua tarefa religiosa de leitura e, conseqüentemente, um grande conhecedor de qualquer assunto em que Isaac pudesse pensar. No começo, era sempre um pouco circunspecto em relação a emitir *opiniões* sobre a informação que compartilhava. “Só Palgolak tem conhecimento bastante pra oferecer *análises*”, proclamava Ged muito piamente no início de uma discussão, até que três ou mais bebidas lhe obscurecessem o não dogmatismo religioso e ele se pronunciasse a plenos pulmões” (MIÉVILLE, 2016, p. 74-75).

fable, unverifiable by common sense—I propose to call it *estranged fiction*. (SUVIN, 1979, p. 18)

Suvin baseia-se nos formalistas russos e no conceito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) de Bertold Brecht para definir o termo “estranged fiction”. Segundo Brecht, “numa reprodução em que se manifeste o efeito de distanciamento, o objeto é susceptível de ser reconhecido, parecendo, simultaneamente, estranho” (BRECHT, 1978, p. 116), ou seja, algo que é familiar, quando distanciado causa assombro e, por isso, salta aos olhos, favorecendo seu reconhecimento (Idem, p. 117). O processo para alcançar esse estranhamento na Ficção Científica, porém, é bastante diferente das propostas de Brecht, uma vez que o gênero em geral pressupõe a imersão do leitor, enquanto o dramaturgo buscava quebrar a imersão, gerando o distanciamento.

Jameson concorda com Suvin quando diz que o “estrangement” é uma das principais funções da Ficção Científica enquanto gênero, pois permite que enxerguemos com novos olhos a nossa cultura e suas instituições:

“[A] shocked renewal of our vision such that once again, and as though for the first time, we are able to perceive their historicity and their arbitrariness, their profound dependency on the accidents of man's historical adventure” (JAMESON, 2005, p. 255).

Assim, *Perdido Street Station* parece atender à função de estranhamento de Suvin, na medida em que configura um mundo “alternativo” ou “secundário”, conforme as definições elencadas acima, e que trata das nossas questões sociais e históricas por meio de um distanciamento fantástico, ao mesmo tempo em que mantém sua coerência interna para contar uma história complexa e envolvente por si mesma.

No exemplo acima, é apresentado um religioso de uma raça anfíbia, para quem ser chamado de “sapo” é uma ofensa, ainda que sua descrição nos lembre tanto de um, e é relatado o debate entre diferentes crenças, sendo que uma delas defende a “mecanicidade” de seu deus único. Conflitos raciais, religiosos, ideológicos e, ao mesmo tempo, o respeito plural de Isaac são mostrados em uma pequena cena, interligados como certamente aconteceria no mundo real, mas abordados conforme a ambientação fantástica do cenário.

Por outro lado, para Suvin, a noção de “estranged fiction” engloba tanto a Ficção Científica quanto a Fantasia, os contos de fadas e os mitos, mas ele entende que, apesar disso, ainda são gêneros muito diferentes entre si. Suvin considera que apenas a Ficção Científica se baseia na possibilidade de reflexão e de utilização da imaginação como meio para conhecer e

entender as tendências latentes na realidade, sempre por um viés científico, o que ele chamou de abordagem *cognitiva*. (SUVIN, 1979, p. 7)

A partir disso, Suvin une os seus dois conceitos, afirmando que a Ficção Científica tem como característica essencial um *estranhamento cognitivo*:

SF is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment.

Estrangement differentiates SF from the “realistic” literary mainstream extending from the eighteenth century into the twentieth. Cognition differentiates it not only from myth, but also from the folk (fairy) tale and the fantasy. (Idem, p. 7-8)

Dessa forma, a Ficção Científica, para Suvin, é o espaço das “irrealidades realistas”, portanto supostamente “possíveis”, enquanto que, em oposição, a Fantasia, o Horror, o Gótico, a *Ghost Story*, os *Weird Tales* e demais gêneros que não apostam no aspecto cognitivo, são “committed to the interposition of anticognitive laws into the empirical environment” (Idem, p. 8). Portanto, ao abordarem “irrealidades impossíveis”, do ponto de vista de uma validação empírica e cognitiva da realidade, esses gêneros são incapazes de criar tensões entre o sobrenatural e o real, o que os torna apenas uma subliteratura escapista e de mistificação (Idem, p. 9).

The consistent supernatural fantasy tale [...] is usually [...] a proto-Fascist revulsion against modern civilization, materialist rationalism, and such. It is organized around an ideology unchecked by any cognition, so that its narrative logic is simply overt ideology plus Freudian erotic patterns. (Idem, p. 69)

A publicação da teoria de Suvin, nos anos 70, tornou-se um marco para os estudos da Ficção Científica, especialmente pela corrente marxista. A partir de então houve um aumento gradativo nas pesquisas a respeito do gênero, inclusive com o surgimento de periódicos específicos, como o *Science Fiction Studies*. Por outro lado, a visão de Suvin sobre a Fantasia contribuiu para o gênero ocupar, até hoje, uma posição secundária no âmbito da pesquisa acadêmica.

China Miéville, por sua vez, coloca-se contra a definição de Fantasia como subliteratura de mistificação, afirmando que o gênero possui a mesma capacidade de carregar crítica social e trazer reflexão a respeito das contradições do mundo real que a Ficção Científica (MIÉVILLE, 2014, p. 113).

Para articular essa defesa, em capítulo para o livro *Red Planets – Marxism and Science Fiction* (2009a), Miéville traça uma ampla crítica ao conceito de Suvin de “cognitive estrangement”. Ele ressalta a importância do texto de Suvin para o início da mais forte corrente teórica sobre Ficção Científica, mas entende que, no século XXI, têm crescido as contestações ao seu paradigma, ainda que este continue dominante no meio acadêmico (p. 232). O primeiro ponto de questionamento de Miéville diz respeito ao teor supostamente científico que toda Ficção Científica deveria buscar:

It is nothing new, of course, to point out that much of the supposed science in SF is precisely that – supposed. More than that, it is often mistaken, spurious or ‘pseudo’. Nor is it new to raise the question of whether and how such inaccurate predicates disqualify a work from being SF. [...] That such fallacies are embedded in countless SF texts, and that this might raise theoretical questions about the nature of a genre of ‘cognitive estrangement’, is clear. (Idem, p. 233)

Para enfatizar seu argumento, Miéville cita Adam Roberts, que, de maneira análoga, considera que muitos romances trazem inovações que a própria ciência categorizou como impossíveis – ou “pseudo-ciência” –, o que as afastaria do paradigma de possibilidade científica e cognitiva de Suvin (ROBERTS, 2000, p. 8). O autor cita as “viagens mais rápidas que a luz” como uma das impossibilidades científicas que se tornaram convenções típicas da Ficção Científica.

Partindo, por sua vez, de um comentário de Gwyneth Jones⁹, Roberts diz que “it’s not the ‘truth’ of science that is important to SF; it is the scientific method, the logical working through a particular premise” (Idem, p. 10). Para o autor, apesar de Suvin negar a “pseudo-ciência” como parte da Ficção Científica, seu conceito formal de “novum” poderia facilmente englobar a concepção de que o método científico, ou uma aparente lógica cognitiva, é mais importante do que o empiricismo em relação à ciência do mundo real. A definição de “novum” ficcional de Suvin é a seguinte:

SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional “novum” (novelty, innovation) validated by cognitive logic. [...] A novum of cognitive innovation is a totalizing phenomenon or relationship deviating from

⁹ A afirmação de Jones (1999, p.4) é a seguinte: “I would propose that the ‘science’ in science fiction has always had a tacit meaning other than that commonly accepted. It has nothing in particular to say about the subject matter, which may be just about anything so long as the formal convention of future dress is observed. It means only, finally, that whatever phenomenon or speculation is treated in the fiction, there is a claim that it is going to be studied to some extent scientifically—that is objectively, rigorously; in a controlled environment. The business of the writer is to set up equipment in a laboratory of the mind such that the ‘what if’ in question is at once isolated and provided with the exact nutrients it needs. This view of sf is not new to science fiction writers and critics, but it is worth restating: the essence of sf is the experiment”.

the author's and implied reader's norm of reality. [...] As a consequence, the essential tension of SF is one between the readers, representing a certain number of types of Man of our times, and the encompassing and at least equipollent Unknown or Other introduced by the novum. This tension in turn estranges the empirical norm of the implied reader [...]. Clearly the novum is a mediating category whose explicative potency springs from its rare bridging of literary and extraliterary, fictional and empirical, formal and ideological domains, in brief from its unalienable historicity. (SUVIN, 1979, p. 63-64)

Entendido pelo viés de Roberts, o paradigma do estranhamento cognitivo de Suvin torna-se menos rígido, podendo englobar também a “pseudo-ciência”, desde que haja uma inovação, ou “novum”, articulado por meio de um método científico, buscando explicações que unem o ficcional ao real, o empírico e o ideológico, gerando uma tensão no leitor implícito, o que remete novamente à noção de estranhamento. Portanto, o “estranhamento cognitivo” se daria no texto a partir da presença de um ‘novum’ validado por uma lógica cognitiva (ROBERTS, 2000, p. 10).

Outro autor citado por Miéville e que buscou aprofundar o paradigma de Suvin é Carl Freedman. Ele também parte do conceito de “cognitive estrangement”, mas justifica o questionamento do aspecto cognitivo ao apontar que diversas obras clássicas da era *Pulp* – período no qual surgiu o gênero – não poderiam ser tratadas como Ficção Científica sob a perspectiva de Suvin, justamente pela falta de rigor científico nesses textos. Devido a isso, Freedman propõe uma visão diferente sobre o teor cognitivo da Ficção Científica, desenvolvendo a noção de “cognitive effect”:

[C]ognition proper is *not*, in the strictest terms, exactly the quality that defines science fiction. What is rather at stake is what we might term [...] the *cognition effect*. The crucial issue for generic discrimination is not any epistemological judgement external to the text itself on the rationality or irrationality of the latter's imaginings, but rather (as some of Suvin's language does, in fact, imply, but never makes entirely clear) the attitude *of the text itself* to the kind of estrangements being performed. (FREEDMAN, 2000, p. 18)

Miéville considera o conceito de “cognition effect” de Freedman tanto uma inovação quanto uma maneira de sistematizar um senso comum que atribui certas convenções à Ficção Científica, como o caso das naves mais rápidas do que a luz. No entanto, entende que, se apenas o texto em si mesmo é levado em conta, como propõe Freedman, a atitude externa em relação aos estranhamentos produzidos é eliminada, e não mantida. Dessa forma, o estranhamento propiciado pelo texto em relação ao leitor, um dos pilares da teoria de Suvin, acaba excluído do paradigma. Miéville considera que o texto não existe em um vácuo não-sociológico, e precisa

ser considerado em termos de estrutura social, mediação e agência humana (MIÉVILLE, 2009a, p. 235).

Partindo desse pressuposto, Miéville sugere que é preciso considerar a Ficção Científica “not in terms of a text’s relationship to its own supposed ‘cognitive logic’ but as *something done with language by someone to someone*” (Ibid). A partir disso, o autor explica que o efeito cognitivo corresponde, na verdade, a uma persuasão baseada em uma aparência de controle ou comando sobre a linguagem da ciência presente no texto (Idem, p. 238):

Whatever tools are used for that persuasion (which may or may not include actually-cognitively-logical claims), the [cognition] effect [...] is a function of (textual) *charismatic authority*¹⁰. The reader surrenders to the cognition effect to the extent that he or she surrenders to the authority of the text and its author-function¹¹. (Ibid.)

Portanto, o efeito cognitivo, para Miéville, corresponde a uma “suspensão de descrença” consensual e indispensável para que o teor de entretenimento do gênero seja possível (Idem, p. 239), o que também remete à concepção do autor de “surrender to the weird” que abordamos anteriormente.

A partir disso, Miéville argumenta que, na medida em que o efeito cognitivo é resultado apenas dessa aceitação por parte do leitor e não de pressupostos científicos empiricamente válidos, tanto o apelo à cognição quanto qualquer barreira epistemológica não podem ser argumento de separação entre os gêneros da Ficção Científica e a Fantasia. Ambos, na verdade, devem ser considerados apenas como diferentes manifestações do “estrangement” concebido por Suvin (Ibid.). E esse estranhamento, para Miéville, possui uma especificidade: diz respeito a alteridades, ou seja, é um recurso formal de caracterização da “alteridade-como-estranhamento”, o qual também está presente nas Utopias e Distopias (Idem, p. 244):

At the very least, however, it is to be hoped that the theoretical focus might shift from the conventional but epiphenomenal distinctions that have long been deemed definitional to the field, to the fundamental alterity-as-estranhement shared *across* the field: what it does; how it does it; and what we might do with it.

¹⁰ Miéville refere-se ao conceito de Max Weber de autoridade carismática, o qual diz respeito à “devoção afetiva à pessoa do senhor e seus dotes sobrenaturais (carisma) e, particularmente: a faculdades mágicas, revelações ou heroísmo, poder intelectual ou de oratória”. C.f.: WEBER, Max. “Os três tipos puros de dominação legítima”. In: COHN, Gabriel (Org.) Max Weber: Sociologia. São Paulo: Ática, 7ª ed., 1999. (pp. 128-141).

¹¹ O termo “função-autor” é de Michel Foucault. Diz respeito ao autor enquanto função derivada do próprio texto. C.f.: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Vega: Passagens, 1992.

Adam Roberts chega a uma conclusão bastante próxima à de Miéville quanto diz que “the key symbolic function of the SF novum is precisely the representation of the encounter with difference, Otherness, alterity” (p.25). Jameson, por sua vez, também ressalta a importância do confronto com um “Outro” em sua definição de Utopia:

Utopian form is itself a representational meditation on radical difference, radical otherness, and on the systemic nature of the social totality, to the point where one cannot imagine any fundamental change in our social existence which has not first thrown off Utopian visions like so many sparks from a comet. (JAMESON, 2005)

Dessa forma, parece coerente o entendimento de que o “estrangement” resultante de um confronto com uma alteridade, seja um outro espaço, tempo, criatura ou sociedade, defina a marca fundamental da Ficção Científica e também da Utopia. O ponto específico que Miéville busca defender, entretanto, é que esta seria a marca da literatura fantástica como um todo, o que aproxima os gêneros sob um aspecto formal comum e reproduz, no campo teórico, o rompimento das fronteiras entre os gêneros identificada em relação à ficção, e exemplificada pelo *New Weird*:

At the same sociological level at which SF and fantasy continue to be distinguished, the boundaries between them also—if anything at an accelerating pace—continue to erode. Where that has hitherto been seen as pathological in SF theory, it is to be hoped that, by undermining the supposedly radical distinction between the two on the basis of cognition, that erosion can now be seen as perfectly legitimate. (MIÉVILLE, 2009a, p. 244)

Esse pensamento, ainda que possibilite novos caminhos no campo dos estudos da literatura fantástica, pressupõe um abandono das distinções entre os gêneros e suas convenções específicas, de certa forma ignorando que, há quase um século, essa separação tem sido a norma vigente, apesar de cada vez mais obras buscarem o rompimento entre as suas fronteiras.

Mantendo em vista a preocupação com a história dos gêneros, essa diluição de fronteiras pode ser considerada não como uma característica intrínseca deles, mas como um fenômeno cultural relacionado à conjuntura literária e social específica da virada para o século XXI, e que pode intensificar-se ou retrair-se ao longo do tempo. Afinal, como afirma Jameson, as diversas etapas pelas quais um gênero passa em sua evolução, inclusive seu eventual abandono, nos propiciam compreender melhor os diversos momentos históricos nos quais as obras são publicadas:

[G]eneric affiliations, and the systematic deviation from them, provide clues which lead us back to the concrete historical situation of the individual text itself, and allow us to read its structure as ideology, as a socially symbolic act, as a protopolitical response to a historical dilemma. (JAMESON, 1975, p. 156-157)

É preciso, portanto, ter consciência da importância de analisar os gêneros literários para além de uma busca pela simples diferenciação e delimitação de fronteiras, mas também sem deixar de lado o fato de que as diferenças ainda existem e dizem respeito à história dessas formas literárias, além de estarem relacionadas a expectativas consolidadas por parte dos leitores e do mercado.

IV

A partir do que foi exposto, buscaremos analisar algumas cenas de *Perdido Street Station*, para buscar compreender a maneira com que essa mistura entre gêneros acontece na obra.

O romance começa com um prólogo narrado em primeira pessoa por um suposto viajante ainda não nomeado – apenas no capítulo cinco o leitor descobre que esse narrador é Yagharek –, no qual a cidade é apresentada por meio de metáforas que criam a atmosfera de um lugar opressivo e perigoso, além de poluído e decadente. Os nomes dos lugares situam o cenário em um mundo imaginário, mas não há ainda nenhum elemento que efetivamente diferencie esse mundo do real. A descrição é a de uma cidade industrial, facilmente identificável com a Londres vitoriana de Dickens, ou mesmo com lugares mais recentes onde os rios continuam poluídos e fábricas destacam-se na paisagem urbana.

The river twists and turns to face the city. It looms suddenly, massive, stamped on the landscape. Its light wells up around the surrounds, the rock hills, like bruise-blood. Its dirty towers glow. [...] It is a vast pollutant, a stench, a klaxon sounding. Fat chimneys retch dirt into the sky even now in the deep night.

It is not the current which pulls us but the city itself, its weight sucks us in. Faint shouts, here and there the calls of beasts, the obscene clash and pounding from the factories as huge machines rut. Railways trace urban anatomy like protruding veins. Red brick and dark walls, squat churches like troglodytic things, ragged awnings flickering, cobbled mazes in the old town, culs-de-sac, sewers riddling the earth like secular sepulchres, a new landscape of wasteground, crushed stone, libraries fat with forgotten volumes, old

hospitals, towerblocks, ships and metal claws that lift cargoes from the water.
(MIÉVILLE, 2003b, p. 1)¹²

Se há, neste trecho, um confronto com uma alteridade que resulte em “estrangement”, esta é a própria cidade de New Crobuzon. A paisagem urbana que é familiar para o leitor torna-se, por meio da linguagem utilizada no texto, um elemento estranho que pode ser encarado com distanciamento, remetendo às noções de estranhamento tanto de Suvin, quanto de Brecht e Jameson, conforme citamos anteriormente. O recurso desse estranhamento se justifica aqui porque o narrador Yagharek é um forasteiro, vindo de um lugar muito diferente daquele. Para ele, New Crobuzon é de fato uma alteridade. O que ainda permanece ausente no texto é a presença de um verdadeiro “novum”, um elemento que inegavelmente indique ao leitor que a história se passa em um mundo alternativo.

Essa articulação remete ao recurso que Roberts chama de “inverted novum”, identificado por ele em *White Queen* (1991), de Gwyneth Jones. No romance, a história é narrada tanto do ponto de vista de um terráqueo do ano 2030 quanto pela perspectiva de alienígenas que acabaram de chegar à Terra, que encaram com espanto diversas coisas que são banais para os humanos. “By bringing together these two perspectives, Jones neatly reconceives the everyday world with which we thought we were familiar” (ROBERTS, 2000, p. 24). Esse “inverted novum” parece ser o recurso empregado por Miéville nos trechos de Yagharek, justamente por ele poder oferecer um olhar de desconforto a respeito de aspectos da cidade que seriam comuns para um morador local. Para o leitor, trata-se de ver com novos olhos, com distanciamento, os elementos que aproximam New Crobuzon do mundo real. Abordaremos em detalhe os trechos narrados por Yagharek e o estilo empregado na narração no capítulo dois desta dissertação.

Após o prólogo, o primeiro capítulo de *Perdido Street Station* começa com uma descrição panorâmica de uma feira da cidade, suas mercadorias, cheiros e sons, resumida pela frase: “Aspic Bazaar, a blaring mess of goods, grease and tallymen. Mercantile law ruled: *let*

¹² “O rio faz uma curva e vira para encarar a cidade. Ela surge súbita, maciça, estampada sobre a paisagem. Como o sangue pisado de uma escoriação, sua luz transborda nos arredores, nas colinas rochosas. Suas torres sujas reluzem. Eu me sinto diminuído. Compelido a venerar essa presença extraordinária que surgiu filtrada pela conjunção de dois rios. Ela é um vasto poluente, um fedor, uma sirene de alerta. Gordas chaminés vomitam sujeira para o céu até mesmo agora, na calada da noite. Não é a corrente que nos puxa, mas a própria cidade; sua gravidade nos suga para dentro dela. Gritos fracos, urros de feras aqui e ali, o obscuro bate e rebate das fábricas quando as imensas máquinas se cruzam. Ferrovias traçam a anatomia urbana como veias saltadas. Tijolos vermelhos e paredes escuras, igrejas achatadas feito coisas trogloditas, toldos esfarrapados tremulando, labirintos de chão de pedra na cidade velha, becos sem saída, esgotos salpicando a terra como sepulcros seculares, uma nova paisagem de detritos, pedra esmigalhada, bibliotecas repletas de volumes esquecidos, velhos hospitais, torres, navios e garras de metal que erguem cargas de dentro da água” (MIÉVILLE, 2016, p. 15-16).

the buyer beware”¹³ (MIÉVILLE, 2003b, p. 7). Apesar de haver a presença de construtos sibilantes e raças estranhas, falta detalhamento nesses termos para configurarem uma verdadeira alteridade, e apenas colaboram para a grande diversidade de pessoas e artigos em meio às barracas da feira, que, novamente, poderia ser parte do mundo real. Não há nessa descrição o estilo sombrio do prólogo; em vez do narrador-protagonista há um narrador que atua como uma câmera, retratando as cenas ao redor à medida em que acontecem. Ou seja, a ênfase não está no estranhamento, mas na caracterização do cenário onde a história transcorrerá.

A descrição é breve e, quando o narrador acompanha uma cesta de compras para dentro do quarto onde estão os personagens Isaac e Lin, o foco narrativo muda para a onisciência seletiva múltipla, no qual “[a] aparência dos personagens, o que eles fazem e dizem, o cenário – todos os materiais da estória, portanto – podem ser transmitidos ao leitor unicamente através da mente de alguém presente” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Nesse capítulo, é sob o ponto de vista de Isaac Dan der Grimnebulin, o protagonista do romance, que as cenas são narradas; nos demais o foco varia entre ele e os outros personagens, poucas vezes alternando dentro do mesmo capítulo.

Isaac Dan der Grimnebulin had just realized that he was dreaming. He had been aghast to find himself employed once again at the university, parading in front of a huge blackboard covered in vague representations of levers and forces and stress. Introductory Material Science. Isaac had been staring anxiously at the class when that unctuous bastard Vermishank had looked in. (MIÉVILLE, 2003b, p. 8)¹⁴

Nesse primeiro parágrafo, Isaac sonha que está empregado *mais uma vez* na universidade, defronte a uma lousa, portanto deduz-se que o personagem é ou já foi um professor de uma disciplina de exatas, chamada de “Introdução às Ciências Materiais” e relacionada a “alavancas, forças e tensões”. Aparece, assim, um dos maiores *topoi* da Ficção Científica, presente constantemente nos romances, desde o *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, a diversas obras de Julio Verne e H.G. Wells: o herói cientista. A respeito disso, Suvin comenta:

Science is the true, demonic master of all the sorcerer’s apprentices in Wells, who have—like Frankenstein or certain folktale characters—revealed and brought about destructive powers and monsters. From the Time Traveller

¹³ “O Bazar da Galantina, uma bagunça estrondosa de artigos, sujeira e conferentes contando carga. Reinava a lei mercantil: *o comprador que se cuidasse*”. (MIÉVILLE, 2016, p. 21-22)

¹⁴ “Isaac Dan der Grimnebulin havia acabado de perceber que estava sonhando. Ficava terrivelmente incomodado ao se encontrar mais uma vez trabalhando na universidade, desfilando em frente a um enorme quadro-negro coberto por representações vagas de alavancas, forças e tensões. Introdução à ciência dos materiais. Isaac já estava havia algum tempo encarando a classe ansioso quando aquele desgraçado ensebado do Vermishank enfiara a cabeça para dentro da sala” (Idem, p. 22).

through Moreau and Griffin to Cavor, the prime character of his SF is the scientist-adventurer as searcher for the New, disregarding common sense and received opinion. Though powerful, since it brings about the future, science is a hard master. Like Moreau, it is indifferent to human suffering; like the Martians, it explodes the nineteenth-century optimistic pretensions, liberal or socialist, of lording it over the universe. (SUVIN, 1979, p. 210)

O herói de Miéville encarna muitos desses aspectos descritos por Suvin em relação aos personagens de Wells. Isaac é um cientista brilhante, mas indisciplinado e mau professor, o que o obrigou a aceitar um contrato como pesquisador-*freelancer*, tornando-se um renegado da universidade. Sua pesquisa, pouco convencional, não se encaixa em nenhuma das categorias teóricas, trata-se de uma busca por algo novo, o que também o tornou famoso por ser capaz de resolver questões científicas únicas:

These days, his relationship with the university was tenuous. Ten years of pilfering had equipped him with a fine laboratory of his own; his income was largely made up of dubious contracts with New Crobuzon's less wholesome citizens, whose needs for sophisticated science constantly astounded him.

But Isaac's research—unchanged in its aims over all those years—could not proceed in a vacuum. He had to publish. He had to debate. He had to argue, to attend conferences-as the rogue, the rebellious son. There were great advantages to renegacy. (MIÉVILLE, 2003b, p. 12)¹⁵

Dessa forma, Isaac não se preocupa com questões morais quando o assunto é o avanço da sua pesquisa e faz uso de medidas pouco usuais para alcançar seus objetivos científicos. Quando contratado por Yagharek para fazê-lo voar novamente mesmo sem asas, Isaac utiliza-se de contatos no submundo da cidade para juntar exemplares de criaturas aladas raras, e acaba recebendo a lagarta colorida que, mais tarde, transforma-se em um *slake-moth*. Assim, Isaac torna-se responsável por liberar no mundo um grande mal, exatamente como Suvin diz ser um recurso narrativo tradicional em Wells.

Outra informação relevante desse sonho inaugural de Isaac está na disciplina da qual ele era professor: “Introductory Material Science”. Esse nome remete a um dos aspectos mais comumente associados à Ficção Científica: seu viés material, no sentido de abordar a manipulação de elementos fisicamente concretos – máquinas, naves espaciais, alterações corpóreas etc. – em oposição às concepções espiritualistas ou metafísicas mais associadas à

¹⁵ “Naqueles tempos, seu vínculo com a universidade era tênue. Dez anos de furtos o haviam equipado com um belo laboratório próprio; sua renda era, em grande parte, composta de contratos dúbios com os cidadãos menos íntegros de Nova Crobuzon, cujas necessidades de uma ciência sofisticada o assombravam constantemente.

Mas a pesquisa de Isaac – que em todos esses anos não mudara em seus objetivos – não podia prosseguir no vácuo. Ele precisava publicar. Precisava debater. Precisava argumentar, ir a conferências – no papel do filho rebelde e errante. Ser um renegado tinha grandes vantagens” (MIÉVILLE, 2016, p. 26).

Fantasia, como ressalta Roberts: “The point of SF [...] is to be less spiritual and more material” (ROBERTS, 2000, p. 17). Dessa forma, Isaac é caracterizado como um cientista voltado ao estudo de fenômenos físicos, perfeitamente capaz de cumprir a função de validar cognitivamente a realidade ficcional para o leitor de maneira concreta, um dos fatores que Suvin elenca como necessários ao verdadeiro “novum”: “the novelty has to be convincingly explained in concrete, even if imaginary, terms, that is, in terms of the specific time, place, agents, and cosmic and social totality of each tale” (SUVIN, 1979, p. 80). Parece possível também relacionar o termo “material” ao materialismo histórico e os pressupostos marxistas defendidos por Miéville, muito presentes na concepção do cenário, e que Isaac demonstra partidário ao longo da história.

Essa convenção narrativa representada por Isaac, a figura do protagonista-cientista, ao longo do romance começa a ganhar complexidade e trazer dúvidas quanto à sua rigidez em termos de lógica científica e cognitiva, aproximando-se da noção de “pseudo-ciência”. Ainda no primeiro capítulo, o narrador comenta que Vermishank, o antigo chefe de Isaac, é um “biothaumaturge”, mas não explica o que isso significa. Porém, pela simples referência à taumaturgia – uma forma de magia normalmente atribuída a divindades – associada ao diretor de departamento da universidade, é possível caracterizar essa menção como o recurso formal de “small-scale novum” (ROBERTS, 2000, p. 19). Ou seja, esse trecho torna-se um ponto de diferenciação sutil, efetivando uma descontinuidade entre as concepções de ciência do mundo ficcional e do real, que até então eram muito parecidas, o que gera um estranhamento. A partir daí, fica caracterizado que, em New Crobuzon, pesquisa científica e magia possuem algum tipo de relação próxima, que ainda não é explorada pelo texto. Trata-se de uma primeira amostra do entrelaçamento entre a Fantasia e a Ficção Científica que será desenvolvido mais adiante na história.

Posteriormente, essa questão é esmiuçada em uma explicação sobre os campos de estudo científico fornecida a Yagharek por Isaac, que, como um verdadeiro professor, frequentemente ensina tópicos científicos aos outros personagens, de maneira que o leitor também se beneficie desse aprendizado. Pode-se considerar que, nesses momentos, há predominância do efeito cognitivo da Ficção Científica, conforme defendido por Miéville, uma vez que a ciência de Bas-Lag é muito diferente da real:

Isaac shook a piece of paper at Yagharek, a piece of paper on which was a triangle containing a cross.

[...] The top point was labelled *Occult/thaumaturgical*; the bottom left *Material*; the bottom right *Social/sapiential*.

“[...] What you’ve got here is a depiction of the three points within which all scholarship, all knowledge, is located.

“Down here, there’s material. That’s the actual physical stuff, atoms and the like. Everything from fundamental femtoscopic particles like elyctrons, up to big fuck-off volcanos. Rocks, elyctromagnetism, chymical reaction...All that sort of thing.

“Opposite, that’s social. Sentient creatures, of which there’s no shortage on Bas-Lag, can’t just be studied like stones. By reflecting on the world and on their own reflections, humans and garuda and cactacae and whatnot create a different order of organization, right? So it’s got to be studied in its own terms—but at the same time it’s also obviously linked to the physical stuff that makes everything up. That’s what this nice line is here, connecting the two.

“Up top is occult. Now we’re cooking. Occult: ‘hidden.’ Takes in the various forces and dynamics and the like that aren’t just to do with physical bits and bobs interacting, and aren’t just the thoughts of thinkers. Spirits, daemons, gods if you want to call them that, thaumaturgy...you get the idea. That’s up at that end. But it’s linked to the other two. First off, thaumaturgic techniques, invocation, shamanism and so on, they all affect—and are affected by—the social relations that surround them. And then the physical aspect: hexes and charms are mostly the manipulation of theoretical particles—the ‘enchanted particles’—called *thaumaturgons*. Now, some scientists—” he thumped his chest “—think they’re essentially the same sort of thing as protons and all the physical particles.

“[...] And what about the flight of wind-polyps? The feeding of soul trees? That stuff’s occult, so we’ve moved it again, up this time. Physics includes the efficacy of certain substances in thaumaturgic hexes. You take my point? Even the most ‘pure’ subject’s actually somewhere between the three.

“Then there’s a whole bunch of subjects that *define* themselves by their mongrel nature. Socio-biology? Halfway along the bottom and a little bit up. Hypnotology? Halfway up the right flank. Social/psychological and occult, but with a bit of brain chymistry thrown in, so that’s over a bit...” (MIÉVILLE, 2003b, p. 144-146)¹⁶

¹⁶ “Isaac sacudiu um pedaço de papel diante de Yagharek, no qual se via um triângulo contendo uma cruz. [...] Na ponta de cima havia escrito *Oculto/taumatúrgico*; na inferior esquerda, *Material*; na inferior direita, *Social/sapiencial*.

– [...] O que temos aqui é a descrição dos três pontos dentro dos quais está localizada toda a erudição, todo o conhecimento. Aqui embaixo, há o material. É o negócio físico de verdade, átomos e assemelhados. Tudo, desde partículas femtoscópicas fundamentais, como elíctrons, até vulcões imensos e fodões. Rochas, elíctromagnetismo, reações químicas... Todo esse negócio. Do outro lado, está o social. Criaturas sencientes, que não faltam em Bas-Lag, não podem ser estudadas como se fossem pedras. Ao refletir sobre o mundo e sobre suas próprias reflexões, humanos, garudas, cactáceos e outros criam um patamar diferente de organização, certo? Que deve ser estudado em seus próprios termos, mas que está, ao mesmo tempo, ligado, obviamente, às tralhas físicas que compõem tudo. Eis por que esta linha bacana aqui conecta os dois. Lá em cima está o oculto. Agora começa a brincadeira. Oculto: “escondido”. Abarca as várias forças, dinâmicas e outras coisas que não têm a ver somente com a interação de coisinhas e coisinhos físicos, e não são somente pensamentos de pensadores. Espíritos, dáimones, deuses, se quiser chamar assim, taumaturgia... você entende a ideia. Está tudo na ponta de cima, mas ligado às outras duas. Primeiro, técnicas taumatúrgicas, invocação, xamanismo, e assim por diante. Todos afetam as relações sociais que os cercam e são afetados por elas. Depois, o aspecto físico: feitiços e amuletos são, na maior parte, a manipulação de partículas teóricas: as “partículas encantadas”, chamadas taumatúrgons. Ora, alguns cientistas – Isaac bateu no peito – acham que elas são essencialmente a mesma coisa que prótons e todas as partículas físicas.

– [...] E o voo dos pólipos-de-vento? A alimentação das árvores-alma? São coisas ocultas, de modo que as movemos outra vez, agora para cima. A física inclui a eficácia de certas substâncias em feitiços taumatúrgicos. Entendeu aonde quero chegar? Até o assunto mais “puro” está, na verdade, em algum lugar entre as três pontas. E há um monte de assuntos que se *definem* por sua natureza mestiça. Sociobiologia? A meio caminho da extensão inferior, e um pouco para cima. Hipnotologia? Sobe até a metade do flanco direito. Social/psicológico e oculto,

A explicação de Isaac é extensa, ocupa várias páginas e aborda não apenas o aspecto da ciência que se relaciona com a taumaturgia, mas também traz concepções particulares a respeito de campos existentes no mundo real, como psicologia e sociologia, uma vez que essas disciplinas devem abordar as várias espécies “alienígenas” inteligentes e suas capacidades muito diferentes das humanas, como a habilidade natural dos vodianoy de moldar formas rígidas na água.

Nessa passagem, o estranhamento prévio que a relação entre ciência e magia proporcionou é expandido para envolver todas as atividades científicas do mundo ficcional. Trata-se, portanto, de um verdadeiro “novum”, no sentido que Roberts atribui ao conceito de Suvin, pois há um fenômeno – nesse caso uma explicação sobre o funcionamento do mundo – que distancia a realidade ficcional da real, e cuja articulação dentro da narrativa obedece a uma lógica aparentemente científica. O didatismo de Isaac e seu respeito a uma metodologia científica baseada em levantamento de hipóteses e experimentações – portanto análoga à do mundo real – são exemplares ao longo do romance. No trecho citado, toda a explicação se encadeia para justificar a existência de um campo de estudos chamado de “Teoria do Campo Unificado”, o qual, mesmo em New Crobuzon, é pouco aceito pela comunidade científica. Isaac desenvolve essa teoria durante a narrativa, utilizando-a como base para construir uma *Crisis Engine*, máquina que possibilita a derrota dos *slake-moths*. Assim, no fim da história, Isaac não apenas vence as criaturas, mas prova que suas hipóteses estavam corretas e valida esse novo campo de estudos.

Miéville, portanto, utiliza-se de diversas convenções tradicionais do gênero da Ficção Científica, como as explicações baseadas em uma lógica cognitiva, o cientista em busca de provar uma hipótese por meio de método científico e também a construção de um equipamento que é decisivo para a resolução da trama. Por outro lado, toda a ciência de *Perdido Street Station* é muito diferente da ciência real. Devido a isso, ainda que o texto apresente uma linguagem científica que nos é familiar, o que remete ao “cognitive effect”, a suspensão de descrença do leitor é fundamental para a completa fruição dessa narrativa repleta de impossibilidades. A figura de herói-cientista-professor que é Isaac detém a autoridade e o carisma necessários para persuadir ao leitor – e também aos demais personagens – sobre a possibilidade lógica interna do mundo ficcional. Dessa forma, a concepção de Miéville de que o aspecto cognitivo da Ficção Científica está baseado em uma suspensão de descrença do leitor parece descrever muito bem os artifícios formais empregados em seu próprio romance e, consequentemente, no *New Weird*.

mas com um pouco de quemia cerebral misturada, de modo que sobe um pouquinho” (MIÉVILLE, 2016, p. 153-154).

Outro elemento descrito nessa passagem e que também perpassa todo o romance é a questão do hibridismo. Nessa explicação, Isaac diz que existem ciências híbridas por definição, como a “socio-biology” e “hypnotology”, e que até os campos de estudo mais puros possuem aproximação com mais de uma das três áreas básicas definidas por ele. Esse hibridismo, tema fundamental do *New Weird*, aparece também na forma corporal das diversas raças, como as khepri, cujo corpo é humano e a cabeça um escaravelho, no vilão Mr. Motley, nos *remades* – humanos com partes mecânicas –, na arquitetura da cidade, na cultura local formada por diversas etnias e, no nível da forma, na diluição da fronteira entre os gêneros.

Sob nova perspectiva, podemos retornar à explicação de Isaac para analisá-la pelo viés da Fantasia, uma vez que ele aborda uma das convenções mais importantes do gênero, a existência de magia, a taumaturgia de *Perdido Street Station*.

Para Jameson, a magia é uma característica estrutural específica da Fantasia – ao lado da abordagem ética binária entre o bem o mau – que colabora decisivamente para diferenciá-la da Ficção Científica:

If SF is the exploration of all the constraints thrown up by history itself – the web of counterfinalities and anti-dialectics which human production has itself produced – then fantasy is the other side of the coin and a celebration of human creative power and freedom which becomes idealistic only by virtue of the omission of precisely those material and historical constraints. Magic, then, may be read, not as some facile plot device (which it no doubt becomes in the great bulk of mediocre fantasy production), but rather as a figure for the enlargement of human powers and their passage to the limit, their actualization of everything latent and virtual in the stunted human organism of the present. (JAMESON, 2005, p. 58)

Em *Perdido Street Station*, como já discutimos, a preocupação histórica e política está constantemente presente, o que aproxima o romance do gênero da Distopia. Nesse contexto, conforme afirma Jameson, a simples presença da magia não pode ser motivo para julgar o romance idealista ou fonte de mistificação, como considera Suvin. Na verdade, a magia pode ser encarada como de um mecanismo que possibilita a reflexão sobre os limites das potencialidades humanas. Mais ainda, o fato da magia estar imbricada com a ciência em Bas-Lag, sendo justificada pela existência de partículas encantadas semelhantes ao próton, os “thaumaturgons”, e estudada em disciplinas específicas da universidade, permite que essa reflexão sobre potencialidades se expanda também para os limites do tecnológico, científico e social. Praticamente de forma espelhada, essa mistura textual entre discurso científico e elementos mágicos, por um lado produz o efeito cognitivo que aproxima a narrativa da Ficção

Científica, por outro dota a história de uma aura sobrenatural, que a direciona à Fantasia. O resultado é uma forma híbrida, como as diversas que aparecem na história.

Outro exemplo da atuação conjunta entre ciência e magia aparece quando a personagem Derkhan utiliza os serviços de uma “communicatrix”, espécie de bruxa tecnológica especializada em possibilitar a comunicação entre duas pessoas distantes, encarnando uma delas como se fosse um médium lidando com espíritos. Nesse caso, é Benjamin Flex, preso no prédio do parlamento da cidade, que se manifesta na pele de Umma Balsum:

It was expensive, but this kind of thaumaturgy was not just a question of learning a few passes. With enough training, anyone could effect the odd fumbling hex, but this kind of psychic channelling took a prodigious birth-talent and years of arduous study. Appearances and surroundings notwithstanding, Umma Balsum was no less a thaumaturgic expert than a senior Remaker or chimerist. [...]

Umma Balsum reached under the table and brought out a leather and darkwood box. She set it on the table and opened it.

Inside was a tight, interlocking tangle of valves and tubes and wires, looping over and under each other in an incredibly dense engine. At its top was a ridiculous-looking brass helmet, with a kind of trumpet attachment jutting from the front. The helmet was tethered to the box by a long coiled wire. [...]

Umma Balsum closed her eyes. Her lips moved. The air in the room seemed to sing like a wine glass stroked on its rim.

Then, suddenly, her body jerked violently. She shuddered. Her eyes snapped open.

Derkhan stared at the communicatrix. [...]

Her eyes moved slowly up as a furrow of incomprehension ploughed her face. She looked up at Derkhan, still frantically staring. Umma Balsum’s mouth (now firmer and thinner lipped) opened in what looked like astonishment.

“Dee?” she hissed in a voice that oscillated with a deeper echo.

Derkhan gawped at Umma Balsum idiotically.

“Ben...?” she faltered. (MIÉVILLE, 2003b, p. 275-278)¹⁷

¹⁷ “Era caro, mas aquele tipo de taumaturgia não era só questão de aprender alguns passes. Com treinamento suficiente, qualquer um poderia fazer funcionar um feitiço fuleiro de vez em quando, mas aquele tipo de canalização psíquica exigia talento nato prodigioso e anos de estudos árduos. Apesar das aparências e do ambiente, Umma Balsum era uma especialista taumatúrgica do mesmo nível de um Refazedor sênior ou de um quimerista. [...]

Umma Balsum estendeu a mão sob a mesa e pegou uma caixa de couro e madeira-negra. Colocou-a sobre a mesa e a abriu.

Dentro havia um estreito e interligado emaranhado de válvulas, tubos e fios, descrevendo circuitos uns sobre e sob os outros, formando um engenho incrivelmente denso. No topo havia um capacete de latão, de aparência ridícula, com uma espécie de corneta acoplada que se sobressaía. O capacete ligava-se à caixa por um longo fio em espiral. [...]

Umma Balsum fechou os olhos. Seus lábios se moveram. O ar da sala parecia cantar como um copo de vinho cuja borda fosse tangida.

De repente, seu corpo sofreu um espasmo violento. Estremeceu. Seus olhos abriram-se de súbito.

Derkhan encarou a comunicatriz. [...]

Seus olhos se moveram para cima devagar, e foi quando um vinco de incompreensão sulcou-lhe o rosto. Olhou para Derkhan, que ainda a encarava freneticamente. A boca de Umma Balsum (agora com lábios mais finos e firmes) abriu-se com o que parecia assombro.

Assim, antes do efeito mágico propriamente dito, que possibilita um avanço na narrativa por meio das informações fornecidas por Benjamin Flex, há uma longa demonstração a respeito da relação entre talento natural, conhecimento científico adquirido em anos de estudo, equipamentos mecânicos e movimentos de corpo necessários para que esse efeito aconteça. A magia não aparece como um facilitador genérico da trama, que poderia ser substituído por outro análogo, mas como algo complexo, dotado de coerência e que tem relações com outras esferas dentro do mundo ficcional, influenciando a sociedade, economia, política etc.

A partir disso podemos retomar Jameson, na defesa de que *Perdido Street Station* trata da questão da magia como as mais consequentes narrativas de Fantasia o fazem:

[T]he most consequent fantasy never simply deploys magic in the service of other narrative ends, but proposes a meditation on magic as such – on its capacities and its existential properties, on a kind of figural mapping of the active and productive subjectivity in its non-alienated state. (JAMESON, 2005, p. 66)

V

Além da presença da magia, gostaríamos de abordar outra importante característica estrutural que aproxima *Perdido Street Station* da Fantasia: a narrativa articulada segundo um modelo derivado dos mitos. Para tanto, primeiro precisamos abordar com mais atenção a estrutura geral do romance.

Perdido Street Station divide-se em oito partes e cinquenta e dois capítulos. Antes do início da primeira parte há algumas páginas de texto em itálico, sem título, as quais funcionam como um prólogo. Trechos similares se repetem antes das demais partes e ao fim do romance, concluindo-o. Todas são passagens narradas sob o ponto de vista de Yagharek, em primeira pessoa, e mostram sua chegada à cidade, as adaptações e aprendizados que o garuda, enquanto estrangeiro, precisa internalizar para poder fazer parte dessa sociedade tão diferente da sua.

A trama principal, por sua vez, é narrada em terceira pessoa, com o ponto de vista variando entre o modo câmera, descrevendo situações da cidade sem o envolvimento de personagens, e a onisciência seletiva múltipla, quando acompanha de perto um dos personagens.

– Dee? – Sibilou.

Sua voz oscilava com um eco mais profundo.

Derkhan continuou olhando para Umma Balsum estupidamente.

– Ben? – Gaguejou” (MIÉVILLE, 2016, p. 277-279).

A maioria dos capítulos são narrados conforme o ponto de vista de Isaac, mas há também momentos de foco em Lin e Derkhan, no prefeito Rudgutter e até nos *slake-moths*, acompanhando-os em seus voos e repassando ao leitor as percepções instintivas das criaturas.

Na primeira parte, chamada de “Comissions”, há diversas cenas que servem à caracterização da cidade de New Crobuzon, seus habitantes e relações sociais, econômicas e políticas, enquanto Isaac e Lin seguem com sua vida diária. O cientista é interrompido em suas pesquisas pela chegada de Yagharek, que lhe contrata para devolver sua capacidade de voar, uma vez que suas asas haviam sido decepadas por sua tribo como punição por um crime ainda não relatado. Lin, por sua vez, é contratada por Mr. Motley, chefe do crime da cidade, para elaborar uma estátua dele em tamanho real.

Na segunda parte, “Physiognomies of Flight”, Isaac aprofunda-se no estudo de seres alados, contratando um contrabandista para fornecer-lhe espécies voadoras variadas. Além de diversas aves e outros seres alados, ele recebe uma lagarta colorida e misteriosa, que descobre alimentar-se apenas de uma nova droga existente no mercado negro, a *dreamshit*. Há mais passeios dos personagens que possibilitam uma visão mais aprofundada das questões sociais da cidade, como uma feira de horrores, onde *remades* se humilham passando por monstros, o gueto dos garudas e um bairro muito pobre onde Derkhan visita Benjamin Flex. Isaac procura Vermishank, seu antigo superior na universidade, a quem repudia, mas reconhece seu vasto conhecimento sobre biotaumaturgia.

Na terceira parte, “Metamorphoses”, a aparente tranquilidade pela qual o romance caminhava começa a mudar. A lagarta colorida transforma-se em um *slake-moth* e escapa do laboratório de Isaac, deixando seu colega Lublamai em estado comatoso, e liberta outras criaturas mantidas presas por Mr. Motley. A pesquisa sobre o voo de Yagharek tem que ser suspensa até entenderem o que aconteceu. Pessoas em coma passam a ser encontradas pelas ruas após ataques dos *slake-moths*. O governo começa a buscar soluções.

Na parte quatro, “A Plague of Nightmares”, a narrativa ganha intensidade, com mais cenas de ação. Em busca de pistas, Isaac e seu grupo encontram uma das cientistas responsáveis pelos *slake-moths* antes de serem vendidos pelo governo para Mr. Motley produzir drogas. Ela revela que Vermishank era o diretor do projeto e é morta por uma das criaturas. O grupo captura Vermishank, que explica todo o funcionamento dos *slake-moths*, mas também acaba morto quando tenta fugir. Um dos colegas de Isaac o trai para a milícia, que tenta capturá-los, mas são impedidos pela aparição da deusa-aranha *Weaver*, que havia sido conjurada pelo próprio prefeito.

A quinta parte, “Councils”, começa com o grupo acordando no esgoto, após serem deixados pela *Weaver*. A partir desse ponto não podem mais voltar ao laboratório, e passam a perambular pela cidade, escondendo-se nos esgotos e em uma cabana abandonada. Isaac descobre que Mr. Motley capturou Lin, pois acredita que o cientista queria ser seu concorrente na produção de *dreamshit*, e o grupo conclui que a *khepri* já deve estar morta. O construto de limpeza de Isaac, que havia desenvolvido inteligência própria, convoca-os para uma reunião com o *Construct Council*, e este passa a ajudá-los com seu séquito de adoradores, matando um dos *slake-moths* para provar sua capacidade.

Na sexta parte, “The Glasshouse”, Isaac e seu grupo invadem o bairro dos *cactacae*, raça hostil de homens-cacto, pois o *Council* os informou que os *slake-moths* faziam ali seu ninho. Depois de entrarem furtivamente dentro da redoma de vidro que protege o gueto, Isaac, protegido por um capacete que impede sua detecção por parte dos *slake-moths*, entra por um longo túnel acompanhado por três construtos e um mercenário, chegando até o ninho repleto de corpos apodrecendo. Ali um *slake-moth* cuida de ovos que podem gerar uma ninhada de novas criaturas. Conseguem destruir os ovos, mas apenas Isaac volta pelo túnel vivo, graças à aparição da *Weaver*. Na fuga da *Glasshouse*, mais dois do grupo são mortos.

A sétima parte, “Crisis”, relata o clímax da narrativa. Isaac traça um plano para utilizar sua *crisis engine* para atrair e matar os *slake-moths*. No centro da cidade, em uma plataforma da Estação da Rua Perdido, a máquina unifica as mentes do *Council*, da *Weaver* e de um humano em estado terminal, gerando uma “energia de crise”. Três *slake-moths* morrem e um foge. Durante esse processo, Isaac, Derkhan e Yagharek também enfrentam a milícia da cidade, com a ajuda misteriosa de Jack Half-a-Prayer, um lendário *remade* justiceiro. A *Weaver* os leva até o último *slake-moth*, que voltara, confuso, para a fortaleza de Mr. Motley, onde nascera. Lá encontram Lin, que estava viva, mas é parcialmente sugada pelo *slake-moth* antes que possam fugir e deixar que as tropas de Mr. Motley derrotem a criatura restante. Tornam-se fugitivos.

Na oitava parte, “Judgement”, Isaac é visitado por Kar’uchai, uma garuda do deserto de Cymek. Ela lhe pede que não reverta a punição de Yagharek e revela qual foi o crime cometido por ele: um estupro. Isaac não sabe o que fazer, pois considera Yagharek seu amigo, mas decide ir embora com Derkhan e Lin sem falar com o garuda, deixando-lhe apenas uma carta.

Analisando esse resumo breve da narrativa principal do romance, podemos identificar três momentos: as duas primeiras partes envolvem situações relativamente usuais dos personagens, investigações de caráter científico e muita exploração da cidade, evidenciando a característica de *Perdido Street Station* de abordar questões sociais e políticas que remetem às

do mundo real, ainda que fantásticas, o que ressalta o caráter distópico da obra, portanto relacionado à Ficção Científica.

A partir da parte três há um ponto de virada – a fuga dos *slake-moths* – que não só transforma a vida dos personagens, mas também a estrutura formal do romance. A pesquisa científica e antropológica de Isaac pela cidade dá lugar a uma narrativa de aventura, ou uma busca pela vitória contra as criaturas. Cenas de ação tornam-se mais importantes que as de exploração ou reflexão. Esse arco narrativo termina com a morte dos *slake-moths*, na parte sete.

A última parte, por sua vez, tem a função de trazer fechamento para a investigação científica inicial, e aborda essencialmente a questão de Isaac ajudar ou não Yagharek, apesar de seu crime, gerando um dilema moral onde qualquer solução parece ruim. Diferente das obras de Fantasia tradicionais, em *Perdido Street Station* não há o binarismo claro entre o bem e o mal, mas um questionamento que coloca os personagens e o leitor em dúvida sobre a moralidade em certas ações. A situação final exemplifica essa problematização.

A maior parte do romance, portanto, desenvolve-se em torno do conflito contra os *slake-moths*. Defendemos a hipótese de que esse arco está relacionado às buscas heroicas ou aventuras típicas do gênero da Fantasia, e também à estrutura narrativa tradicional dos mitos.

Nesse sentido, Northrop Frye afirma que a aventura é o elemento central da estrutura da história romanesca e que normalmente a obra possui aventuras menores que levam a uma maior, a qual pode ser chamada de busca (FRYE, 2014, p. 326):

A forma mais completa do romance¹⁸ [história romanesca] é claramente a da busca bem-sucedida, e tal forma bem acabada possui três estágios principais: o estágio da jornada perigosa e das aventuras preliminares menores; o esforço crucial, geralmente algum tipo de batalha em que tanto o herói, quanto seu inimigo, ou ambos, devem morrer; e a exaltação do herói. (Idem, p. 326-327)

Essa divisão em três estágios de Frye está relacionada também à teoria do mito unificador central de Joseph Campbell, que considera o percurso padrão da aventura mitológica do herói como uma derivação de uma fórmula característica dos rituais de passagem, que envolvem o processo de separação-iniciação-retorno: “Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios para os seus semelhantes” (CAMPBELL, 2007, p. 36).

¹⁸ Nessa tradução da obra de Frye optou-se por traduzir *romance* como romance e *novel* como romance moderno. Optamos nesta dissertação por chamar de história romanesca o que seria o *romance* na língua inglesa.

Parece possível relacionar esses estágios à aventura de Isaac e seu grupo: com a liberdade dos *slake-moths* eles são obrigados a fugir do laboratório e enfrentar os perigos da cidade, onde recebem ajudas extraordinárias e passam por experiências mortais até conseguirem a vitória. O retorno, contudo, não acontece exatamente como na fórmula mitológica, pois eles acabam fugindo da cidade, e não retornando às suas atividades cotidianas. Assim, a nosso ver, *Perdido Street Station* apresenta uma estrutura mítica, mas com deslocamentos, como analisaremos adiante.

Campbell aborda em detalhes cada uma das etapas dessa estrutura arquetípica que chama de “monomito”, dividindo-o em diversas fases. Na primeira delas, ou “o chamado à aventura”, o autor diz que “um erro – aparentemente um mero acaso – revela um mundo insuspeito, e o indivíduo entra em relação com forças que não são plenamente compreendidas” (Idem, p. 59). Em *Perdido Street Station* esse erro ou acaso manifesta-se na presença do *slake-moth*, ainda como uma lagarta colorida, entre as espécies adquiridas por Isaac, tendo sido desviada de seu destino original por um burocrata corrupto do próprio governo da cidade. Não deixa de ser um acaso, mas traz consigo certo teor de crítica social e a retratação de dois problemas da nossa realidade: burocratização e corrupção.

Depois que a aventura começa de fato, há a fase do “auxílio sobrenatural”, na qual o herói encontra com “uma figura protetora [...], que fornece ao aventureiro amuletos que o protejam contra as forças titânicas com que ele está prestes a deparar-se” (Idem, p. 74). É possível relacionar essa ajuda tanto com a figura do *Construct Council* quanto da deusa-aranha *Weaver*. O primeiro, além de ser uma entidade sobrenatural até mesmo para os personagens, auxilia com informações, soldados e capacetes protetores que impedem que os *slake-moths* percebam Isaac e os demais. A *Weaver* diversas vezes os protege e os leva para longe do perigo, deixando também pistas que colaboram no percurso. Campbell cita inclusive que, nos mitos dos índios Navajo, uma Mulher-Aranha é a personagem favorita para desempenhar o papel de auxiliador sobrenatural (Idem, p. 75).

A próxima etapa corresponde à “passagem pelo primeiro limiar”, ou a entrada em uma área de “força ampliada”. Segundo Campbell, “além desses limites, estão as trevas, o desconhecido e o perigo” (Idem, p. 82). Parece plausível relacionar esse momento com a entrada na *Glasshouse*, o gueto dos cactacae, onde não apenas teriam que enfrentar os *slake-moths*, mas também os próprios homens-cacto. Campbell considera que as regiões do desconhecido podem ser terras estranhas como o deserto, selva e fundo do mar (Idem, p. 83), e Yagharek comenta antes da invasão que tem medo, pois a *Glasshouse* é um “ghetto in which the cactacae try to

replicate the edge of the desert” e chega a se perguntar: “Am I returning home?” (MIÉVILLE, 2003b, p. 439)¹⁹, referindo-se ao deserto de Cymek.

Outra etapa em que é possível verificar a correspondência entre o romance e o monomito chama-se “o ventre da baleia”: “a ideia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, ou ventre da baleia” (CAMPBELL, 2007, p. 91). Ao se embrenhar no ninho dos *slake-moths*, Isaac é obrigado a entrar por um túnel escuro onde encontra os ovos de uma das criaturas, o que confirma essa relação com o ventre. O aspecto escuro, pegajoso, apertado e repleto de corpos em decomposição, reforçam a impressão de que o herói está dentro das entranhas de um monstro. Além disso, ele é o único que sai vivo do túnel, caindo desmaiado pelo chão e acordando subitamente, em um renascimento simbólico. Yagharek o recebe surpreso por vê-lo ainda vivo:

He breathed out so fast and hard he moaned. He hauled himself through the exit, collapsing across the floor in the dark room where Yagharek waited.

Isaac passed out for three or four seconds. He came to with Yagharek crying out to him, dancing from foot to foot. The garuda was tense but focused. He was utterly controlled.

“Wake,” spat Yagharek. “Wake.” He was shaking Isaac by his collar. Isaac opened his eyes wide. The shadows that caked Yagharek’s face were ebbing away, he realized. Tansell’s hex must be wearing off.

“You are alive,” said Yagharek. (MIÉVILLE, 2003b, p. 489-490)²⁰

Sendo agora um herói “iniciado”, após ter cruzado o primeiro limiar e sofrido sua morte simbólica, Isaac adquire uma habilidade superior, tornando-se capaz de elaborar o plano para derrotar definitivamente os *slake-moths*. A próxima etapa é a do “caminho de provas”, na qual “o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluídas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas” (CAMPBELL, 2007, p. 102). Trata-se do período de toda a articulação e realização desse plano final. Primeiro buscam Andrej, um humano em estado terminal, pois sabem que acabará morto no combate contra os inimigos, o que simboliza um ritual de sacrifício. Em seguida, convocam a ajuda da *Weaver* e do *Council*, que disponibiliza seus seguidores, exatamente como afirma Campbell: “[o] herói é auxiliado [...] pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural que havia

¹⁹ “Um gueto onde os cactáceos tentam replicar a orla do deserto. Retorno ao lar?” (MIÉVILLE, 2016, p. 432).

²⁰ “Exalou tão rápido e forte que grunhiu. Içou-se pela saída, esparramando-se sobre o chão do quarto onde Yagharek aguardava.

Isaac desmaiou durante três ou quatro segundos. Despertou com Yagharek chamando-o aos gritos, dançando sobre um pé de cada vez. O garuda estava tenso, mas concentrado. Totalmente sob controle.

– Acorde – disse Yagharek rispidamente. – Acorde.

Sacudia Isaac pelo colarinho. Isaac arregalou os olhos. Percebeu que as sombras que cobriam o rosto de Yagharek iam se dissipando. O feitiço de Tansell estava acabando.

– Você está vivo – disse Yagharek”. (MIÉVILLE, 2016, p. 478-479)

encontrado antes de penetrar nessa região” (Ibid.). Todos esses ajudantes colaboram para levar cabos de informação até o centro da cidade, onde Isaac os pluga em sua *crisis engine*, conectando em uma só energia a trindade homem-máquina-deusa, ou Andrej-Council-Weaver. Aqui aparece o elemento tripartido que é muito frequente nas buscas míticas e remete também à Santíssima Trindade.

Nesse momento, o grupo é obrigado a enfrentar a milícia e recebem a ajuda de uma figura lendária, Jack Half-a-Prayer, confirmando que nessa fase o herói descobre “que existe um poder benigno, em toda parte, que o sustenta em sua passagem sobre-humana”. Jack é citado diversas vezes ao longo do romance, mas apenas nesse momento revela-se como real.

A próxima fase que podemos identificar em *Perdido Street Station* é a de “apoteose”, ou o momento em que o herói entra em comunhão com Deus, realizando um feito divino:

Three-fifths of a second after the circuit had snapped into life, the crisis engine arrived at two simultaneous conclusions: $x-y+z$; and x^y+z . [...]

The final command rang in binary form through the crisis engine’s innards. *Channel energy*, it said, *and amplify output*.

Just less than one second since the power had coursed through the wires and mechanisms, the impossible, paradoxical flow of cobbled-together consciousness, the combined flow of Weaver and Council, welled up and burst massively out of Andrej’s conducting helmet. [...]

A growing column of mental waves and particles burst out over the station, towering into the air. It was invisible, but Isaac and Derkhan and Yagharek could feel it, a prickling of the skin, sixth and seventh senses ringing dully like psychic tinnitus. [...]

Still the crisis loop continued and the emanation increased, until it could almost be seen, a shimmering pillar of disturbed aether two hundred feet high, the light from stars and aerostats bending uncertainly around and through it as it towered like an unseen inferno over the city.

Isaac felt as if his gums were rotting, as if his teeth were trying to escape his jaw.

The Weaver danced on in delight.

An enormous beacon was scorched into the aether. A huge and rapidly growing column of energy, a pretend consciousness, the map of a counterfeit mind that swelled and fattened in a fearful curve of growth, impossible and vastly there, the portent of a nonexistent god. (MIÉVILLE, 2003b, p. 554-556)²¹

²¹ “Três quintos de segundo após o primeiro circuito saltar para a vida, o engenho de crise chegou a duas conclusões simultâneas: $x = y + z$; e $x \neq y + z$. [...]

O comando final soou, sob forma binária, nas entranhas do engenho de crise. *Canalize energia*, disse, *e amplifique saída*.

Menos de um segundo depois de a força haver circulado pelos fios e mecanismos, o impossível e paradoxal fluxo de consciências alinhavadas, o fluxo combinado de Tecelão e Conselho, solevou-se e irrompeu fortemente do capacete condutor de Andrej. [...]

Uma coluna crescente de ondas e partículas mentais projetou-se acima da estação e elevou-se no ar. Era invisível, mas Isaac, Derkhan e Yagharek podiam senti-la formigar na pele, os sexto e sétimo sentidos zumbiam monótonos como *tinnitus* psíquico. [...]

A apoteose pode ser reconhecida por essa coluna de energia, ou o “prodígio de um deus não-existente”, mas com uma grande diferença em relação às histórias romanescas e mesmo aos romances de Fantasia mais tradicionais: não é o herói que adquire essa capacidade, ou que se transforma em um ser divino capaz de destruir os inimigos, mas a máquina de Isaac, a *crisis engine*. A grande exaltação do herói está no reconhecimento de que foi o seu conhecimento que propiciou a apoteose, e não algum tipo de herança ou profecia. Assim, como discutido em relação à magia, um acontecimento de caráter místico, divino ou mágico permite a reflexão acerca dos limites da capacidade humana, não sendo apenas um recurso narrativo. Ao mesmo tempo, o funcionamento da máquina que produz a apoteose é explicado em termos que remetem ao método científico, ainda que dentro do contexto da “pseudo-ciência” do mundo ficcional, mantendo a proximidade com a Ficção Científica. Esses são alguns dos deslocamentos que *Perdido Street Station* apresenta em relação à tradição da busca mítica, apesar de manter a macroestrutura do monomito.

As três próximas etapas, “bênção última”, “recusa do retorno” e “fuga mágica”, acontecem de forma interligada, com a ida dos aventureiros até o refúgio de Mr. Motley, onde está o último *slake-moth*. Lá enfrentam a última batalha, na qual o objetivo do grupo é fugir de Mr. Motley e seu exército de *remades*, retornando à cidade. A “benção última”, que diz respeito a adquirir um poder divino, tesouro ou recompensa – como o ouro conquistado por um cavaleiro que derrota um dragão –, pode ser equiparada ao resgate de Lin, até então aprisionada pelo vilão Mr. Motley. Frye diz que “a recompensa da busca geralmente é, ou inclui, uma noiva. [...] Ela com frequência pode ser encontrada em um lugar perigoso [...] e ela é, claro, frequentemente resgatada dos braços de outro homem, geralmente mais velho, ou de gigantes e bandidos, ou outros usurpadores” (FRYE, 2014, p. 334).

Lin, porém, tem a mente parcialmente mutilada pelo *slake-moth* e não recupera sua capacidade intelectual depois da fuga. Esse é um dos indícios de que as fases finais do monomito, quando o herói retorna para o mundo cotidiano e é reconhecido por sua bravura, também estão deslocadas, aproximando-se mais de um fim trágico que do encerramento de uma busca romanesca. Além disso, Isaac e Derkhan são obrigados a sair da cidade, pois serão

O circuito de crise continuava, e a emanção aumentava, até que quase foi possível vê-la, pilar cintilante de éter perturbado que media cinquenta metros e fazia com que a luz das estrelas e dos aerostatos se dobrasse incerta em torno e através dele, elevado como incêndio invisível acima da cidade.

Parecia a Isaac que suas gengivas apodreciam, que seus dentes tentavam escapar da boca.

O Tecelão ainda dançava de prazer.

Um enorme farol chamuscou o éter; coluna imensa que continuava se ampliando rapidamente, consciência de mentira, mapa de uma mente falsificada que inchava e engordava em terrível curva de crescimento, vasta e impossível; milagre de um deus inexistente” (MIÉVILLE, 2016, p. 541-543).

perseguidos para sempre pelo governo, crime organizado e até pelo *Construct Council*, que ansiava por mais poder e foi enganado. Apenas Yagharek, após o abandono pelos demais, é capaz de retomar a vida em New Crobuzon, mas não como um garuda pleno; desfigura-se fisicamente para poder considerar a si mesmo como um humano. Enquanto isso, a cidade volta ao seu funcionamento normal, como se nada houvesse acontecido.

Dessa forma, podemos retomar nossa afirmação de que a estrutura do monomito, conforme descrita por Campbell, serve como base para a articulação da maior parte da narrativa principal de *Perdido Street Station*, especificamente do momento da fuga dos inimigos (parte 3) até quando fogem de Mr. Motley e todos os *slake-moths* estão mortos (parte 7). Porém, devido ao início e ao encerramento do romance, que destoam desse padrão, e à atribuição de certas potencialidades à ciência e ao conhecimento, o que, no mito, seriam capacidades individuais ou divinas, podemos considerar que há deslocamentos nessa estrutura tradicional. Tomando como referência a concepção de Suvin de que a Fantasia deriva da mitologia, no sentido de ser metafísica e não-cognitiva (SUVIN, 1979, p. 20), e que esses deslocamentos apontados aproximam a narrativa da Ficção Científica, temos mais uma vez a mistura intrínseca entre os dois gêneros, atuando no nível da estrutura formal da narrativa.

Nesse contexto, Suvin afirma que a Ficção Científica pode ser formalmente ou morfologicamente análoga ao mito sem tornar-se um “pseudomito”, utilizando morfemas míticos para finalidades não-míticas ou até contrárias aos mitos (Idem, p. 25) e, conseqüentemente, afastando-se da Fantasia e do Folclore. Em *Perdido Street Station*, porém, a orientação simbólica do monomito não é totalmente descartada. Como vimos, há diversos temas que se mantém, como a morte-renascimento, o processo iniciático que transforma o herói, a apoteose, entre outros, que carregam um caráter metafísico e, portanto, efetivamente da Fantasia.

VI

Abordamos até este momento principalmente a presença das convenções e características estruturais da Ficção Científica e da Fantasia em *Perdido Street Station*. O último gênero da literatura fantástica presente no romance, a ser analisado neste capítulo, será o Horror.

Suvin enquadra o Horror na mesma categoria de Fantasia, Folclore, Gótico, *Ghost Story* e *Weird*, como um gênero comprometido com leis anticognitivas, portanto distante da Ficção Científica (SUVIN, 1979, p. 8). De fato, há grande proximidade entre esses gêneros que narram

o “impossível”. A grande maioria das histórias de Fantasia possui pelo menos algum momento de tensão próxima ao Horror, enquanto este se utiliza das criaturas mitológicas, efeitos mágicos e outras características do primeiro. Porém, é possível traçar semelhanças também entre o Horror e a Ficção Científica, especialmente no que diz respeito ao seu desenvolvimento histórico, uma vez que ambos foram influenciados pelo romance Gótico. Adam Roberts aponta que a valorização do potencial imaginativo da ficção a partir do Gótico foi fundamental para a construção de certas características que viriam a se tornar parte da concepção artística da Ficção Científica:

And it was with the deployment of Imagination, which we can read for our purposes as ‘the creative entering into the possibilities of the fantastic, the unknown and the other-than-the-everyday’, together with the awe-inspiring splendour of ‘the Sublime’—which today is behind what is sometimes called ‘Sense of Wonder SF’—that established the artistic framework within which all SF writers today work. (ROBERTS, 2000, p. 54)

Além disso, alguns autores, como Jameson²² e Brian Aldiss²³, situam a possível origem da Ficção Científica na publicação de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, um romance essencialmente Gótico. Ao longo de sua evolução, contudo, a Ficção Científica afastou-se da maioria das características desse gênero, enquanto o Horror, por sua vez, mantém-se até hoje bastante próximo, sendo muitas vezes tratado como sinônimo de Gótico.

No nosso ponto de vista, *Perdido Street Station* traz de volta elementos do Gótico para o contexto da Ficção Científica e da Fantasia. Diversas descrições de New Crobuzon remetem às convenções do gênero, desde as vielas sombrias das cidades vitorianas dos romances do século XIX aos temas mais clássicos, como os castelos repletos de passagens labirínticas e tumbas. O edifício que dá nome à obra, a Estação Perdido, é uma das imagens mais claramente inspiradas pelo Gótico:

It seemed as if all of New Crobuzon’s weather was formed by a massive, gradual crawling hurricane that centred around the city’s heart, the enormous mongrel building that squatted at the core of the commercial zone known as The Crow, the coagulate of miles of railway line and years of architectural styles and violations: Perdido Street Station.

An industrial castle, bristling with random parapets. The westernmost tower of the station was the militia’s Spike, that loomed over the other turrets, dwarfing them, tugged in seven directions by taut skyrails. But for all its height the Spike was only an annex of the enormous station.

²² Jameson aponta como possíveis origens da Ficção Científica tanto *Frankenstein* (1818), quanto *Time Machine* (1895), de H.G. Wells. (JAMESON, 2015, p. 33)

²³ C.f.: ALDISS, B.; WINGROVE, D. On the origin of species: Mary Shelley. In: GUNN, J.; CANDELARIA, M. *Speculations on speculation*. Lanham: Scarecrow Press, 2005. pp. 198.

The architect had been incarcerated, quite mad, seven years after Perdido Street Station was completed. He was a heretic, it was said, intent on building his own god.

Five enormous brick mouths gaped to swallow each of the city's trainlines. The tracks unrolled on the arches like huge tongues. Shops and torture chambers and workshops and offices and empty spaces all stuffed the fat belly of the building, which seemed, from a certain angle, in a certain light, to be bracing itself, taking its weight on the Spike, preparing to leap into the enormous sky it so casually invaded. (MIÉVILLE, 2003b, p. 56)²⁴

A descrição externa remete por si só ao castelo gótico convencional, mas Miéville ainda completa a atmosfera com câmaras de tortura, um arquiteto insano e herético e com sua localização no bairro “O Corvo”, o mais gótico dos pássaros. Há, porém, diferenças fundamentais: os espaços tradicionais estão mesclados com escritórios, oficinas e são invadidos por trens suspensos. Isso mostra que não se trata verdadeiramente de um castelo do passado, mas de um “*industrial castle*”, um castelo-fábrica da modernidade.

Nele o prefeito exerce sua autoridade quase totalitária como se fosse um verdadeiro aristocrata do passado, pois na república de New Crobuzon o voto é restrito a poucos e o governo se mantém o mesmo há muitos anos. Os soldados da milícia, que saem da torre adjacente, operam como se fossem espiões disfarçados de cidadãos comuns, surgindo das sombras para prender ou matar, parecendo mais criminosos do que oficiais da lei. Assim, o elemento de horror do Gótico, muitas vezes associado a lugares e castelos distantes ou em outros países, como Otranto²⁵, ou a personagens estrangeiros, como Drácula, em *Perdido Street Station* está presente no coração da cidade, controlando-a. Trata-se de um horror interno, próximo e constante, manifestando uma visão diferente do que era usual no Gótico clássico.

No que diz respeito à sua história e evolução, o Gótico literário surge no século XVIII, em um momento de grande reorganização econômica e social, no qual as tradições do passado

²⁴ “Era como se o tempo de Nova Crobuzon fosse definido por um gigantesco furacão que se formava gradualmente e que tinha como centro o coração da cidade, o imenso prédio mestiço que ficava bem no núcleo da zona comercial conhecida como O Corvo, coagulado de milhas de linha ferroviária e anos de estilos e violações arquitetônicas: a Estação Perdido.

Um castelo industrial, erigido com parapeitos aleatórios. A torre mais a oeste da estação era o Espigão, da milícia, elevada sobre as outras torretas, encolhendo-as, puxada em sete direções por linhas aéreas rígidas. Mas, apesar de toda sua altura, o Espigão era apenas um anexo da enorme estação.

O arquiteto havia sido encarcerado, completamente louco, sete anos depois do término da construção da Estação Perdido. Diziam que era um herege, que tinha a intenção de construir seu próprio deus.

Cinco enormes bocas de tijolos se escancaravam para engolir cada uma das linhas de trem da cidade. Os trilhos se desenrolavam sobre os arcos como imensas línguas. Lojas, câmaras de tortura, oficinas, escritórios e espaços vazios, todos recheavam a barriga gorda do edifício, que parecia, visto de certo ângulo, sob certa luz, estar se segurando, apoiando seu peso no Espigão, preparando-se para dar um salto em direção ao imenso céu que ele invadia de modo tão casual” (MIÉVILLE, 2016, p. 70).

²⁵ *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, é considerado o primeiro romance gótico. Na história, o castelo está localizado no interior da Itália, na cidade de Otranto.

começam a dar lugar para o desenvolvimento da modernidade. Instituições tradicionais do mundo aristocrático começaram a entrar em crise, tais como o valor da hereditariedade e dos títulos de nobreza, da religião e da superstição, do trabalho artesanal e familiar e da estabilidade proporcionada pela propriedade rural. Conforme o modo de produção feudal é substituído pelo capitalista, as fábricas mudam a paisagem, as cidades crescem, os camponeses se tornam trabalhadores nas linhas de produção e a aristocracia perde poder para a burguesia. Essa transição foi radical, ainda que gradual, e gerou tensões, dúvidas e angústias, sendo o Gótico uma das expressões artísticas desses sentimentos.

Nesse sentido, Stephen Shapiro (2008, p. 35) defende que as manifestações do Gótico, assim como em seu surgimento, amplificam-se durante fases de reorganização dentro do sistema global do Capitalismo, nas quais há maior incidência de desemprego, fome, migrações etc., o que resulta em nova disseminação de medos e ansiedades. Nesses momentos, o Gótico propicia uma resposta simbólica para explicar esse desconforto psicológico, dando forma, por exemplo, a alteridades ficcionais que podem representar a origem de todo esse mal. A simbolização traz conforto, pois o mundo real, na maioria das vezes, não fornece esses “bodes expiatórios” tão evidentes para materializar a origem da desestabilização.

Images of personal grotesquerie and restless corpses express the middle-class's percolating dismay at their internecine conflicts and unsteady recognition that they are their own collective worst nightmare. From a culturally materialist vantage, the redefinition of Gothic as a representational response by one core society to fears of losing place to another during times of capitalist phase-transition in the world-system provides a general framework that, in turn, allows for texts to reveal the specific tensions of their own moment. (Ibid.)

Esse ponto de vista explica porque a ficção gótica ressurgue frequentemente, ganhando novo destaque, uma vez que crises e tensões são inerentes ao capitalismo. As diversas fases do Gótico estão intimamente interligadas com o desenvolvimento da sociedade moderna, suas crises internas e tensões e, portanto, como ressalta Punter (1980, p. 97), o gênero nunca pode ser visto como uma fuga do real, mas sim como desconstrução e desmembramento da realidade. Para o autor, além do contexto político, os aspectos psicanalíticos relacionados ao Gótico são de suma importância, pois permitem entender porque essas angústias derivadas do real se manifestam por meio do medo, da paranoia e do grotesco.

Punter aponta que as raízes desse processo estão nas aspirações e esperanças que são negadas dentro de uma cultura e que ressurgem de forma negativa numa ficção que exhibe dentro de si mesma os mecanismos que impõem essa não-realização de expectativas.

Rather than jumping straight from an existing situation to a projection of its opposite, Gothic takes us on a tour through the labyrinthine corridors of repression, gives us glimpses of the skeletons of dead desires and makes them move again. [...] [T]he phantoms, vampires and monsters of Gothic are for the most part recognisable embodiments of psychological features [...], they deal in those structures of mind which are compounded with repression rather than with the purified material to which realism claim access. (Idem, p. 188-189)

Essa desestabilização da mente comentada por Punter, derivada do retorno de estruturas reprimidas no inconsciente, é trabalhada por Freud no ensaio “*Das Unheimliche*”, publicado em 1919 e traduzido para o português como o “Estranho” ou o “Inquietante”. Freud parte de uma definição elaborada por Schelling, na qual o autor diz que o “*Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010, p. 338). Dessa forma, o *Unheimlich* denota um elemento familiar que estava esquecido no inconsciente, pois foi reprimido ou superado, mas que volta à tona para a consciência, gerando o que Freud chama de “sentimento do inquietante”, o que ele relaciona à angústia, desconforto e medo. Bennet e Royle definem de maneira bastante objetiva como se articula esse efeito do inquietante na literatura:

The uncanny [*Unheimlich*] has to do with a sense of strangeness, mystery or eeriness. More particularly it concerns a sense of unfamiliarity which appears at the very heart of the familiar, or else a sense of familiarity which appears at the very heart of the unfamiliar. The uncanny is not just a matter of the weird or spooky, but has to do more specifically with a disturbance of the familiar. (BENNET e ROYLE, 2014, p. 36)

Se retomarmos a perspectiva de que a característica principal de toda literatura fantástica é o “*estrangement*” de Suvin, manifestando-se de maneira diversa em cada gênero, parece pertinente afirmar que o *Unheimlich* corresponde ao tipo de estranhamento próprio do Horror.

Uma dessas manifestações aparece logo no começo de *Perdido Street Station*, depois que Isaac acorda no apartamento de Lin, após terem dormido juntos. O narrador descreve uma cena que remete a um relacionamento comum entre um casal do mundo real. Isaac brinca, pedindo para ficar mais na cama, enquanto Lin cozinha o café da manhã e bate palmas para acelerá-lo. Não se trata de uma cena romântica idealizada, mas rotineira, e tampouco grotesca ou de horror:

He lay hugely in the bed without opening his eyes. He heard Lin walk across the room and felt the slight listing of the floorboards. The garret was filled with pungent smoke. Isaac salivated. [...]

“Still sleeping, shush, poor little Isaac ever so tired,” he whimpered, and snuggled down like a child. Lin clapped again, once, derisory, and walked away.

He groaned and rolled over.

“Termagant!” he moaned after her. “Shrew! Harridan! All right, all right, you win, you, you...uh...virago, you spit-fire...” He rubbed his head and sat up, grinned sheepishly. Lin made an obscene gesture at him without turning around.

She stood with her back to him, nude at the stove, dancing back as hot drops of oil leapt from the pan. The covers slipped from the slope of Isaac’s belly. He was a dirigible, huge and taut and strong. Grey hair burst from him abundantly.

Lin was hairless. Her muscles were tight under her red skin, each distinct. She was like an anatomical atlas. Isaac studied her in cheerful lust. (MIÉVILLE, 2003b, p. 8-9)²⁶

Na sequência, porém, quando ambos estão à mesa, um de frente para o outro, é que o leitor descobre que Lin não é humana, mas uma khepri, cuja cabeça é um escaravelho: “her slight woman’s body in shadow, her chitinous head in silhouette”²⁷ (Idem, p. 9).

Nesse momento acontece o “estrangement”, por meio desse “novum” que é a presença de uma alteridade, um alienígena ou xeniano, como são chamados no mundo ficcional. O efeito se torna mais pronunciado na medida em que é inserido em um momento tão familiar e íntimo, de interação tipicamente humana entre o casal. Por essa razão, defendemos também que se trata de um momento de manifestação do *Unheimlich*, causando desconforto, inquietação, repulsa. A atmosfera familiar faz com que o leitor possa reconhecer naquele alienígena uma pessoa comum e refletir como algumas pessoas do mundo real são tratadas como se fossem de outro planeta.

O café da manhã termina com uma cena de extremo afeto entre os dois, mas, ao mesmo tempo, grotesca pelas características da parte inseto de Lin:

As Lin gathered her notes and sketches to go, Isaac tugged her gently onto him, on the bed. He kissed her warm red skin. She turned in his arms. She angled up on one elbow and, as he watched, the dark ruby of her carapace opened slowly while her headlegs splayed. The two halves of her headshell quivered slightly, held as wide as they would go. From beneath their shade she spread her beautiful, useless little beetle wings.

²⁶ “Ficou deitado, completamente esparramado na cama, sem abrir os olhos. Ouviu Lin caminhar pelo quarto e sentiu o gemido leve das tábuas do piso. O sótão estava cheio de uma fumaça pungente. Isaac salivou. [...]”

– Dormindo ainda, shhh, coitadinho do Isaac, sempre tão cansado... – Ele gemeu, encolhendo-se feito criança. Lin tornou a bater palmas, debochando dele, e se afastou.

Ele grunhiu e rolou de lado.

– Termagante! – Gemeu para ela. – Megera! Pérfida! Está certo, está certo, você venceu, sua, sua... ahn... virago, sua espoleta... – Ele esfregou a cabeça e se sentou, sorrindo envergonhado. Lin fez um gesto obsceno para ele sem se voltar.

Ela estava em pé, de costas para ele, nua, ao fogão, dando pulinhos para trás quando gotas quentes de óleo pulavam da frigideira. As cobertas escorregaram do declive da barriga de Isaac. Ele era um dirigível, enorme, tensionado e forte. Pelos grisalhos irrompiam abundantes de seu corpo.

Lin não tinha pelo algum. Seus músculos eram durinhos por baixo da pele vermelha, cada um deles destacando-se isoladamente. Ela era como um atlas de anatomia. Isaac a estudava com um desejo alegre” (MIÉVILLE, 2016, p. 22-23).

²⁷ “seu corpo esbelto de mulher na sombra, sua cabeça quitinosa em silhueta” (MIÉVILLE, 2016, p. 23)

She pulled his hand towards them gently, invited him to stroke the fragile things, totally vulnerable, an expression of trust and love unparalleled for the khepri. (Idem, p. 13)²⁸

Carl Freedman comenta a relação de familiaridade entre componentes da sexualidade humana e alienígena da cena:

Though the reader presumably has no sexual acquaintance with insectoid wings, Isaac's caressing of these delicate, fragile structures is made to feel authentically sexual: in large part because shared physical vulnerability is a component of actual human sex, so that the role that the wings play for Isaac and Lin is not, in the end, completely alien after all. (FREEDMAN, 2015, p. 27-28)

O fato do tipo de interação não ser, no fundo, alienígena, mas pautada no tipo de vulnerabilidade que os humanos compartilham, apenas aumenta o sentimento inquietante, pois reitera o reconhecimento de que aquele ser com cabeça de escaravelho pode ser encarado como uma pessoa comum, trazendo à tona uma grande crítica a respeito de visões preconceituosas sobre outras raças, etnias e mesmo orientações sexuais. Novamente algo familiar e que muitas vezes não gostamos de reconhecer em nós mesmos, como os preconceitos, desdobra-se a partir do aspecto grotesco da cena.

Nesse sentido, é possível perceber que a perspectiva psicanalítica, tanto a respeito do Gótico, quanto do Horror em geral, remete também a questões sociais e históricas, relacionadas às visões de mundo de uma sociedade. Portanto, psicanálise e teoria literária de caráter histórico e social podem ser complementares. Franco Moretti aborda essa conexão em um ensaio a respeito de *Drácula* (1897), de Bram Stocker, e *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, no qual, assim como Shapiro, defende que o Gótico está relacionado a momentos de crise da sociedade:

E assim, enquanto professa salvar uma razão ameaçada por forças ocultas, a literatura de terror simplesmente escraviza-a de forma mais segura. A restauração da ordem lógica coincide com o apego inconsciente e irracional a um sistema de valores indisputável. Ao professar salvar o indivíduo, na verdade anula-o. Apresenta a sociedade, seja o idílio feudal de *Frankenstein* ou a Inglaterra vitoriana de *Drácula*, como uma grande corporação; quem romper seus laços estará condenado. Pensar por si mesmo, perseguir os próprios interesses: eis os perigos reais que essa literatura quer exorcizar. Nada

²⁸ “Quando Lin começou a pegar suas anotações e esboços para sair, Isaac a puxou gentilmente por cima dele na cama. Beijou sua pele vermelha e quente. Ela se virou em seus braços. Apoiou-se num cotovelo e, diante dos olhos dele, o rubi vermelho de sua carapaça se abriu devagar enquanto as patas de sua cabeça se expandiam. As duas metades da concha de sua cabeça estremeceram levemente e se fenderam o máximo que podiam. Sob essa sombra, suas lindas e inúteis asas de besouro se projetaram em toda sua exuberância.

Ela puxou suavemente a mão dele na direção de suas asas e o convidou a acariciar aquelas coisas frágeis, totalmente vulneráveis, em uma expressão de confiança e amor sem paralelo para as khepris” (Idem, p. 27).

liberal num sentido profundo, espelha e promove o desejo de uma sociedade integrada, um capitalismo que consiga ser “orgânico”. Esta é a literatura das relações dialéticas, na qual os opostos, em vez de se separarem e entrarem em conflito, existem um em função do outro, reforçam-se entre si. [...] Quando mais uma obra assusta, mais edifica. Quanto mais humilha, mais exalta. Quanto mais esconde, mais dá a ilusão de revelar. É um medo de que se *precisa*; o preço que se paga por chegar a bons termos com um corpo social baseado na irracionalidade e na ameaça (MORETTI, 2007, p. 130)

A definição de Moretti considera que o Gótico e o Horror do século XIX representam uma investida simbólica em resposta a um desejo de restauração da ordem social, para trazer de volta uma estabilidade que significa a manutenção do sistema produtivo vigente, em detrimento das vontades e desejos particulares dos indivíduos.

No que diz respeito a *Perdido Street Station*, parece possível afirmar que o romance trabalha esse paradigma de exaltação dos opostos e da ameaça de forças ocultas que geram edificação por meio do horror, mas rompe com a noção regressiva de retorno ao *status quo*. Em sentido contrário, sua dialética aponta que é justamente essa estabilidade do modo de produção capitalista que propicia o horror, e apenas a vontade e determinação individual tem potencial de reparar a sociedade. Essa perspectiva aparece no fato de que Isaac, Derkhan e Lin são obrigados a se exilarem da cidade depois de salvá-la, enquanto figuras malignas como Mr. Motley e o prefeito Rudgutter continuam praticamente ilesos em suas atividades. Ou seja, assim como Moretti aponta em *Frankenstein* e *Drácula*, aqueles que rompem os laços sociais estão fadados à condenação, mas esta punição é encarada no *New Weird* como um problema e não como a solução.

Essa condenação aos transgressores é abertamente colocada em questão quando o prefeito recebe uma carta de três dos maiores empresários da cidade exigindo providências. Eles deixam claro que os *slake-moths* são um incômodo, mas que Isaac e sua *crisis engine* são sua principal preocupação. O prefeito trata a carta como ordens diretas de ação, demonstrando que a política da cidade está relegada a obedecer aos desígnios do capital:

“It’s from Josiah Penton, Bartol Sedner and Mashek Ghrashietnichts.” Rescue and Stem-Fulcher looked up. He nodded slowly. “The heads of Arrowhead Mines, Sedner’s Bank of Commerce and the Paradox Concerns have taken the time to write a letter *together*. [...] They have wind of our crisis.” He watched as Stem-Fulcher and Rescue glanced at each other. “It’s all rather garbled. They aren’t at all sure what’s happening, but none of them have been sleeping well. In addition to which, they’ve got der Grimnebulin’s name. They want to know what’s being done to counter, ah...‘this threat to our great city-state.’ ” [...]

“According to Serachin, who is now recuperating in our care, der Grimnebulin claims to have a working prototype of some kind of crisis engine. We all understand the gravity of that. Well...our good businessmen have found

that out. And as you can imagine, they are all-particularly Mr. Penton—*most desirous* of putting a stop to this *absurd claim* as quickly as possible. Any preposterous *fake engines* that Mr. der Grimnebulin might have fabricated to fool the credulous should, we are advised, be summarily destroyed.” He sighed and looked up.

“They make some mention of the generous funds they have provided the government and the Fat Sun party over the years. We have been given our *orders*, ladies and gentlemen. They are not at all happy about the slake-moths, and would like such dangerous animals contained forthwith. But not surprisingly, they are having a *conniption* about the possibility of crisis energy. Now, we searched the warehouse very thoroughly last night, and there is absolutely no sign of any such apparatus. (MIÉVILLE, 2003b, p. 353-354)²⁹

Ainda no que diz respeito à relação entre horror e crítica social, Darja Malcolm-Clarke aborda como essas questões aparecem no *New Weird*, chegando à conclusão de que o subgênero, nesse aspecto, não é análogo ao horror cósmico de Lovecraft ou do *Weird* tradicional, ou mesmo do horror sobrenatural, no qual os momentos breves de medo ou angústia é que são fundamentais. A autora entende que o desconforto presente no *New Weird* está relacionado a uma estética grotesca que é parte da concepção dos mundos ficcionais como um todo e está justamente relacionada ao teor sócio-político dos textos (MALCOLM-CLARKE, 2008, p. 338-339).

What is the grotesque? For one thing, it’s an aesthetic register that unsettles. Consider gargoyles, Medusa, Frankenstein’s monster, the alien in the movies of the same name. The out-and-out blood and guts of some kind of splatter-oriented horror suggests anxiety about or the attempt to come to grips with death. But the grotesque points to something else entirely, something more subtle. It’s an unease that suggests our way of classifying the world into knowable parts doesn’t get the job done; it is, ultimately, *confusion*, because

²⁹ “– É de Josiah Penton, Bartol Sedner e Mashek Ghrashietnichs.

Rescue e Stem-Fulcher ergueram os olhos. Rudgutter assentiu devagar.

– Os diretores das Minas Ponta-de-Flecha, do Banco Comercial Sedner e das Organizações Paradoxo encontraram tempo para escrever uma carta *juntos*. Assim, creio que possamos adicionar uma longa lista de nomes menores abaixo dos deles. Em tinta invisível. Hein? – Alisou a carta. – Os srs. Penton, Sedner e Ghrashietnichs estão *muí-tíssimo preocupados*, diz aqui, com *relatos caluniosos* que lhes chegaram aos ouvidos. Estão a par de nossa crise – observou enquanto Rescue e Stem-Fulcher trocavam olhares. – Tudo está bastante confuso. Eles não têm certeza do que está acontecendo, mas nenhum deles tem dormido bem. Além disso, ouviram o nome de der Grimnebulin. Querem saber o que fazemos para combater, ahn... “essa ameaça à nossa grande cidade-Estado”. [...]

– [...] De acordo com Serachin, que agora se recupera sob nossa guarda, der Grimnebulin afirma ter um protótipo ativo de um engenho de crise. Todos entendemos a gravidade disso. Bem... nossos bons homens de negócios o descobriram. E, como podem imaginar, estão todos, em particular o sr. Penton, *bastante desejosos* de dar fim a essa *afirmação absurda*, o mais rapidamente possível. Quaisquer *falsos engenhos* fantasiosos que o sr. der Grimnebulin possa ter fabricado para enganar os crédulos deve, assim nos aconselham, ser destruídos sumariamente – suspirou e ergueu os olhos. – Eles fazem alguma menção às contribuições generosas que têm feito ao governo e ao partido Sol Gordo ao longo dos anos. Recebemos nossas *ordens*, senhoras e senhores. Eles não estão nem um pouco felizes com as mariposas-libadoras e gostariam que esses animais perigosos fossem contidos de imediato. Porém, de maneira nada surpreendente, começaram a *terataques de pânico* diante da possibilidade de energia de crise. Bem, nós revistamos o armazém muito minuciosamente na noite passada e não há qualquer sinal de tal aparato” (MIÉVILLE, 2016, p. 351-352).

the different parts of something don't make sense together. The grotesque demonstrates that there are things for which we do not have categories, and, therefore, that our ways of making meaning are artificial. (Idem, p.339)

Malcolm-Clarke enfatiza que o aspecto grotesco do *New Weird* aparece principalmente nas concepções das cidades e dos corpos físicos dos personagens, e que há uma relação direta entre os dois. Para ela, as cidades sombrias são manifestações de suas estruturas de poder, normalmente totalitárias, tirânicas, corruptas e malignas, as quais são responsáveis também por deixar marcas físicas grotescas na população. “In these texts, the grotesque points out the artificiality of unjust social structures” (Idem, p. 340).

De fato, em *Perdido Street Station* há diversas representações desse tipo de aspecto grotesco. Por exemplo, os *remades* são criminosos punidos com alterações em seus corpos, desde implantes mecânicos para os tornarem mais úteis para as fábricas – portanto uma resposta à estrutura de poder –, até marcas que os lembrarão para sempre de seus crimes, como enxertar em um assassino um membro da pessoa morta. Os *xenianos* também refletem esse aspecto grotesco, pois, se encarados como uma desfamiliarização de um humano comum, como apontamos em relação ao *Unheimlich*, eles demonstram certa animalização que a sociedade impõe aos trabalhadores, imigrantes e outros desfavorecidos. Os estivadores, da raça *vodyanoi*, são homens-sapo que lidam com as águas poluídas à beira do porto; muitos trabalhadores braçais e seguranças são *cactacae*, ou homens-vegetais dotados de força e resistência; as *khepri* com cabeça de besouro se isolam em guetos cobertos de um muco transparente, sendo desprezadas pelos bairros vizinhos. Trata-se, realmente, de um grotesco marcado na carne e na paisagem, no qual mesmo aqueles que, para o leitor, são estranhos, são também capazes de sentir o mesmo efeito de estranhamento e repulsa quando encontram outras criaturas, ainda mais assustadoras:

Standing before Lin was a vast Remade. Her face was still the same mournful, pretty human woman's it had always been, with dark skin and long plaited hair, but it supplanted a seven-foot skeleton of black iron and pewter. She stood on a tripod of stiff telescoping metal. Her body had been altered for heavy labour, with pistons and pulleys giving her what looked like ineluctable strength. Her right arm was levelled at Lin's head, and from the centre of the brass hand extended a vicious harpoon.

Lin recoiled in astonished terror. (MIÉVILLE, 2003b, p. 30)³⁰

³⁰ “Em pé diante de Lin estava uma imensa Refeita. Ainda tinha o mesmo rosto triste e belo da mulher humana que sempre fora, pele escura e cabelos longos e trançados, mas seu corpo havia sido suplantado por um esqueleto de mais de dois metros todo feito de ferro preto e peltre. Ela se apoiava sobre um tripé telescópico de metal rígido. Seu corpo havia sido alterado para o trabalho pesado, com pistões e polias, dando-lhe o que parecia ser uma força inelutável. Seu braço direito estava nivelado à altura da cabeça de Lin e do centro da mão de bronze estendia-se um arpão de aspecto maligno.

Assim, apesar do aspecto grotesco de Lin, sua aparência faz parte da natureza de sua raça, enquanto a situação da *remade*, transformada em um tanque, remete ao grotesco causado pelo contexto social do qual faz parte o sistema judiciário que a condenou.

Nos próximos capítulos abordaremos em detalhe a maneira com que as estruturas sociais de New Crobuzon se relacionam com os personagens e com o mundo real. Na trajetória de formação de Yagharek, o grotesco urbano aparece frequentemente, enquanto o garuda tenta se adaptar nesse ambiente que lhe é, a princípio, tão hostil e que também acaba levando-o a se mutilar. Os *remades* e seres híbridos, os monstros do capital e outros reflexos grotescos das estruturas sociais serão analisados no último capítulo.

Lin recuou em terror atônito” (MIÉVILLE, 2016, p. 44).

2 ***Perdido Street Station* e o *Bildungsroman*: a trajetória de formação de um anjo caído**

A trama secundária mais importante de *Perdido Street Station* abarca o percurso do personagem Yagharek, um homem-pássaro privado de suas asas, enquanto ele busca se tornar pleno novamente.

Além de participar da trama principal, Yagharek narra diversos trechos isolados, que aparecem no início e no fim do romance, além de ocupar as páginas finais de cada uma das oito partes, somando nove relatos no total. Os trechos não possuem títulos próprios, mas são destacados visualmente do restante do texto pelo uso da fonte em itálico.

Neste capítulo serão abordadas as particularidades da forma e do conteúdo desses episódios, demonstrando que, apesar de aparentemente secundários, em muito contribuem para a construção da ambientação ficcional e demonstram forte presença das contradições e conflitos do mundo real inseridos no romance.

I

No primeiro desses trechos narrados sob o ponto de vista de Yagharek, o prólogo do livro, o personagem descreve sua chegada à cidade de New Crobuzon, sem explicar ainda os motivos de sua viagem. Sua história pregressa é apresentada em fragmentos ao longo do romance, sendo os detalhes da expulsão de sua terra natal, o deserto do Cymek, narrados apenas no último capítulo.

Essa ordem não linear da construção de sua trajetória marca uma das diferenças do percurso de Yagharek em relação aos outros personagens. A história prévia do protagonista Isaac, por exemplo, é contada praticamente por completo no primeiro capítulo, deixando poucas lacunas a respeito de seu passado e de sua personalidade. Esse caráter definido delimitará suas ações e, conseqüentemente, os acontecimentos da narrativa, marcando-o como um protagonista que não sofre grandes transformações interiores, reagindo às complicações exteriores que alteram completamente sua vida, mas afetam pouco sua visão de mundo. Isaac não surpreende o leitor nas decisões que toma, mas sim nas estratégias adotadas para alcançar seus objetivos.

Yagharek, ao contrário, está imerso em dúvidas e incertezas, tentando reconstruir a si mesmo, tanto internamente quanto fisicamente. Suas ações e pontos de vista tornam-se, assim,

duvidosos, e seus objetivos e valores alteram-se ao longo da narrativa. Até o último momento ele surpreende ao leitor, o que é uma consequência também da forma que esse personagem-narrador utiliza para seus relatos.

Nesse aspecto, é pertinente ressaltar a importância da escolha do foco narrativo. Seguindo a definição de Norman Friedman (2002), o ponto de vista nos trechos narrados por Yagharek varia entre o *Narrador-Protagonista*, quando o personagem que narra está no comando das ações da cena, e o *Eu como testemunha*, nas ocasiões em que o personagem observa e relata as ações de outros personagens, cujos papéis como protagonistas são mais evidentes naquele momento.

Assim, o ângulo do ponto de vista é inicialmente central, retratando as impressões e deduções subjetivas de Yagharek, conforme esse momento do final da primeira parte do romance:

Looking for a place to hide, looking for food and warmth at night and respite from the stares that greet me whenever I set foot on the streets. I saw a young fledgling, running easily along the narrow passageway between drab houses. My heart nearly burst. I cried out to him, this boy of my own kind, in the desert tongue...and he gazed back at me and spread his wings and opened his beak and broke into some cacophonous laughter. (MIÉVILLE, 2003b, p. 50)³¹

Diferentemente, nos trechos finais das partes seis e sete, próximas ao desfecho do romance, a narração ainda é em primeira pessoa, mas o que Yagharek relata são principalmente cenas que complementam a narrativa principal do romance e dão continuidade ao que foi contado nos capítulos anteriores, mostrando ações de Isaac, Derkham, Lin e dos demais personagens secundários. Portanto, nesses trechos, o ângulo torna-se periférico e o ponto de vista é o Eu como testemunha:

Isaac shrugs. He pulls compact valved engines from where he has stashed them in the piled-up rubbish of the shed. He pulls sheafs and sheafs of notes, sweat-stained, smeared, barely legible, from inside his shirt.

We begin to work, Isaac more fervently than any of us, scribbling frantically. (MIÉVILLE, 2003b, p. 499)³²

³¹ “Procurando um lugar para me esconder, em busca de comida e calor à noite, e de descanso dos olhares fixos que me saúdam sempre que ponho os pés nas ruas, vi um filhote correndo com facilidade ao longo da passagem estreita entre casas paupérrimas. Meu coração quase explodiu. Gritei para ele, aquele garoto de minha própria espécie, na língua do deserto... e ele olhou para mim, abriu suas asas e seu bico e irrompeu em uma gargalhada cacofônica” (MIÉVILLE, 2016, p. 63).

³² “Isaac dá de ombros. Retira motores compactos e valvulados de onde os havia escondido, sob o lixo empilhado na cabana. Tira da camisa folhas e folhas de anotações, manchadas de suor, sujas, quase ilegíveis.

Começamos a trabalhar, Isaac com mais fervor do que qualquer um de nós, rabiscando freneticamente” (Idem, p. 489).

O ponto de vista retorna à centralidade apenas no final da parte oito, que encerra o romance, quando Yagharek está novamente sozinho. Defendemos a hipótese de que essa variação de foco responde a uma necessidade da estrutura da narrativa, atuando para ressaltar as transformações interiores do personagem.

Os capítulos da narrativa principal do romance, como abordamos anteriormente, estão articulados principalmente no modo da onisciência seletiva múltipla, quando um narrador parcialmente onisciente relata na terceira pessoa as ações e pensamentos de um personagem por vez. O foco geralmente incide sobre Isaac, Derkham e Lin, conforme o narrador mostra as cenas a partir dos pontos de vista de cada um deles, mas também há cenas em que a narração atua como uma câmera, focalizando uma criatura fantástica, ou um envelope que passa de mão em mão, ou mais frequentemente a cidade e seus processos cotidianos.

Além do foco narrativo, o tempo verbal utilizado pelo narrador também é diferente entre a narrativa principal, relatada no pretérito, e os trechos de Yagharek, nos quais o presente do indicativo predomina. Essa escolha parece ressaltar o momento transitório e de indefinição pelo qual passa o personagem. Ele não é capaz de projetar-se nem no passado, do qual foi expurgado, nem no futuro, pois não sabe ainda se suas esperanças são realmente apenas ilusões ou podem vir a se realizar. Encontra-se deslizando pelo espaço, pelo continente e pela cidade, mas ainda preso nesse rompimento temporal. Além disso, narrar os fatos conforme eles ocorrem torna viável que as transformações interiores do personagem-narrador manifestem-se também na sua forma de narrar. Assim, estilo, foco narrativo, uso de figuras de linguagem e outros aspectos da forma podem responder ao processo de adaptação de Yagharek ao ambiente que o cerca e ao idioma da cidade, o qual até então ele conhecia apenas por meio de livros.

Essas especificidades formais possibilitam que, enquanto a narrativa protagonizada por Isaac é contada de maneira bastante objetiva, os episódios de Yagharek sejam extremamente subjetivos, solipsistas e figurativos. Uma das marcas mais evidentes desse estilo aparece na grande quantidade de metáforas, especialmente nos primeiros trechos, quando o personagem entra em contato com a cidade pela primeira vez e ressalta os aspectos grotescos e perigosos da paisagem. Essa percepção reflete tanto seu estado de espírito confuso e melancólico quanto a impressão causada pelo ambiente a um forasteiro acostumado a locais onde a força da natureza predomina, enquanto ali são os resultados destrutivos da civilização moderna que saltam aos olhos:

Veldt to scrub to fields to farms to these first tumbling houses that rise from the earth. It has been night for a long time. The hovels that encrust the river's edge have grown like mushrooms around me in the dark. [...]

Over the engines oily rumble and the caresses of the river small sounds, house sounds, are building. Timbers whisper and the wind strokes thatch, walls settle and floors shift to fill space; the tens of houses have become hundreds, thousands; they spread backwards from the banks and shed light from all across the plain.

They surround me. They are growing. They are taller and fatter and noisier, their roofs are slate, their walls are strong brick.

The river twists and turns to face the city. It looms suddenly, massive, stamped on the landscape. Its light wells up around the surrounds, the rock hills, like bruise-blood. Its dirty towers glow. I am debased. I am compelled to worship this extraordinary presence that has silted into existence at the conjunction of two rivers. It is a vast pollutant, a stench, a klaxon sounding. Fat chimneys retch dirt into the sky even now in the deep night. It is not the current which pulls us but the city itself, its weight sucks us in. Faint shouts, here and there the calls of beasts, the obscene clash and pounding from the factories as huge machines rut. Railways trace urban anatomy like protruding veins. Red brick and dark walls, squat churches like troglodytic things, ragged awnings flickering, cobbled mazes in the old town, culs-de-sac, sewers riddling the earth like secular sepulchres, a new landscape of wasteground, crushed stone, libraries fat with forgotten volumes, old hospitals, towerblocks, ships and metal claws that lift cargoes from the water.

How could we not see this approaching? What trick of topography is this, that lets the sprawling monster hide behind corners to leap out at the traveller?

It is too late to flee. (MIÉVILLE, 2003b, p. 1-2)³³

Franco Moretti (2003, p. 56) aponta, ao analisar os romances oitocentistas, que o uso de metáforas tende a aumentar conforme os personagens se aproximam de fronteiras, o que implica em uma ação do espaço ficcional sobre o estilo da escritura. Nem sempre essas fronteiras são entidades geográficas, mas espaços cuja transposição gera uma experiência de caráter subjetivo

³³ “Da savana aos matagais, aos campos, às fazendas, a essas primeiras casas que se erguem da terra e mal se aguentam em pé. É noite há muito tempo. Os barracos incrustados na beira do rio cresceram como cogumelos ao meu redor, na escuridão. [...]”

Por cima do rugido oleoso do motor e das carícias do rio, sons discretos, sons caseiros, vão aumentando de volume. Vigas de madeira sussurram e o vento acaricia telhas, paredes se acomodam e pisos se deslocam para preencher o espaço; as dezenas de casas se tornaram centenas, milhares; se espalham das margens para trás e derramam luz por toda a planície.

Elas me cercam. Estão crescendo. Vão ficando mais altas, mais gordas, mais barulhentas; seus telhados são de ardósia, suas paredes, de tijolos resistentes.

O rio faz uma curva e vira para encarar a cidade. Ela surge súbita, maciça, estampada sobre a paisagem. Como o sangue pisado de uma escoriação, sua luz transborda nos arredores, nas colinas rochosas. Suas torres sujas reluzem. Eu me sinto diminuído. Compelido a venerar essa presença extraordinária que surgiu filtrada pela junção de dois rios. Ela é um vasto poluente, um fedor, uma sirene de alerta. Gordas chaminés vomitam sujeira para o céu até mesmo agora, na calada da noite. Não é a corrente que nos puxa, mas a própria cidade; sua gravidade nos suga para dentro dela. Gritos fracos, urros de feras aqui e ali, o obsceno bate e rebate das fábricas quando as imensas máquinas se cruzam. Ferrovias traçam a anatomia urbana como veias saltadas. Tijolos vermelhos e paredes escuras, igrejas achatadas feito coisas trogloditas, toldos esfarrapados tremulando, labirintos de chão de pedra na cidade velha, becos sem saída, esgotos salpicando a terra como sepulcros seculares, uma nova paisagem de detritos, pedra esmigalhada, bibliotecas repletas de volumes esquecidos, velhos hospitais, torres, navios e garras de metal que erguem cargas de dentro da água.

Como podemos ser pegos de surpresa? Que truque de topografia é esse que deixa um monstro tão extenso se esconder por trás das esquinas e dar o bote no viajante?

É tarde demais para fugir” (MIÉVILLE, 2016, p. 15-16).

intenso, como as escadarias e porões góticos. Moretti ainda comenta que, somado a esse aspecto cognitivo, as metáforas também expressam as emoções do falante frente ao espaço desconhecido e, portanto, dão significado tanto ao que é narrado quanto à percepção quem narra.

E aí está realmente a questão: num espaço novo, precisamos de um “desenho semântico” de nosso entorno [...] e apenas metáforas sabem fazê-lo. Apenas as metáforas, quero dizer, podem ao mesmo tempo expressar o desconhecido que devemos enfrentar e, contudo, também contê-lo. Expressam-no, “dizem”-no, por meio da estranheza de sua predicação – demônios nas mandíbulas de um monstro, pátio de milagres, palimpsesto de pedra –, que soa como uma espécie de alarme (algo é muito desconcertante aqui). (Idem, p.57)

Essa teoria parece se confirmar quando são analisados os trechos posteriores relatados por Yagharek, nos quais ele conta sobre o seu caminho até New Crobuzon e, quanto mais distante da cidade está o lugar descrito, menor é a quantidade de metáforas empregadas no texto:

I walked with temperate insects investigating my unfamiliar smells, trying to lick my sweat, taste my blood, trying to pollinate the spots of colour in my cloak. I saw fat mammals among that ripe green. I picked flowers that I had seen in books, tall-stemmed blooms in subtle colours as if seen through thin smoke. I could not breathe for the smell of the trees. The sky was rich with clouds.

I walked, a desert creature, in that fertile land. I felt harsh and dusty.
(MIÉVILLE, 2003b, p. 172)³⁴

Dessa forma, Yagharek demonstra, por meio das metáforas, todo seu assombro frente àquela metrópole que se descortina bruscamente a sua frente, descrevendo-a como um monstro escondido pelas variações do terreno e que salta sobre ele bruscamente, impedindo qualquer chance de fuga. Os locais visitados antes, mesmo que desconhecidos, eram de certa forma mais simples para ele, ou mais fáceis de serem compreendidos: campos, planícies, pântanos habitados por criaturas selvagens; arenas de gladiadores; e uma cidade portuária onde um mercador preferiu trocar a arma de Yagharek por uma viagem de cinquenta milhas, do que aceitar seu ouro. New Crobuzon, ao contrário, é justamente onde ele ressalta que o peso de sua bolsa o protegerá (Idem, p.4), pois trata-se de um local que efetivamente opera no modo de produção capitalista industrial, em oposição ao pré-capitalismo das demais regiões visitadas.

³⁴ “Andei com insetos estivais que investigavam meus cheiros nada familiares, tentando lamber meu suor, provar meu sangue, polinizar as pintas coloridas de minha capa. Vi mamíferos gordos em meio ao verde maduro. Colhi flores que vira em livros, botões com caules altos e cores sutis, como se vistas através de fina fumaça. Não consegui respirar por causa dos cheiros das árvores. O céu era rico de nuvens.

Caminhei, criatura do deserto, naquela terra fértil. Senti-me áspero e empoeirado” (MIÉVILLE, 2016, p. 180).

A nosso ver, New Crobuzon é, portanto, um espaço de abstrações, de aparências falsas, de alienação. Trata-se de uma sociedade onde uma força exterior – o próprio movimento do capital – fornece significados terceiros a todas as coisas, seja à paisagem natural, ao rio, às ruas, às máquinas e às pessoas. Assim, as metáforas são a opção escolhida por Yagharek para transformar em forma narrativa essa percepção de que nada é o que parece, somada ao visual grotesco do ambiente poluído, sujo e em deterioração – resultados também da ação da produção industrial. Como ele afirma ao encerrar o prólogo, aquela é uma terra devastada e, até então, incompreensível:

*My cloak (heavy cloth unfamiliar and painful on my skin) tugs at me and I can feel the weight of my purse. That is what protects me here; that and the illusion I have fostered, the source of my sorrow and my shame, the anguish that has brought me to this great wen, this dusty city dreamed up in bone and brick, a conspiracy of industry and violence, steeped in history and battened-down power, this badland beyond my ken. (Ibid.)*³⁵

A partir da nossa leitura até aqui, defendemos que essas variações de estilo e foco narrativo que Miéville emprega nos trechos de Yagharek não se restringem apenas ao âmbito formal do romance, mas estão relacionadas também à trajetória do personagem dentro da trama. A maneira com que Yagharek se expressa para os outros personagens e como eles percebem suas atitudes, desde seu jeito de falar até sua postura e proximidade, alteram-se ao longo do desenrolar da história. Em relação à língua de New Crobuzon, por exemplo, aos poucos ele aprende como as pessoas realmente se comunicam, em oposição à forma arcaica que aprendera de livros antigos da biblioteca mantida por seu povo. Quando Isaac encontra pela primeira vez o garuda, ele ressalta esse aspecto antigo da fala de Yagharek, o que o lembra da afetação de um poeta:

Yagharek spoke like a poet. His speech was halting, but his language was that of the epics and histories he had read, the curious stilted oration of someone who has learnt a language from old books. (MIÉVILLE, 2003b, p. 41)³⁶

³⁵ “*Meu manto (tecido pesado ao qual minha pele não está acostumada e que a machuca) repuxa e sinto o peso de minha bolsa. É isso que me protege aqui; isso e a ilusão que alimentei, a fonte de minha tristeza e de minha vergonha, a angústia que me trouxe a este grande tumor, a esta cidade poeirenta sonhada de osso e tijolo, uma conspiração de indústria e violência mergulhada em história e poder corrompidos, a esta terra desolada além de minha compreensão*” (MIÉVILLE, 2016, p. 18).

³⁶ “Yagharek falava como um poeta. Sua fala era titubeante, mas seu idioma era o dos épicos e histórias que ele havia lido; orações curiosamente empoladas de alguém que aprendera um idioma lendo livros antigos” (Idem, p. 54).

II

Após as considerações a respeito das variações formais do modo de narrar de Yagharek, olharemos agora mais de perto para as características estruturais dos trechos e para as relações entre eles, considerando-os como pequenas partes interligadas da trajetória completa do personagem.

O prólogo apresenta sua chegada à cidade através do *River Tar* (Rio Piche) em uma barca negra deslizando em meio à sujeira, controlada por um homem que remete à figura mitológica de Caronte, o barqueiro que leva as almas para Hades. No mito os mortos devem carregar um óbulo para entregar ao barqueiro pela travessia, assim como Yagharek lhe entrega uma bolsa com algumas moedas – que chama de pedras, ainda alheio à faceta econômica desse novo cenário que se descortina a sua frente. Toda a descrição, repleta de metáforas, como demonstrado acima, configura New Crobuzon como um organismo vivo e terrível, mas ao mesmo tempo fascinante, que atrai os seres vivos para suas garras. Todo esse aspecto grotesco, somado aos peixes e sapos mortos pelo rio, ao comentário de Yagharek sobre pisar no chão com cuidado ao descer da barca, como se ali houvesse carvões incandescentes, e ao lugar ser chamado de *Smog Bend* (Curva da Fumaça), colabora para a impressão geral de que o garuda chegou realmente ao inferno – ao menos sob o seu ponto de vista.

É importante ressaltar que o termo “garuda”, o nome da raça da qual Yagharek faz parte, tem origem nas mitologias hindu e budista. No Hinduísmo trata-se de um semideus considerado o rei dos pássaros. Tem o corpo humano, exceto pela cabeça e asas de águia, e é inimigo mortal das cobras. No Budismo, garudas são pássaros gigantescos, cujas asas alcançam muitos quilômetros. Em *Perdido Street Station*, essa referência mitológica parece dar significado apenas à aparência híbrida de homem e ave dos garudas: Yagharek possui corpo de homem e cabeça, pés, mãos e asas de um pássaro. Seu aspecto é imponente, orgulhoso e ameaçador, como é evidenciado pela descrição do personagem sob o ponto de vista de Isaac, no primeiro encontro entre os dois:

The great creature stood more than six feet tall, on cruel clawed feet that poked out from under a dirty cloak. The ragged cloth dangled down almost to the ground, draped loosely over every inch of flesh, obscuring the details of physiognomy and musculature, all but the garuda's head. And that great inscrutable bird face gazed down at Isaac with what looked like imperiousity. Its sharply curved beak was something between a kestrel's and an owl's. Sleek feathers faded subtly from ochre to dun to dappled brown. Deep black eyes stared at his own, the iris only a fine mottling at the very edge of the dark. Those eyes were set in orbits which gave the garuda face a permanent sneer, a proud furrow.

And looming over the garuda's head, covered in the rough sackcloth it clasped about itself, projected the unmistakable shapes of its huge furled wings, promontories of feather and skin and bone that extended two feet or more from its shoulders and curved elegantly towards each other. Isaac had never seen a garuda spread its wings at close quarters, but he had read descriptions of the dust-cloud they could raise, and the vast shadows they threw across the garuda's prey below. (MIÉVILLE, 2003b, p. 27-28)³⁷

Logo, porém, Isaac descobre que essas asas gigantescas e incríveis haviam sido cortadas e que o volume coberto por um manto nas costas de Yagharek é apenas um disfarce, pois ele se envergonha de sua condição atual. Considera-se incompleto, pois sua existência enquanto garuda depende da habilidade de voar; seu corpo não foi feito para andar pelo chão, mas para caçar das alturas. “His body was thin and fine and tight, with a healthy emaciation. Without the looming bulk of his fake wings behind him, he looked small and vulnerable”³⁸ (MIÉVILLE, 2003b, p. 42). Parece possível relacionar essa situação do personagem com o conceito adorniano de vida danificada, que Yagharek incorpora no próprio corpo.

Encontrar uma solução para essa perda foi o que levou Yagharek para New Crobuzon. Trata-se de uma busca por tornar-se completo novamente (Idem, p. 173), mas que ele mesmo entende como uma ilusão, fruto do desespero e da vergonha: “*the illusion I have fostered, the source of my sorrow and my shame, the anguish that has brought me to this great wen*”³⁹ (Idem, p. 4).

Pelo viés mitológico e religioso, o drama de Yagharek remete ao tema dos anjos caídos, destituídos de suas asas e da permissão de viver no paraíso graças a um pecado cometido, normalmente envolvendo relações sexuais com mulheres humanas ou a arrogância perante Deus, como acontece com Lúcifer, que acaba atirado ao inferno. Yagharek, assim como no mito, foi condenado pelo estupro de uma fêmea de sua própria raça e punido com a perda das asas.

³⁷ “A grande criatura tinha mais de dois metros de altura, equilibrada em pés hediondos com garras que despontavam debaixo de um manto sujo. O tecido esfarrapado pendia quase até o chão, envolvendo cada centímetro de carne com folga, obscurecendo os detalhes da fisionomia e da musculatura, tudo menos a cabeça do garuda. E aquele grande e inescrutável rosto de pássaro encarava Isaac com um ar que parecia imperioso. Seu bico curvo e afiado era algo entre o de um falcão e o de uma coruja. Penas finas se desvaneciam sutilmente de ocre para bege e para marrom sarapintado. Olhos fundos e negros encaravam os de Isaac, e suas íris eram apenas um fino pontilhado na superfície da escuridão. Aqueles olhos se encaixavam em órbitas que davam ao rosto do garuda um ar de desdém permanente, um orgulhoso franzir de testa.

E, assomando sobre a cabeça do garuda, coberto pelo tecido rústico de aniagem que ele segurava ao seu redor, projetavam-se as inconfundíveis formas de suas imensas asas dobradas, promontórios de pena, pele e osso que se estendiam a sessenta centímetros ou mais de seus ombros e se curvavam elegantemente na direção uma da outra. Isaac nunca havia visto um garuda abrir as asas em local fechado, mas lera descrições das nuvens de poeira que eles podiam levantar e das sombras enormes que lançavam sobre as presas” (MIÉVILLE, 2016, p. 41).

³⁸ “Seu corpo era magro, fino e firme, com uma emaciação saudável. Sem o volume emprestado pelas asas falsas, ele parecia pequeno e vulnerável” (Idem, p. 55).

³⁹ “*a ilusão que alimentei, a fonte de minha tristeza e de minha vergonha, a angústia que me trouxe a este grande tumor*” (Idem, p. 18).

Pelos costumes dos garudas, um crime chamado de “roubo de escolha em segundo grau, com extremo desrespeito”. Além de ter cometido o crime, o personagem mantém sinais de arrogância e orgulho em seus relatos, e conta ter sido adorado como um enviado dos deuses em vilas ao longo de seu caminho até a cidade: “*There were villages that bribed me in with meat and cloth and begged me to intercede on their behalf to their harvest gods*”⁴⁰ (Idem, p. 172). Yagharek demonstra, assim, todas as imperfeições comumente relacionadas aos anjos expulsos do paraíso.

Este é, portanto, o contexto da chegada do garuda a New Crobuzon. Nos diversos trechos da sua jornada posteriores ao prólogo, ele relata encontros e situações vividos na cidade, assim como relembra momentos de sua viagem desde o deserto de Cymek. Admite diversas vezes que está mudando por dentro, reavaliando seus conceitos e desejos. Essa evolução gradual termina em uma completa transformação, de certa forma surpreendente, ao final do romance. As últimas palavras de Yagharek, encerrando *Perdido Street Station*, são:

I turn and walk into the city my home, not bird or garuda, not miserable crossbreed.

I turn and walk into my home, the city, a man. (Idem, p. 623)⁴¹

Essa afirmação final traz um sentido de completude até então inimaginável dentro do fluxo da narrativa, repleta de decepções, perdas e fugas.

Dois aspectos dessa fala merecem destaque: nomear New Crobuzon como seu lar e chamar a si mesmo de homem. As duas afirmações parecem contraditórias, se levarmos em conta que Yagharek enfatiza reiteradamente a degradação e o horror que observa naquela cidade – ainda que em certos momentos demonstre admiração – e que também julga os humanos como criaturas diferentes e inferiores. Além disso, no romance como um todo fica bastante evidente que os xenianos – criaturas inteligentes, mas não humanas, como os garudas – vivem apartados em bairros específicos e são constantemente vítimas de preconceitos, até mesmo por outros xenianos ou por colegas de profissão, como entre estivadores humanos e vodyanoi (anfíbios humanoides).

Trata-se, portanto, de um momento de aceitação e transformação interior do personagem, que se despe literalmente de suas ilusões e desejos ao arrancar suas penas, especialmente o de se tornar novamente um ser completo e livre, para buscar se integrar não somente à sociedade desigual e decadente de New Crobuzon, mas também a uma espécie diferente, a humana.

⁴⁰ “*Houve aldeias que me subornaram com carne e tecidos e imploraram que intercedesse por elas junto aos seus deuses da colheita*” (MIÉVILLE, 2016, p. 180).

⁴¹ “*Volto-me e caminho para dentro da cidade meu lar, já não pássaro nem garuda, nem miserável híbrido. Volto-me e caminho rumo ao meu lar, a cidade. Como homem*” (Idem, p. 604).

Comparando, então, o início do romance com o seu encerramento, defendemos a hipótese de que Yagharek sofreu um processo de formação, amadurecimento e integração ao mundo que o cerca, no qual foi capaz de considerar como seu novo lar, abandonando as convicções individualistas que o moviam anteriormente. Ao mesmo tempo, sua viagem em busca de Isaac, como se o cientista fosse um salvador que lhe traria novamente a capacidade de voar e, conseqüentemente, sua essência angelical, religando-o com seus laços divinos perdidos, remete à busca romanesca baseada nos mitos, como abordamos no capítulo anterior.

Assim, nesta trama secundária, novamente defendemos que o romance apresenta uma estrutura narrativa que pode ser considerada como uma mescla de gêneros, pois o aspecto mítico a aproxima da Fantasia, enquanto a trajetória de desenvolvimento e integração ao mundo, um processo que é tanto sociológico quanto cognitivo, tem afinidades com a Ficção Científica e remete, também, ao gênero do Romance de Formação alemão, ou *Bildungsroman*, do qual *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1793-95), de Goethe, prefigura como maior representante.

Marcus Mazzari, no livro *Labirintos de aprendizagem* (2010), elenca dois princípios estruturais fundamentais que devem estar presentes em obras classificadas como Romances de Formação, quando *Os anos de aprendizado* é tomado como o paradigma do gênero. O primeiro princípio “consiste no conceito teleológico do desdobramento gradativo das potencialidades do indivíduo, ou no sentido de uma entelúquia humana”, e o segundo “aproxima-se de uma espécie de ‘teoria da socialização’, preconizando-se a necessidade de interação estreita entre indivíduo e sociedade, ‘eu’ e mundo – princípio que [...] corresponde ao motivo da reconciliação do indivíduo problemático com a realidade” (MAZZARI, 2010, p. 108).

Lukács, nesse âmbito, diz na *Teoria do Romance* que:

Tanto no aspecto estético quanto histórico-filosófico, *Wilhelm Meister* situa-se entre esses dois tipos de configuração: seu tema é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta. [...] Tipo humano e estrutura da ação, portanto, são condicionados aqui pela necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática mas possível; de que ela tenha de ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas possa no entanto ser encontrada. (LUKÁCS, 2009, p. 138)

Franco Moretti, por sua vez, realizou um extenso estudo a respeito da evolução do gênero do Romance de Formação, publicado no livro *The way of the world: the Bildungsroman in European culture* (1987), onde também aponta *Wilhelm Meister* como paradigma clássico do gênero e considera este como expressão simbólica de um momento histórico bastante específico

do final do século XVIII. Moretti afirma que no Romance de Formação clássico as transformações narrativas possuem significado na medida em que levam a um fim determinado e estável e, portanto, obedecem a uma retórica teleológica na qual o significado dos eventos se manifesta na sua finalidade (MORETTI, 1987, p. 7).

Nesse âmbito, a vida alcançaria sentido pleno ao final da narrativa, quando desejos de autodesenvolvimento e individualismo são colocados em segundo plano, passando a existir em função da necessidade de socialização, na qual o indivíduo se encontra voltado à existência dentro de uma totalidade (Idem, p. 18-19). Para tanto é que se desenvolve o processo de formação do indivíduo, no qual as aspirações da juventude – liberdade e autorrealização – são rebaixadas em função de uma maturidade que, quando alcançada, simboliza o fechamento de um ciclo, a chegada ao objetivo. O próprio Wilhelm Meister relata, no fim do romance, que alcançou a felicidade, enquanto Yagharek define-se como humano, aceita seu novo lar, cessa suas ilusões juvenis de liberdade e completude em troca da necessidade de socialização e, de certa forma, parece atingir também a felicidade por meio da absoluta conformação:

If the hero wants to enjoy absolute freedom in a specific domain of his existence, in other sectors of social activity there must prevail instead complete *conformity*. Everyday life, we have seen, demands the *stability* of social relationships. (Idem, p. 55)

Tendo em vista essa dialética entre liberdade e integração, ou autorrealização e sujeição às normas e valores sociais, é possível retomar a análise dos trechos narrados por Yagharek avaliando a pertinência da relação entre esses episódios e a estrutura do Romance de Formação clássico.

Desde o prólogo, como apontado anteriormente, é possível notar a marcante tendência subjetiva do relato, materializada pela narração em primeira pessoa focada apenas nas ações do próprio personagem, suas impressões pessoais expressas por meio de metáforas e também pelo tempo verbal no presente do indicativo.

Essa subjetividade neste primeiro trecho aparece acompanhada da arrogância e da tendência individualista de Yagharek, que pensa ainda em si mesmo como prioridade em relação às demais pessoas:

The man murmurs to me, tells me where we are. I do not turn to him. [...]
I am in Smog Bend, he tells me, and I make myself look away as he points my direction so he will not know I am lost, that I am new in the city, that I am afraid of these dark and threatening edifices of which I cannot kick free, that I am nauseous with claustrophobia and foreboding. [...] I ignore the man's eager explanations and walk away through this lime-bleached zone, past

yawning doors that promise the comfort of true dark and an escape from the river stench. The bargeman is just a tiny voice now and it is a small pleasure to know I will never see him again. (MIÉVILLE, 2003b, p. 2-4)⁴²

Ao mesmo tempo, Yagharek sabe que não é mais como antes, e repudia suas memórias de quando ainda era um ser completo, como se em seu inconsciente soubesse da impossibilidade de restaurar sua potencialidade como garuda – sua capacidade de voar –, apesar de ter se deslocado até ali justamente por conta disso. Esses desabafos aparecem entre parênteses no texto, marcando-os como adendos reprimidos da própria textualidade.

(I wonder how this looks from above, no chance for the city to hide then [...], I should not think like this but I cannot stop now, I could ride the updrafts that the chimneys vent, sail high over the proud towers and shit on the earthbound, ride the chaos, alight where I choose, I must not think like this, I must not do this now, I must stop, not now, not this, not yet.) (Idem, p. 2)
(Oh, to rise above this to not smell this filth this dirt this dung to not enter the city through this latrine but I must stop, I must, I cannot go on, I must.) (Idem, p. 3)

Ele ainda confessa que está protegido naquela cidade apenas por seu dinheiro e pela ilusão que alimentou, a fonte de sua vergonha, tristeza e angústia (Idem, p. 4), ou seja, sua própria condição de exclusão, como criminoso condenado, propicia certa adaptação, integração àquele lugar terrível, onde todos são como ele ou piores. Um lugar grotesco de monstros que espreitam nas esquinas. Assim, a questão da socialização começa a aparecer ainda de forma bastante embrionária, apenas como um reconhecimento de que ali é possível se proteger, apesar da aparência degenerada e perigosa da cidade.

Nesse primeiro trecho há, portanto, maior ênfase no individualismo e no desejo por plenitude que, no caso de Yagharek, significa a restauração de um estado físico e espiritual anteriormente completo, mas perdido como resultado de suas próprias ações. Bastante diferente, neste ponto específico, do que acontece no Romance de Formação clássico, no qual o indivíduo vai em busca de completude ainda sem tê-la ainda experimentado.

No próximo trecho, contudo, ao final da primeira parte do romance, o tema da socialização já é abordado de forma direta por Yagharek:

In this city, those who look like me are not like me. I made the mistake once (tired and afraid and desperate for help) of doubting that.

⁴² “O homem murmura para mim, me diz onde estamos. Não me viro para encará-lo. [...]”

Estou na Curva da Fumaça, me diz, e enquanto ele aponta na direção correta lanço-lhe um olhar evasivo para que não perceba que estou perdido, que sou novo na cidade, que estou com medo desses edifícios escuros e ameaçadores dos quais não posso me livrar, que sinto náuseas devido à claustrofobia e aos maus presságios” (MIÉVILLE, 2016, p. 16-17).

[...] I saw a young fledgling, running easily along the narrow passageway between drab houses. My heart nearly burst. I cried out to him, this boy of my own kind, in the desert tongue...and he gazed back at me and spread his wings and opened his beak and broke into some cacophonous laughter.

He swore at me in a bestial croaking. His larynx fought to shape human sounds. I cried out to him but he would not understand. He yelled something behind him and a group of human street-children congregated from holes in the city, like spirits spiteful to the living. He gesticulated at me, that bright-eyed chick, and he screamed curses too fast for me to understand. And these, his comrades, these dirty-faced roughnecks, these dangerous brutalized amoral little creatures with pinched faces and ragged trousers, spattered with snot and rheum and urban dirt, girls in stained shifts and boys with jackets too big, grabbed cobblestones from the earth and pelted me where I lay in the darkness of a decaying threshold.

And the little boy whom I will not call garuda, who was nothing but human with freakish wings and feathers, my little lost non-brother threw the stones with his comrades and laughed and broke windows behind my head and called me names.

I realized then as the stones splintered my pillow of old paint that I was alone.

And so, and so, I know that I must live without respite from this isolation. That I will not speak to any other creature in my own tongue.

I have taken to foraging alone after nightfall when the city quiets and becomes introspective. I walk as an intruder on its solipsistic dream. I came by darkness, I live by darkness. The savage brightness of the desert is like some legend I heard a long time ago. My existence grows nocturnal. My beliefs change. (Idem, p. 50-51)⁴³

Yagharek busca, portanto, após um momento que considera de fraqueza – e que está colocado entre parênteses –, comunicar-se com um filhote de sua própria espécie e não é apenas

⁴³ “Nesta cidade, aqueles que parecem comigo não são como eu. Uma vez cometi o erro (cansado, com medo e desesperado em busca de ajuda) de duvidar disso.

[...] vi um filhote correndo com facilidade ao longo da passagem estreita entre casas paupérrimas. Meu coração quase explodiu. Gritei para ele, aquele garoto de minha própria espécie, na língua do deserto... e ele olhou para mim, abriu suas asas e seu bico e irrompeu em uma gargalhada cacofônica.

Ele me xingou com um coaxar bestial. Sua laringe lutava para formar sons humanos. Gritei para ele, mas ele não compreendeu. Ele berrou para alguém atrás de si e um grupo de crianças de rua humanas se congregou saindo dos buracos da cidade, como espíritos debochando dos vivos. Ele gesticulou pra mim, aquele franguinho de olhos vivos, e gritou xingamentos rápido demais para que eu pudesse compreender. E aqueles seus camaradas, aqueles moleques de cara suja, aquelas criaturinhas amorais, brutalizadas e perigosas de rosto magro, calças rasgadas, salpicados de ranho, remela e sujeira urbana, garotas de vestidos manchados e garotos com jaquetas grandes demais, pegaram pedras do calçamento e começaram a atirá-las em mim, no local onde eu me deitava, na escuridão da soleira de uma porta em ruínas.

E o garotinho a quem não chamarei de garuda, que não era nada além de um humano com asas e penas bizarras, meu pequeno não irmão perdido, jogava pedras junto com seus camaradas e ria, quebrava janelas bem atrás da minha cabeça e me xingava.

E percebi então, enquanto as pedras destruíam meu travesseiro destinto, que estava só.

Assim, assim, sei que devo viver sem descanso neste isolamento. Que não falarei com qualquer outra criatura em minha própria língua.

Passei a procurar comida sozinho depois do cair da noite, quando a cidade se aquieta e se torna introspectiva. Caminho como um intruso em seu sonho solipsista. Cheguei na escuridão, vivo na escuridão. O brilho selvagem do deserto é como uma lenda que ouvi há muito tempo. Minha existência vai ficando cada vez mais noturna. Minhas crenças mudam” (MIÉVILLE, 2016, p. 63-64).

rejeitado, mas apedrejado por ele e pelas demais crianças de rua que o acompanham, como se o julgassem por seus crimes.

É importante notar que Yagharek ainda não considera os humanos como dignos de sua socialização, mas como inferiores, “pequenas criaturas amorais perigosas e brutalizadas”. Por isso, o fato do filhote estar integrado entre humanos faz com que ele o considere um “não irmão perdido” a “quem não chamarei de garuda”, “nada mais que um humano com asas e penas bizarras” (Ibid.). Assim percebe-se sozinho, um intruso no seu sonho solipsista, pois mesmo que encontre outros de sua espécie, estes não serão como ele, tendo que se resignar a não usar mais seu próprio idioma.

Ao mesmo tempo, admite que suas crenças estão mudando. Seu processo de desenvolvimento interior está em vigor. Yagharek reuniu forças, após seu julgamento no deserto, para conseguir viajar até cidade, mas sabe que, mesmo que volte a voar, seu futuro é um enigma, pois continuará um indivíduo sem pátria, sem povo. Ainda que não declarada, essa angústia do não pertencimento parece muitas vezes ser até mais forte do que a tristeza pela perda das asas, e manifesta-se nas tentativas de socialização, na ênfase dada ao isolamento e à busca por companhias, mesmo que estas sejam imateriais como os ventos da cidade: “*The winds of this city are a more melancholy breed. They explore like lost souls, looking in at dusty gaslit windows. We are brethren, the city-winds and I. We wander together*”⁴⁴ (Idem, p. 51).

Seu impulso por integração aparece nas explorações que faz da cidade durante a noite, descobrindo onde pode dormir e o que pode comer, observando mendigos, milicianos e criaturas que rastejam dos esgotos. Aos poucos familiariza-se com o ambiente – apesar de ainda se considerar um parasita – e já não se ressentia pelas lembranças de como era voar; pelo contrário, busca essas memórias nos ventos, nas alturas: “*I can dig my claws into the rim of a building’s crown and spread my arms and feel the buffets and gouts of boisterous air and I can close my eyes and remember, for a moment, what it is to fly*”⁴⁵ (Idem, p. 52).

No próximo episódio, ao final da parte dois, Yagharek relata um pouco de sua vida pregressa: o longo percurso do deserto de Cymek até a cidade de New Crobuzon. Essa mesma viagem é descrita também, ainda na parte um, capítulo 5, pelo narrador onisciente, sob a perspectiva de Isaac, ressaltando a distância e a forte motivação necessária para tal empreitada, uma vez que fora de New Crobuzon não há trens ou outros meios de transporte modernos: “That

⁴⁴ “Os ventos desta cidade são de um tipo mais melancólico. Eles exploram como almas perdidas, olhando para janelas empoeiradas, iluminadas pela chama dos lampiões. Somos irmãos, os ventos da cidade e eu. Vagamos juntos” (Idem, p. 64).

⁴⁵ “Posso enterrar minhas garras na beirada do pináculo de um edifício, abrir os braços e sentir as rajadas violentas de ar, fechar os olhos e me lembrar, por um instante, do que é voar” (Idem, p. 65).

was a huge journey. At least a thousand miles, through that hard, burning land, through dry veldt, across sea, swamp, steppe. Yagharek must have been driven by some strong, strong passion”⁴⁶ (Idem, p. 40).

Yagharek, por sua vez, abandona nesse momento a descrição repleta de detalhes e comparações utilizada nos demais trechos e faz um sumário conciso das experiências de vários meses em cada lugar por onde passou, como se todo o trajeto fosse menos importante do que cada minuto em New Crobuzon. O sumário, contudo, não é desenvolvido na ordem cronológica, mas começa pelos acontecimentos nas imediações da cidade, retrocedendo por etapas, até chegar a Shankell, cidade na borda do deserto e seu primeiro destino.

A partir disso defendemos que essa forma de narrar invertida enfatiza a perspectiva subjetiva mutilada do personagem, pois, como relatado acima, ele está preso em seu presente eterno, cortado de seu passado e alheio ao futuro; New Crobuzon é um marco fixo do qual ele pode olhar para trás retroativamente, observando o tempo como se fosse espaço, refazendo o caminho de volta. Consequentemente, também o processo de formação interno ocorrido durante a viagem é narrado do estágio atual para o inicial, como se sofresse uma regressão evolutiva, partindo da melancolia e solidão do presente para a fúria de quando acabara de sair de Cymek:

Before the city there were canals that wound between rock formations like silicate tusks, and patches of corn in the thin soil. And before the scrub there were days of glowering stone. [...]

I was seen. Goats and sheep poured scorn on my stumbling. Screaming birds of prey shouted their contempt. Sometimes I passed shepherds who stared at me, suspicious and rude. [...]

Before that were days and days of grass and scrub. [...]

Behind me where the river forked were marshlands, a kind of aimless inland estuary that promised, vaguely, to dissolve into the sea. There I stayed in the raised longhuts of the stiltspear, that quiet, devout race. They fed me and sang me crooning lullabies. I hunted with them, spearing cayman and anacondas. [...]

There were villages that bribed me in with meat and cloth and begged me to intercede on their behalf to their harvest gods. There were villages that kept me out with pikes and rifles and screaming klaxons. [...]

And before the waters, when I was still burning and raging, when my scars were still wet with blood, was Shankell, the cactus city. (Idem, p. 171-173)⁴⁷

⁴⁶ “Ele tinha razão, era uma viagem e tanto. Bem mais de mil quilômetros através daquela terra dura e ardente, através da savana seca, do mar, do pântano, da estepe. Yagharek deve ter sido levado por alguma paixão muito, muito forte” (MIÉVILLE, 2016, p. 53).

⁴⁷ “Antes da cidade havia canais que serpenteavam entre formações rochosas semelhantes a garras de silício, e campos de grão sobre o solo aguado. E antes da sarça houve dias de pedra furiosa. [...]

Eu era visto. Cabras e ovelhas derramavam escárnio sobre meu andar desajeitado. Os gritos das aves de rapina bradavam seu desprezo. Às vezes passava por pastores que me encaravam, desconfiados e rudes. [...]

É possível perceber mais uma vez nesses relatos a variação entre integração e isolamento. Em certos locais o personagem é bem recebido e colabora com os nativos, sendo até admirado por eles, enquanto em outros é expulso ou obrigado a lutar para sobreviver, relembrando-o de sua identidade como pária social.

Ele ressalta também que a viagem já o transformou e que passou a viver em função de seu desejo de restauração, mas sem saber ainda o que se tornará caso alcance seu objetivo. Passa a ideia de que está caminhando rumo ao seu fim, em busca de uma morte simbólica, para renascer como um novo ser vivo e, portanto, novamente completo. O conceito de ressurreição remete novamente aos motivos religiosos e à etapa de iniciação da busca mítica, na qual o personagem deve passar pela experiência de morte e renascimento para alcançar a futura apoteose divina:

One day I realized that I no longer dreamed of what I would do when I was whole again. My will burned to reach that point, and then suddenly was nothing. I had become nothing more than my desire to fly. I had adjusted, somehow. I had evolved in that unfamiliar region, plodding my stolid way to where the scientists and Remakers of the world congregated. The means had become the end. If I regained my wings, I would become someone new, without the desire that defined me.

I saw in that spring damp as I walked endlessly north that I was not looking for fulfilment but for dissolution. I would pass my body on to a newborn, and rest. (Idem, p. 172-173)⁴⁸

Durante a parte três do romance, “Metamorphoses”, como abordamos anteriormente, a lagarta que Isaac alimentava em seu laboratório eclode na forma do *slake-moth*, que foge após atacar um cientista e liberta outros quatro irmãos da mesma espécie, o que os torna a ameaça a ser combatida na narrativa principal do livro. Por isso, Isaac diz para Yagharek que a pesquisa

Antes disso houve dias e dias de grama e sarça. [...]

Atrás de mim, onde o rio bifurcava, estavam os pântanos, um tipo de estuário interior sem direção, que prometia, vagamente, dissolver-se no mar. Lá fiquei nas elevadas casas longas dos pernas-de-lança, aquela raça tranquila e devota. Alimentaram-me e cantaram-me melodiosas canções de ninar. Cacei com eles, lanceando caimões e anacondas. [...]

Houve aldeias que me subornaram com carne e tecidos e imploraram que intercedesse por elas junto aos seus deuses da colheita. Houve aldeias que me afastaram com piques e rifles e gritos de clarins. [...]

E antes das águas, quando eu ainda ardia em fúria, quando minhas cicatrizes ainda estavam úmidas de sangue, houve Shankell, a cidade cacto” (MIÉVILLE, 2016, p. 179-181).

⁴⁸ “Um dia, percebi que não mais sonhava com o que faria quando estivesse inteiro outra vez. Minha vontade ardia por chegar àquele ponto e, de súbito, já não era mais nada. Eu havia me tornado nada mais do que meu desejo de voar. Havia me adaptado, de algum modo. Havia evoluído naquela região desconhecida, arrastando-me impassivelmente até onde os cientistas e Refazedores do mundo se congregavam. Os meios haviam se tornado o fim. Se recuperasse minhas asas, eu me tornaria algo novo, sem o desejo que me definia.

Vi na umidade daquela primavera, enquanto caminhava incessantemente para o Norte, que não buscava realização, e sim dissolução. Legaria meu corpo a um recém-nascido e descansaria” (Idem, p. 180).

para fazê-lo voltar a voar deve ser interrompida até que tudo esteja resolvido, e ainda o intima a ficar por perto e ajudá-los:

Yagharek was subdued. It took some minutes before he would speak, and then all he would do was nod and briefly say that yes, he would stay at the warehouse. It was clear that all he could think of was the research into flight. Isaac was exasperated, but forgiving. The excision, the punishment that had befallen Yagharek, had settled on his soul like lead chains. He was selfish, utterly, but he had some reason. (Idem, p. 252)⁴⁹

Em meio ao caos gerado na cidade pela fuga das criaturas e o risco de que a população seja lentamente exterminada, Yagharek se preocupa apenas com seu desejo de voar, o que reforça seu individualismo ainda marcante. Apesar disso, aceita acompanhá-los na aventura, mesmo sentindo falta de seu isolamento:

At first, I felt sick to be around them, all these men, their rushing, heavy, stinking breaths, their anxiety pouring through their skin like vinegar. I wanted the cold again, the darkness below the railways, where ruder forms of life struggle and fight and die and are eaten. There is a comfort in that brute simplicity.

But this is not my land and that is not my choice to make. I have struggled to contain myself. I have struggled with the alien jurisprudence of this city, all sharp divides and fences, lines that separate this from that and yours from mine. I have modelled myself on this. I have sought comfort and protection in owning myself, in being my own, my isolate, my private property for this the first time. But I have learnt with sudden violence that I am the victim of colossal fraud.

I have been duped. When the crisis breaks, I cannot be my own here any more than in the Cymek's constant summer (where "my sand" or "your water" are absurdities that would kill their utterer). The splendid isolation I have sought has crumbled. I need Grimnebulin, Grimnebulin needs his friend, his friend needs succour from us all. It is simple mathematics to cancel common terms and discover that I need succour, too. I must offer it to others, to save myself.

I am stumbling. I must not fall. (Idem, p. 265)⁵⁰

⁴⁹ "Yagharek estava subjugado. Passaram-se alguns minutos até que conseguisse falar e, mesmo assim, tudo que fez foi assentir e dizer brevemente que sim, ficaria no armazém. Estava claro que pensava apenas na pesquisa do voo. Isaac estava exasperado, mas clemente. A excisão, a punição que Yagharek sofrera, havia pesado sobre sua alma como correntes de chumbo. Ele era totalmente egoísta, mas com alguma razão" (MIÉVILLE, 2016, p. 255).

⁵⁰ "No começo, fiquei nauseado por estar entre eles, todos esses homens, sua respiração pesada, rápida e fedorenta, sua ansiedade escorrendo-lhe da pele como vinagre. Quis o frio outra vez, a escuridão sob os trilhos, onde formas mais grosseiras de vida esforçam-se e lutam e morrem e são devoradas. Há conforto naquela brutal simplicidade.

Mas esta não é minha terra e esta não é minha escolha. Tenho lutado para me conter. Tenho lutado contra a jurisprudência alheia desta cidade, toda de divisões e cercas definidas, linhas que separam isto daquilo e o meu do seu. Moldei-me de acordo. Busquei conforto e proteção em ser dono de mim mesmo, em ser minha, isolada, privada propriedade pela primeira vez. Mas aprendi com violência súbita que sou vítima de uma fraude colossal.

Se no trecho do encontro com as crianças o sentimento de socialização de Yagharek havia aflorado, ainda que restrito a um membro de sua raça, na passagem acima é seu individualismo que salta aos olhos. Em ambas ocasiões o personagem acaba frustrado e relata um aprendizado, mas o que ainda permanece intocado, parece, é seu desprezo pelos humanos, uma forma clara de preconceito.

Novamente há a referência religiosa em torno do anjo caído, quando ele diz que está tropeçando, mas não pode cair. Ele deve “lutar para se conter” e evitar que sua individualidade fale mais alto e leve-o a cometer outro crime ou, pior ainda, desistir de sua busca. Essa luta interior pela contenção dos impulsos individuais e adaptação às regras e necessidades do novo meio ambiente faz parte do seu processo de aprendizagem.

Além disso, defendemos que a aproximação que é feita, nessa citação, entre individualismo e propriedade privada, e a conclusão de que “possuir a si mesmo” é uma grande fraude, demonstra que Yagharek começa a perceber sutilezas da vida em uma sociedade baseada no modo de produção capitalista, em contraste com o comunismo primitivo de sua terra natal, o Cymek. Lá, assim como em New Crobuzon, ninguém pode se considerar um indivíduo isolado, possuidor de si mesmo, mas, em contrapartida, também não existe a propriedade privada da terra e das mercadorias, o que evita certas contradições e abstrações. Assim, ele percebe que viver isolado em uma “rude simplicidade” utópica dentro da cidade é impossível e que, apesar da noção de “privado” ser amplamente utilizada, ninguém é efetivamente dono de si mesmo.

Durante a parte quatro do romance, Yagharek acompanha Isaac e os outros personagens nas investigações sobre os *slake-moths*. Quando o grupo é atacado pela milícia da cidade, a aranha-gigante Weaver, considerada uma divindade, entra em cena e retira-os do laboratório, fazendo-os passar pela dimensão onde habita antes de deixá-los em outro ponto da cidade.

No trecho narrado por Yagharek, ao final dessa parte, ele conta como foram as visões dentro dessa dimensão paralela, onde é possível enxergar as teias que ligam toda a realidade:

Every intention, interaction, motivation, every colour, every body, every action and reaction, every piece of physical reality and the thoughts that it engendered, every connection made, every nuanced moment of history and potentiality, every toothache and flagstone, every emotion and birth and banknote, every possible thing ever is woven into that limitless, sprawling web. It is without beginning or end. It is complex to a degree that humbles the mind. It is a work of such beauty that my soul wept. [...]

Fui ludibriado. Quando a crise irromper, não poderei ser dono de mim mesmo, não mais do que seria no constante verão de Cymek (onde “minha areia” e “sua água” são absurdos que custariam a vida de quem os declarasse). O esplêndido isolamento que procurei desmoronou. Preciso de Grimnebulin, Grimnebulin precisa de seu amigo, seu amigo precisa do socorro de todos nós. É matemática simples cancelar os termos comuns e descobrir que eu também necessito de socorro. Devo oferecê-lo a outros para salvar a mim mesmo.

Tropeço. Não devo cair” (MIÉVILLE, 2016, p. 267).

The web is not without flaw. In innumerable places the silk is torn and the colours ruined. Here and there the patterns are strained and unstable. As we passed these wounds, I felt the dancing mad god pause and flex its spinneret, repairing and restraining. [...]

I could not close down my mind. It scrambled, unbidden, to remember what it had seen.

But it could not contain it. I was left only with a sense of it all. I remember it now as a description. The weight of its immensity is no longer present in my head. (MIEVILLE, 2003b, p. 348-349)⁵¹

A *Weaver*, apesar de considerada imprevisível, tem como meta manter a “beleza da teia da realidade”, e ajuda o grupo de heróis da narrativa a enfrentar os *slake-moths*, para que, em última instância, essa teia seja reparada, e o *status quo* restaurado, eliminando desvios na estrutura social e política da cidade. A teia, portanto, pode ser considerada como uma representação da totalidade sócio-histórica, a qual, segundo Lukács, é regida por um sistema de leis que “não deve somente se impor aos indivíduos, mas ainda *jamais ser inteiramente e adequadamente cognoscível*. Pois o conhecimento completo da totalidade asseguraria ao sujeito desse conhecimento tal monopólio, que acabaria suprimindo a economia política” (LUKÁCS, 2012, p. 226-227). A *Weaver*, que não é única, mas uma de muitas, representa uma dessas leis de manutenção da inapreensível totalidade, a qual a mente de Yagharek não pôde conter completamente o significado, apenas uma sensação vaga.

O garuda relata, ainda, que a teia não é homogênea, mas possui rasgos e pontos descoloridos, especialmente sobre New Crobuzon, onde forma um emaranhado disforme e uma grande fenda cresce e corta os fios da trama à sua volta. Em oposição, sobre Cymek ele pode ver uma firme seda, metaforicamente demonstrando como aquela sociedade é mais estável, simples e concreta, sem as abstrações e perdas de sentido típicas da sociedade industrial.

Ao final da parte cinco, Yagharek retoma suas reflexões e relata transformações interiores. Passou alguns dias ao lado do grupo de humanos, ajudando-os na aventura contra os *slake-moths*, e nesse momento há um breve intervalo enquanto planejam uma invasão à *Glasshouse*, onde está o ninho dos monstros:

⁵¹ “Todas as intenções, motivações, interações, todas as cores, todos os corpos, todas as ações e reações, todas as partes da realidade física e os pensamentos que engendram, todas as conexões já feitas, todas as nuances de momentos históricos e potenciais, todas as dores de dente e lajes de pavimento, todas as emoções e nascimentos e cédulas de dinheiro, todas as coisas possíveis estão urdidas naquela teia que se estende ilimitada.

Não tem início ou fim. É complexa de tal maneira que a mente esmorece. [...]

A teia não é impecável. Em lugares inumeráveis a seda está rasgada e as cores arruinadas. Aqui e ali os padrões são forçados e instáveis. Enquanto passávamos por aqueles ferimentos, senti o deus louco dançarino se deter e flexionar sua fieira, reparando e retingindo. [...]

Não consegui fechar a mente que lutava, insolicitada, para lembrar o que vira. Mas não o pôde conter. Restou-me apenas um sentimento de tudo aquilo, que agora recorro como uma descrição. O peso da imensidade já não está presente em minha cabeça” (MIEVILLE, 2016, p. 346-347).

I am changing. There is something within me which was not there before, or perhaps it is that something has gone. I smell the air and it is the same air it was yesterday, and yet it is different. There can be no doubt. Something is welling up under my own skin. I am not sure who I am. [...]

I am not Respected Yagharek any longer, and I have not been for many months. I am not the raging thing that stalked the Shankell pits [...]. That savage fighter is gone.

I am not the tiring one who stalked the lush grasslands and cold, hard hills. I am not the lost thing that wandered the concrete walkways of the city introspective and lost, seeking to become again something I never was.

I am none of those. I am changing, and I do not know what I will be. (MIÉVILLE, 2003b, p. 438)⁵²

Yagharek, assim, admite que mudou internamente, não só em comparação ao que era quando partiu do deserto, mas inclusive desde sua chegada à cidade. Certamente o tempo ao lado dos humanos, enfrentando em conjunto as lutas e dificuldades atuou nessa transformação. Porém, ele ainda não consegue vislumbrar o que será dele no futuro.

Outra questão retomada é a falta de um lar. O local onde pretendem entrar, a *Glasshouse*, é cercado por uma redoma e habitado pela comunidade cactaceae – homens-cacto – proveniente do deserto de Cymek, assim como Yagharek. Por isso, quando ele comenta sobre a entrada na *Glasshouse*, reflete se poderá sentir-se em casa lá dentro, mas chega à conclusão de que não, pois ainda que passasse por um portal direto para o Cymek, nem mesmo lá poderia chamar de lar. Trata-se de mais uma ilusão entre as muitas que descobre em sua jornada.

The Glasshouse is not the veldt, or the desert. It is a sad illusion, nothing but a mirage. It is not my home.

And if it were the desert, if it were a gateway to the deepest Cymek, to the dry forests and fertile swampland, to the repository of sand-hidden life and the great nomadic garuda library, if the Glasshouse were more than a shadow, if it were the desert it feigns to be, it would still not be my home.

That place does not exist. (Idem, p. 439)⁵³

⁵² “Estou mudando. Há algo em mim que não existia antes, ou talvez seja algo que se foi. Farejo o ar, e é o mesmo ar de ontem. No entanto, é diferente. Não pode haver dúvida. Algo desponta sob minha própria pele. Já não sei quem sou. [...]

Deixei de ser o Respeitado Yagharek, e não o tenho sido por muitos meses. Já não sou a coisa feroz que assolava as arenas de Shankell [...]. Aquele lutador selvagem se foi.

Já não sou o exaurido que assolava as férteis planícies e as duras e frias colinas. Já não sou a coisa perdida que vagava introspectiva pelas vias de concreto da cidade, procurando tornar-me outra vez algo que nunca fui.

Já não sou nenhum desses. Estou mudando e não sei o que me tornarei” (MIÉVILLE, 2016, p. 431).

⁵³ “A Estufa não é a savana, nem o deserto. É uma triste ilusão, nada além de miragem. Não é meu lar.

E se fosse o deserto, se fosse o portal para a mais profunda Cymek, para as florestas secas e os férteis pântanos, para o repositório de vida oculta sob a areia e para a grande biblioteca nômade dos garudas, se a Estufa fosse mais do que uma sombra, se fosse o deserto que finge ser, ainda assim não seria meu lar.

Tal lugar não existe” (Idem, p. 432).

Nesse momento da narrativa, a importância da socialização e o desejo de encontrar um lar parecem suplantar seu individualismo. Yagharek começa a se esforçar para se sentir parte daquela cidade e efetivamente poder ajudar seus companheiros. Queria poder dizer que faz parte do grupo, daquela gangue, mas ainda não consegue. Contudo, promete que irá tentar, buscando, para isso, encontrar primeiro a si mesmo:

I will find the tramps who shared my food, if they are not dead from disease or stabbed for their piss-stained shoes. They became my tribe, atomized and ruined and broken, but still some kind of tribe. [...]

I tried to say my sorries, to let Grimnebulin-even Blueday-know that I am one with them, that I am part of the gang. The crew. The posse. The moth-hunters. But it rang hollow in my skull.

I will look and find myself, and then I will know if I can tell them that. And if not, what I can say instead.

I will arm myself. I will bring weapons. I will find a knife, a whip like that I used to wield. Even if I find myself an outsider, I will not let them die unaided. (Idem, p.439-440)⁵⁴

O método encontrado por Yagharek para forçar essa integração consiste em retrair seus passos ao longo das paisagens urbanas por onde perambulou desde sua chegada, reencontrando pessoas e locais que o marcaram, de maneira que a cidade “infiltre-se por sua pele”. Ele ressalta o quanto New Crobuzon é um aglomerado multicultural, híbrido, lar de pessoas vindas de lugares muito distantes, cujas manifestações culturais e artísticas espalham-se por todos os lados; portanto, globalizada. Esse argumento soa como uma justificativa para si mesmo de que ele também pode chamar àquela cidade de lar:

I shall wander for a night and a day. I will retrace the steps that once I made, in the shade of the railways. I will stalk the city's monstrous geography and find the streets that bore me here, the squat channels in the brick to which I owe my life and self. [...]

The noises of New Crobuzon fill my ears. I will follow them, welcome them. I will let them surround me. I will dive into the hot, city life. [...] And here and there, I hope, among the spires and the crammed architecture, I will touch the immigrants, the refugees, the outsiders who remake New Crobuzon every day. This place with bastard culture. This mongrel city.

⁵⁴ “Encontrarei os mendigos que partilharam de minha comida – se não estiverem mortos de doenças ou a facadas para terem seus sapatos manchados de urina roubados. Tornaram-se minha tribo, dispersa, arruinada e violada, mas ainda assim uma espécie de tribo. [...]

Tentei dar meus pêsames, dar a conhecer a Grimnebulin – e até mesmo a Diazul – que sou um deles, que sou parte da turma. Da equipe. Do bando. Os caçadores de mariposas. Mas tudo me soou vazio.

Procurarei e encontrarei a mim mesmo, então saberei se posso contar-lhes isso. Se não, saberei o que dizer em compensação.

Vou me armar. Trarei armas. Encontrarei uma faca, um chicote, como aqueles que costumava empunhar. Mesmo que seja forasteiro, não permitirei que morram desamparados. A vida de todos nós custará caro às coisas sedentas” (MIÉVILLE, 2016, p. 432-433)

I will hear the sounds of Perrick violining or the Gnurr Kett funeral dirge or a Chet stone-riddle, or I will smell the goat porridge they eat in Neovadan or see a doorway painted with the symbols of a Cobsea printer-captain...A long, long way from their homes. Homeless. Home.

All around me will be New Crobuzon, seeping in through my skin. (Idem, p. 439-441)⁵⁵

Esse trecho parece, portanto, estar em perfeita sintonia a observação de Lukács a respeito dos personagens problemáticos típicos do romance de educação (ou formação), quando explica que, para eles, “a articulação entre mundo exterior, profissão, classe, estamento etc. é de fundamental importância como substrato da ação social” (LUKÁCS, 2009, p. 139). Para buscar essas articulações Yagharek constantemente perambula pela cidade, observando desde os mendigos e criaturas dos esgotos, até a milícia e os trabalhadores das fábricas. Nesse momento, contudo, ele descobre em um tipo social específico, na figura dos imigrantes, análogos a ele próprio, a possibilidade de verdadeiramente “encontrar nas estruturas da sociedade vínculos e satisfações para o mais recôndito da alma”, o que é, para Lukács, o objetivo alimentado pelo ideal que vive nesses homens em aprendizado e cuja realização permite superar sua solidão e cooperar com outros homens (Ibid).

De fato, na sequência do romance, Yagharek se reencontra com o grupo e passa a cooperar com eles. Partem para dentro da *Glasshouse*, enfrentando tanto os *slake-moths* quanto o povo *cactacae*. Lá conseguem destruir os ovos de onde nasceriam novos monstros, mas os cinco já existentes continuam vivos. Três membros secundários do grupo, contudo, morrem na empreitada.

Ao final da parte seis, Yagharek narra a fuga da *Glasshouse* até a casa abandonada que lhes serve de esconderijo. Seu objetivo nesse trecho é contar o que os outros personagens fazem e dizem, em vez de se limitar aos seus próprios pensamentos e sentimentos, como acontecia nos episódios anteriores. Isso fica evidente pela quantidade em que se expressa na primeira pessoa do plural “nós” em oposição ao singular “eu”. No trecho do final da parte 5 aparecem 89 vezes

⁵⁵ “Vagarei por uma noite e um dia. Repisarei as pegadas que uma vez deixei à sombra da ferrovia. Cruzarei a monstruosa geografia da cidade e encontrarei as ruas que me trouxeram para cá, os atarracados canais nos tijolos aos quais devo minha vida e identidade. [...]”

Os barulhos de Nova Crobuzon enchem meus ouvidos. Vou segui-los, acolhê-los. Deixarei que me cerquem. Mergulharei na vida quente da cidade. [...] E, aqui e ali, espero, entre os pináculos e a arquitetura amontoadas, tocarei os imigrantes, os refugiados, os forasteiros que refazem Nova Crobuzon todos os dias. Este lugar de cultura bastarda. Esta cidade vira-lata.

Ouvirei os sons de violinistas perriquenses, ou as canções fúnebres de Gnurr Kett, ou um pedrenigma de chet, ou sentirei o cheiro do mingau de bode que comem em Neovadan, ou verei uma soleira de porta pintada com os símbolos de um capitão-gráfico de Margaivota... Distantes, distantes de seu lar. Sem lar. Lar.

Em torno de mim haverá Nova Crobuzon, infiltrando-se em minha pele” (MIÉVILLE, 2016, p. 432-434).

o “I” (eu) e 3 vezes o “we” (nós), enquanto neste trecho há 30 vezes o “we” contra apenas 13 “I”. É neste ponto em que há uma mudança do foco narrativo, passando do “narrador-protagonista” para o “eu-como-testemunha”, refletindo essa alteração de perspectiva do personagem.

A transformação nas prioridades narrativas demonstra que o grande ponto de virada da consciência de Yagharek aconteceu após o episódio anterior, no qual afirma possuir verdadeiro desejo de pertencimento, de poder chamar seu grupo de gangue, de amigos. Durante o tempo em que ficaram na *Glasshouse*, Yagharek conseguiu se sentir integrado. Agora, revela que chegou até mesmo a se esquecer por um momento de seu desejo de voltar a voar: “*He talks to me of flight, something I had half forgotten I might ever have, which I want again, as he mentions it, I want with all of me*”⁵⁶ (MIÉVILLE, 2003b, p. 499).

Na sequência, durante a parte sete do romance, “*Crisis*”, acontece a batalha final com os *slake-moths* e o resgate da personagem Lin, aprisionada pelo chefe do crime Mr. Motley. Trata-se do clímax da narrativa principal, mas apenas mais um episódio da trajetória paralela de Yagharek. No final dessa parte ele narra nova fuga do grupo pelas ruas de New Crobuzon, pois, apesar de vitoriosos, ainda são perseguidos pela milícia, pelo crime organizado e pelos seguidores do *Construct Council*.

O relato é marcado por sentimentos positivos, com alegria e euforia até então não demonstradas por ele: “*We run and hide like hunted vermin, but it is with relief and joy. We know that we have won. [...] It is hard not to catch each other’s eyes and smile or caw softly in astonishment. [...] We are triumphant*”⁵⁷ (Idem, p. 591). Essa felicidade remete à conclusão do *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, ainda que este não seja o fim de *Perdido Street Station*, mas é possível relacionar em ambos o sentimento de integração com o despertar da felicidade.

Assim, Yagharek se sente parte daquele grupo e comemora sua vitória. Não os ajudava mais apenas por interesses egoístas, como declara alguns episódios antes, mas como um amigo leal. “*We read them and laugh, Derkhan and Isaac and I. Delight is palpable everywhere. The city is returned. Transformed*”⁵⁸ (Idem, p. 593). Neste trecho está demonstrado que a vitória contra os *slake-moths* transformou não apenas a cidade, mas também o garuda, que se torna

⁵⁶ “*Fala comigo de voo, algo de que eu quase havia esquecido e que agora quero outra vez. Quero com todo meu ser*” (MIÉVILLE, 2016, p. 488).

⁵⁷ “*Corremos e nos escondemos como ratos, mas com alívio e alegria.*

Sabemos que vencemos. [...] é difícil não trocar olhares e sorrir, ou crocitar suavemente de perplexidade. [...] estamos triunfantes” (Idem, p. 575).

⁵⁸ “*Nós as lemos e rimos, Derkhan, Isaac e eu. O contentamento é palpável em todos os lugares. A cidade retornou. Transformada*” (Idem, p. 576).

capaz de rir ao lado de Isaac e Derkhan, algo impensável até então. Sua preocupação em voltar a voar aparece discretamente, primeiro porque Isaac diz que não esqueceu a promessa e, depois, quando observa o céu e relembra a sensação.

É perceptível, nesse momento, o estabelecimento de uma pequena comunidade de indivíduos cooperando por um objetivo maior, revelando um “lapidar-se e habituar-se mútuos de personalidades antes solitárias e obstinadamente confinadas em si mesmas” (LUKÁCS, 2009, p. 140), uma vez que tanto Isaac quanto Derkhan também vivem à parte das normas gerais da sociedade, ainda que em menor grau do que o garuda. São, como ele, párias.

Sob outro aspecto, esse relato de Yagharek tem uma função importante dentro da narrativa principal, pois permite que as consequências de toda a aventura pela qual passaram sejam relatadas pelo ponto de vista de um personagem que, agora, tem uma percepção positiva e ampla do ocorrido. Enquanto Isaac e Derkhan estão muito preocupados e tristes com a situação de Lin – semi-drenada pelo *slake-moth* – e receosos por serem pessoas perseguidas, Yagharek comenta sobre a cidade e as notícias, contando como aos poucos tudo volta ao ritmo de sempre nas fábricas, no comércio, nos portos, como se nada houvesse acontecido. Politicamente, porém, a crise permitiu a instauração de lei marcial e aumento da opressão, ou seja, a situação geral termina pior do que era no início. Apesar disso, se o romance terminasse nesta parte, a sensação seria de um final relativamente bem-sucedido, justamente pelo sentimento de vitória passado pelo garuda e pela promessa de Isaac logo resolver a questão do voo, ainda que o problema de Lin traga tristeza aos personagens.

Entretanto, a última parte, “*Judgement*”, tem o objetivo formal específico de trazer o fechamento necessário à trajetória do garuda. Havia um mistério ainda pendente e praticamente esquecido pelos outros personagens ao longo da narrativa: a revelação do crime de Yagharek. O leitor, assim como Isaac, até então sabia apenas que se tratava de um “roubo de escolha em segundo grau” e que isso era motivo de grande vergonha e passível da punição severa à qual fora submetido o personagem: a perda de suas asas.

Como abordamos anteriormente, nesse último capítulo, enquanto Yagharek está ausente do esconderijo, Isaac recebe a visita de Kar’uchai, uma garuda fêmea, e ela lhe pede para não desfazer a justiça de seu povo e manter Yagharek sem a capacidade de voar. Ajudá-lo significaria retirar o peso da punição de seu crime, o qual ela explica se tratar do estupro da própria Kar’uchai. Frente a essa nova informação, apesar de considerá-lo um amigo e sentir-se devedor de sua ajuda, Isaac decide ir embora da cidade antes que Yagharek retorne.

A narração final sob o ponto de vista de Yagharek, o epílogo do romance, começa justamente quando ele descobre que foi abandonado. O tom festivo do último relato não aparece

neste, mas também não há o rebuscamento e a grande quantidade de metáforas dos primeiros episódios. É mais objetivo e direto, bastante próximo do estilo empregado pelo narrador onisciente do restante do livro, como pode-se notar na descrição que ele faz da cidade:

The brick wall that contains the roofspace is five feet high. I lean on it and look out, to all sides.

I know what it is I see.

I can place myself exactly.

That is a glimpse of the Glasshouse dome, a smudge of dirty light between two gas towers. The clenching Ribs are only a mile away, dwarfing the railways and the stubby houses. Dark clutches of trees pepper the city. The lights, the lights of all the different colours, all around me.

I vault easily onto the wall, and stand.

I am on top of New Crobuzon now. (MIÉVILLE, 2003b, p. 620)⁵⁹

Toda a dúvida, medo e hesitação que o faziam narrar a cidade como um monstro grotesco, utilizando as metáforas como recurso para dar forma ao desconhecido, nesta descrição são substituídos pela confiança e pelo conhecimento do espaço: ele sabe exatamente o que está vendo e onde está localizado, sente-se dominar o ambiente. Reiteramos, portanto, a defesa de que essa mudança no estilo do texto representa a alteração da percepção interior do personagem.

Apesar de considerar o ato de Isaac uma traição, Yagharek admite que revogar o efeito do julgamento seria mais uma vergonha a carregar. Ele relembra e narra seu ato criminoso e toda a punição. Então parte para o topo de um prédio e, pelas palavras que utiliza, indica que se jogará para o suicídio, como último recurso para se livrar de sua vida incompleta. Dessa forma, o anjo cairia novamente, mas agora para morrer:

I will not do this any more. I will not be this cripple, this earthbound bird, any longer.

This half-life ends now, with my hope.

I can so well picture a last flight, a swift, elegant curving sweep through the air that parts like a lost lover to welcome me.

Let the wind take me.

I lean forward on the wall, out over the tumbling city, into the air. (Idem, p. 621)⁶⁰

⁵⁹ “A parede de tijolos que contém o telhado mede um metro e meio de altura. Debruço-me sobre ela e olho para fora, para todos os lados.

Sei o que vejo.

Posso me localizar com exatidão.

É um vislumbre do domo da Estufa, uma mancha de luz suja entre duas torres de gás. O cerrado Espinhaço está apenas a um quilômetro de distância, apequenando as ferrovias e as casas atarracadas. Feixes escuros de árvores salpicam a cidade. As luzes, luzes de todas as cores diferentes, todas em torno de mim.

Salto com facilidade e me empoleiro na parede. Fico em pé.

Agora estou no topo de Nova Crobuzon” (MIÉVILLE, 2016, p. 602).

⁶⁰ “Não voltarei a fazer isso. Não serei mais este pássaro aleijado preso à terra.

O que ele realmente faz, porém, é arrancar todas as penas, deixando que os resquícios de sua identidade como garuda voem pela cidade. Busca, como havia confessado capítulos antes, não a morte, mas a dissolução, o renascimento em uma nova pele:

I stand before the building in my new flesh. [...]

I am not the earthbound garuda any more. That one is dead. This is a new life. I am not a half-thing, a failed neither-nor.

I have torn the misleading quills from my skin and made it smooth, and below that avian affectation, I am the same as my citizen fellows. I can live foresquare in one world. [...]

It is night and I must hurry to my bed, to find my bed, to find a bed in this my city where I can live my foresquare life. [...]

I turn and walk into the city my home, not bird or garuda, not miserable crossbreed.

I turn and walk into my home, the city, a man. (Idem, p. 622-623)⁶¹

Sua formação como indivíduo, como cidadão de New Crobuzon, está, portanto, completa, assim como sua busca mítica. Não voltou a ser anjo, mas aceitou-se como homem. Yagharek escolhe viver de forma padronizada e indiferente às contradições daquela sociedade, como todos os demais homens, mulheres e estrangeiros de qualquer espécie, todos eles reduzidos também a uma categoria genérica de “homens”, ou simplesmente força de trabalho, sob o ponto de vista dos processos sociais e econômicos que regem a cidade. Deixa de lado suas paixões e desejos de realização pessoal, de se tornar novamente completo e livre, e se sujeita ao processo de integração àquela sociedade, jogando fora o pouco que ainda o marcava como sujeito único, na esperança de mesclar-se à população, como se dessa forma fosse possível alcançar uma solução para seu dilema interior baseada em uma escolha legítima, como ressalta Moretti:

We had begun with a specifically ‘bourgeois’ dilemma: the clash between individual autonomy and social integration. The image of the scape from

Esta meia vida termina agora, junto com minha esperança.

Posso bem imaginar um último voo, um mergulho curvo e elegante pelo ar que se abre como uma amante perdida para me acolher.

Que o vento me leve.

Inclino-me para a frente sobre a parede e, dali, para a cidade vertiginosa, para o ar” (MIÉVILLE, 2016, p. 603).

⁶¹ “Estou diante do prédio vestindo minha nova pele. [...]

Já não sou mais o garuda preso à terra. Aquele está morto. Esta é uma nova vida. Não sou uma meia-coisa, um fracassado nem isso nem aquilo.

Arranquei de minha pele as penas enganadoras, tornei-a lisa e, sob aquela afetação aviária, sou igual aos meus concidadãos. Posso viver normalmente em um mundo. [...]

É noite e preciso correr para a cama, achar a cama, achar minha cama nesta minha cidade onde posso viver minha vida padronizada. [...]

Volto-me e caminho para dentro da cidade meu lar, já não pássaro nem garuda, nem miserável híbrido.

Volto-me e caminho rumo ao meu lar, a cidade. Como homem” (MIÉVILLE, 2016, p. 604).

freedom, which places the desire to ‘belong’ within the individual psyche itself, is, as it were, its solution. When the logic of social integration has been interiorized, turning into a desire that the individual perceives as his ‘own’, as his *greatest* desire in fact, to which all others can be subordinated and sacrificed – then socialization is no longer felt as mere necessity, but as value choice: it has become *legitimate*. (MORETTI, 1987, p. 67)

Parece possível afirmar, portanto, que a trajetória de Yagharek ao longo do romance se encaixa na estrutura formal do Romance de Formação clássico, conforme as definições de Mazzari, Lukács e Moretti comentadas acima. O embate entre autorrealização e socialização permeia praticamente todos os trechos narrados sob o seu ponto de vista, resultando em completa integração do personagem problemático à sociedade.

Ao mesmo tempo, está também presente nesse percurso a busca mítica pela reconquista de seus dons divinos, em moldes similares aos que abordamos no capítulo anterior, mas de maneira muito mais enxuta e deslocada do que a busca de Isaac. Grande parte das etapas do monomito aconteceram para Yagharek antes mesmo que ele chegasse à cidade, como o início da busca e as primeiras provações.

Assim, *Perdido Street Station*, mesmo em uma trama paralela à principal, apresenta características estruturais correspondentes a mais de um gênero, nesse caso a Fantasia, nos termos da busca mítica, e o *Bildungsroman*, no percurso de aprendizagem e integração de Yagharek. E, também, está constantemente presente a atmosfera trazida pelo Horror, com as manifestações do grotesco e os constantes estranhamentos.

3 ***Perdido Street Station* e a Distopia: a representação crítica da sociedade contemporânea pela literatura fantástica.**

No capítulo anterior abordamos em detalhe a maneira pela qual a articulação formal dos episódios que constituem a trama paralela de Yagharek em *Perdido Street Station* pode ser comparada à estrutura do Romance de Formação. A partir disso, porém, uma nova questão torna-se relevante: entender qual a pertinência de um romance publicado no ano 2000 promover o resgate de uma forma literária do final do século XVIII, baseada em um conceito de indivíduo centrado, proveniente do Iluminismo, o qual, na atualidade, pode ser considerado inadequado para a compreensão do indivíduo pós-moderno. Defenderemos neste capítulo que essa discussão pode ser um ponto de partida para o estudo do potencial de crítica política e social do *New Weird*, mais especificamente de *Perdido Street Station*, o que possibilitará uma aproximação formal do romance em relação ao gênero da Distopia.

I

Analisar a relação entre o Romance de Formação e o contexto histórico de seu próprio tempo pode colaborar para a compreensão do resgate dessa forma literária em *Perdido Street Station*. Lukács diz que “*Wilhelm Meister* está ideologicamente na fronteira entre duas épocas: da forma à crise trágica dos ideais humanistas burgueses, ao início de sua superação – provisoriamente utópica – do marco da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 1994, p. 609). Naquele momento, poucos anos após a Revolução Francesa, parecia ainda viável acreditar na possibilidade de realização dos ideais humanistas advindos do Renascimento e do Iluminismo, representados pelo desenvolvimento harmonioso e pleno da personalidade e das paixões humanas, em sintonia com a cooperação e integração dos homens livres dentro de uma sociedade também harmônica. Mais ainda, o capitalismo emergente era visto por muitos, inicialmente, como o sistema que permitiria esse desenvolvimento humano completo ao oferecer liberação das amarras da sociedade feudal.

O poeta de *Os Anos de Aprendizado* não crê apenas em que os ideais do humanismo estejam consolidados nas profundidades mais recônditas da natureza humana, mas também em que sua realização, na verdade difícil e só paulatinamente possível, seja de todos os modos possível na então incipiente sociedade burguesa [alemã] do período da Revolução Francesa. O Goethe de

Os Anos de Aprendizado vê efetivamente as contradições concretas entre os ideais do humanismo e a realidade da sociedade capitalista, mas não considera essas contradições como basicamente antagônicas, insolúveis a princípio. (Idem, p. 605)

Dessa forma, o foco de Goethe no aspecto concreto – seres humanos concretos em circunstâncias concretas – e a visão de que o desenvolvimento da personalidade só pode efetivamente acontecer pela ação e interação dos homens na sociedade, levando-os a conhecer a realidade e entrar em conflito com ela, permitem que essas contradições entre os ideais humanistas e a realidade burguesa sejam ressaltadas e criticadas ao longo do percurso da narrativa. Essas críticas são direcionadas principalmente contra a divisão capitalista do trabalho, a excessiva especialização do ser humano, o aniquilamento do homem por essa divisão, o estreitamento e deformação do ser humano pelo aprisionamento no ser e na consciência da classe social (Idem, p. 596-597).

Gostaríamos de defender que essa busca pela explicitação de contradições sociais aproxima *Perdido Street Station* do Romance de Formação. Como abordado no capítulo anterior, Yagharek percorre a cidade e atua concretamente na sociedade, colocando em destaque questões sociais de New Crobuzon, sendo a maioria delas inerentes ao modo de produção capitalista, tal como as abstrações e alienações propiciadas pelo trabalho assalariado e pela propriedade privada, a desigualdade entre classes sociais, a sujeição do trabalhador ao capital, entre outras. São críticas de âmbito político muito próximas das observadas por Lukács em *Os Anos de Aprendizado*, demonstrando que, apesar da sociedade ter sofrido incontáveis mudanças desde então, vivemos ainda sob a hegemonia do modo de produção capitalista responsável por tais contradições e, portanto, o percurso formal do Romance de Formação ainda se mostra capaz de explicitá-las.

Por outro lado, para Goethe, essas contradições não impossibilitariam a realização dos ideais humanistas de integração e desenvolvimento da personalidade, apenas a tornariam mais lenta e difícil. Portanto, há no romance efetivamente a articulação de uma perspectiva utópica na qual o homem pode encontrar sua plenitude vivendo em uma sociedade burguesa moderna, alcançando a felicidade – um dos objetivos utópicos mais recorrentes no século XIX.

Em *Perdido Street Station*, apesar do percurso do personagem Yagharek ser em muitos pontos análogo ao de Wilhelm Meister, o final da narrativa demonstra que Miéville pensa de maneira muito diferente de Goethe, e concorda com a afirmação de Lukács de que “é impossível que a sociabilidade da atividade humanista nasça organicamente da concepção realista da sociedade burguesa” (Idem, p. 600).

No romance de Miéville, esse pressuposto utópico de integração humanista aparece, na verdade, de forma negativa, como uma anti-utopia, uma vez que constantemente durante a narrativa – não apenas nos trechos de Yagharek – são reiterados os efeitos de deformação, alienação, fragmentação e descentralização do ser humano e de sua identidade frente às condições sociais, políticas e econômicas propiciadas pelo sistema capitalista de New Crobuzon.

Além disso, enquanto em *Os Anos de Aprendizado* há uma espécie de “ilha” social utópica em torno dos poucos homens com possibilidade de alcançar o desenvolvimento pleno em contraste com o restante da sociedade, uma “sociedade dentro da sociedade, como um embrião da progressiva transformação de toda sociedade burguesa” (Idem, p. 601), em *Perdido Street Station* essa “ilha” utópica é apresentada na forma de uma ausência. Trata-se do deserto de Cymek, a terra natal de Yagharek, separada de New Crobuzon por milhares de quilômetros e por diversas variações de configurações sociais e modos de produção representados pelos territórios por onde o personagem passou para chegar até a cidade:

Cymek garuda are egalitarian...*completely* egalitarian, and completely individualistic. Hunters and gatherers, no sexual division of labour. No money, no rank, although they do have sort of *uninstitutional* ranks. [...]

Their society's all based on maximizing choice for the individual, which is why they're communistic. Grants the most uninhibited choice to everyone. [...]

And you can't respect other people's individuality if you focus on your own individuality in a kind of abstract, isolated way. The point is that you *are* an individual inasmuch as you exist in a social matrix of others who respect your individuality and your right to make choices. That's concrete individuality: an individuality that recognizes that it owes its existence to a kind of communal respect on the part of all the other individualities, and that it had better therefore respect them similarly.

So an abstract individual is a garuda who forgot, for some time, that he or she is part of a larger unit, and owes respect to all the other *choosing* individuals. (MIÉVILLE, 2003b, p. 61-63)⁶²

A sociedade garuda baseia-se, portanto, em uma matriz social de indivíduos que são diferentes entre si, mas formam uma totalidade coesa, baseada no respeito concreto das escolhas

⁶² “Os garudas do Cymek são igualitários; *completamente* igualitários e individualistas. Caçadores e coletores, nenhuma divisão sexual do trabalho. Não têm dinheiro, não têm postos, embora tenham alguma espécie de hierarquia *não institucionalizada*. [...] a sociedade deles é toda baseada em maximizar a escolha para o indivíduo, e é por isso que eles são comunísticos. Isso garante a mais livre escolha para todos. [...]”

E você não pode respeitar a individualidade dos outros concentrando-se em sua própria individualidade de forma abstrata e isolada. A questão é que você só é um indivíduo enquanto estiver inserido numa matriz social composta por outros indivíduos que respeitam sua individualidade e seu direito de fazer escolhas. Isso é a individualidade concreta: uma individualidade que reconhece que sua existência se deve a uma espécie de respeito comunal da parte de todas as outras individualidades e que, portanto, é melhor respeitá-las da mesma forma. Assim, um indivíduo abstrato é um garuda que esqueceu por um tempo que é parte de uma unidade maior e que deve respeito a todos os outros indivíduos que *escolhem*” (MIÉVILLE, 2016, p. 75-76).

de seus membros. Parece possível traçar um paralelo entre essa configuração social de Cymek e a proposta humanista de Goethe, uma vez que cada garuda tem liberdade real para buscar seu desenvolvimento pleno enquanto ser inteligente e social, sem interferência externa em suas escolhas e desejos interiores, ao mesmo tempo em que sua integração ao restante da comunidade é também efetiva e harmoniosa. Em Cymek, portanto, de forma concreta, o dilema entre desenvolvimento humano e integração social está resolvido.

Assim, a sociedade de Cymek, descrita como comunista e livre de conceitos como dinheiro, trabalho assalariado e propriedade privada – tanto dos bens materiais quanto do conceito de ser “dono de si mesmo” (Idem, p. 265) –, apresenta-se, portanto, como pré-capitalista, em oposição ao capitalismo avançado de New Crobuzon e também do nosso mundo real. Pode-se depreender que o deserto figura como o local de plena realização do homem e do respeito mútuo entre iguais, enquanto a cidade representa o inverso disso, um espaço de deformações, alienações e “individualidade abstrata”, onde a felicidade não é possível, como concordam tanto Lukács quanto Moretti:

[O] requerido desenvolvimento harmonioso das paixões humanas em direção ao caráter da personalidade rica e que se desenvolve plenamente pressupõe uma nova ordem social, o socialismo. (LUKÁCS, 1994, p. 607-608)

The definitive stabilization of the individual, and of his relationship with the world – ‘maturity’ as the story’s final stage – is therefore fully possible *only in the precapitalist world*. Only in the world of ‘closed social forms’ [...] can ‘happiness’ be the highest value. (MORETTI, 1987, p. 27)

Quando a matriz social dos garudas não é respeitada e um dos indivíduos “rouba a escolha” de outro, como fez Yagharek, ele está agindo de acordo com o individualismo egoísta típico das sociedades capitalistas, onde respeito mútuo e desenvolvimento pleno são idealismos inatingíveis.

Cymek, porém, não é um local benevolente. Árido e selvagem, uma terra de caçadores, onde compaixão e perdão não fazem parte do discurso. Criminosos são tratados sem piedade. No caso de Yagharek, a sentença foi a mutilação de suas asas, descaracterizando-o enquanto garuda e exilando-o da comunidade à qual desrespeitou, sem prerrogativa de redenção. Nesse ponto, justiça de New Crobuzon e de Cymek atuam analogamente: ambas punem por mutilação física, marcando para sempre seus criminosos. A diferença principal é que, na cidade, uma série de interesses econômicos e políticos atuam por trás das sentenças e punições, enquanto no Cymek a justificativa está apenas na manutenção dos direitos de cada garuda fazer suas próprias escolhas. Quando alguém tira esse direito do outro, torna-se criminoso.

Assim, Yagharek tinha nas mãos a possibilidade de integração e completude, mas colocou seus desejos íntimos acima dos direitos dos seus iguais, perdeu suas asas e também sua posição enquanto membro de sua espécie, sendo expulso daquele espaço utópico, o paraíso perdido desse anjo caído. Se apenas lá seu pleno desenvolvimento, harmonia social e felicidade tinham alguma chance de realização, quanto mais Yagharek se afastou do Cymek, mais longe afastou de si a possibilidade de voltar a ser um garuda completo.

A imagem final, quando Yagharek se define como humano, “homem”, sendo literalmente obrigado a desfigurar-se ainda mais em busca das condições que julga necessárias para sua integração, ao mesmo tempo reafirma de forma grotesca a impossibilidade dessa realização e demonstra que acreditar nesse sonho é sujeitar-se à ilusão ideológica de que os preceitos humanistas são viáveis dentro da sociedade de New Crobuzon. Portanto, sua busca é, desde o princípio, irrealizável, reforçando o caráter anti-utópico dessa jornada pessoal.

Assim, parece plausível afirmar que, enquanto a estrutura típica do Romance de Formação do século XVIII apontava na direção utópica da possibilidade de harmonia entre o indivíduo e a sociedade, apesar das contradições abordadas no percurso desse personagem, *Perdido Street Station*, ao contrário, a perspectiva é anti-utópica, pois os contrastes e mazelas sociais impossibilitam qualquer busca por harmonia, integração ou felicidade. O processo de formação burguês, em vez de plenitude causa desfiguração, alienação e submissão do ser humano a relações econômicas e políticas que fogem de seu controle.

Porém, o romance não atua apenas nessa chave negativa, e demonstra pontualmente vislumbres de esperança de transformação social, ou ao menos que, apesar de toda opressão e controle, ainda é possível cogitar novas alternativas. Isso aparece claramente em três momentos: na vitória alcançada por Isaac e seu pequeno bando, não obstante todo o esforço contrário empreendido pelas forças governamentais, econômicas e o crime organizado; no aparecimento repentino, no clímax do romance, de Jack Half-a-Prayer, um *remade* que se transformou em herói das classes baixas e luta contra o governo, a milícia e as injustiças; e, posteriormente, quando Jack reaparece depois de Yagharek ter sido deixado por Isaac e oferece uma opção ao garuda: ajudá-lo na luta pela criação de uma nova cidade, ou seja, na construção de uma revolução.

A dark figure has been waiting for me. He steps into the little pool of light, and stands, his face shadowed. He waves slowly to me. There is a fractional moment when I think of all my enemies and wonder which this man is. Then I see the huge scissoring mantis limb with which he greets me.

I find that I am not surprised.

Jack Half-a-Prayer extends his Remade arm again and with a slow, portentous movement, he beckons me.

*He invites me in. Into his city.
 [...] He offers me the half-world. He offers to share his bastard liminal life, his interstitial city. His obscure crusades and anarchic vengeance. His scorn for doors.
 [...] He sees another broken-down half-thing, another exhausted relic that he might convert to fight his unthinkable fight, another for whom existence in any world is impossible, a paradox, a bird that cannot fly. And he offers me a way out, into his uncommunity, his margin, his mongrel city. The violent and honourable place from where he rages.
 He is generous, but I decline. That is not my city. Not my fight.*
 (MIÉVILLE, 2003b, p. 622-623)⁶³

A partir disso, parece plausível afirmar que *Perdido Street Station* possui também um impulso efetivamente utópico, ao levar em conta esses breves momentos nos quais há a perspectiva de transformação social futura, ainda que a vitória contra os Slake-Moths tenha apenas restaurado o *status quo* e intensificado a opressão em New Crobuzon pela instauração de uma lei marcial. Trata-se de uma perspectiva muito diferente da apresentada em *Os Anos de Aprendizado*, pois o que está em questão não é o desenvolvimento pleno do homem e sua integração social, mas a explicitação de que essa busca humanista é impossível sem uma transformação efetiva prévia da sociedade.

Esse viés utópico, com base na definição elaborada por Jameson (2005, p.1) a partir de Ernest Bloch, parece indicar que o romance se configura como um verdadeiro programa utópico, no sentido sistêmico formal e que inclui as práticas textuais dentro do gênero literário da Utopia e seus subgêneros – Distopia e Anti-Utopia. Jameson diferencia esses programas utópicos de outras manifestações chamadas apenas de impulsos utópicos, os quais englobam disposições muitas vezes inconscientes que governam todas as atividades humanas orientadas ao futuro, desde ações do dia a dia a jogos, pesquisas científicas, mitos, entretenimento, arquitetura, turismo até teoria política e alegoria (Idem, p. 2-3).

A fim de aprofundar essa análise a respeito de *Perdido Street Station* e a de sua expressão enquanto programa utópico, na defesa de que sua configuração é especificamente distópica,

⁶³ “Uma figura escura espera por mim. Caminha até a pequena poça de luz e ali para. Seu rosto está encoberto. Acena devagar para mim. Durante uma fração de tempo penso em todos os meus inimigos e imagino qual deles é esse homem. Então, vejo a imensa garra de louva-deus com que me saúda.

Percebo que não estou surpreso.

Jack Meio-Louva estende outra vez, vagarosa e portentosamente, seu braço Refeito. Acena para mim.

Convida-me para entrar. Em sua cidade. [...]

Ele me oferece o meio-mundo. Oferece-me parte de sua vida liminar e bastarda, de sua cidade intersticial. De suas obscuras cruzadas e vinganças anárquicas. De seu desdém por portas. [...]

Ele vê outra meia-coisa alquebrada, outra relíquia exausta que pode converter à sua guerra impensável, outro ser para quem a existência em qualquer mundo é impossível, um paradoxo, pássaro que não pode voar. Ele me oferece uma saída, em sua incomunidade, sua margem, sua cidade vira-lata. O lugar violento e honroso onde se enfurece.

Ele é generoso, mas recuso. Esta não é minha cidade. Não é minha luta” (MIÉVILLE, 2016, p. 603-604)

abordaremos algumas passagens do romance que explicitam questões políticas, sociais e econômicas da cidade de New Crobuzon, uma vez que a forma utópica está diretamente relacionada à representação de desejos históricos e coletivos, em detrimento de questões meramente individuais (Idem, p. xiii).

Jameson ressalta alguns dos principais temas que podem servir como indício de uma formulação utópica:

Laws, labor, marriage, industrial and institutional organization, trade and exchange, even subjective raw materials such as characterological formations, habits of practice, talents, gender attitudes: all become, at one point or another in the story of utopias, grist for the Utopian mill and substances out of which the Utopian construction can be fashioned. (JAMESON, 2005, p. 14)

II

Uma das personagens mais próximas das questões sociais da cidade de New Crobuzon é a jornalista humana Derkhan Bluesday. Amiga de Lin – a khepri amante de Isaac –, Derkhan é apresentada no romance como parte de um grupo de “painters and poets, musicians, sculptors, and a host of hangers-on she [Lin] half-recognized”⁶⁴ (MIÉVILLE, 2003b, p. 66). Sua descrição, porém, é de alguém bastante diferente dos demais, pois não é uma artista, mas uma crítica de arte, e não gosta muito de chamar a atenção:

Derkhan was pale, tall and thin-though she had gained a small gut as she passed into her middle years. Though she loved the outrageous antics of the Salacus set, she was an intense, gentle woman who avoided being the centre of attention. Her published writing was spiky and merciless: if Derkhan had not liked her work, Lin did not think she could have been Derkhan’s friend. Her judgements in the *Beacon* were harsh to the point of brutality. (Idem, p. 68)⁶⁵

Nota-se a constituição de uma personagem repleta de conflitos interiores, da mesma forma como vimos acontecer com Yagharek. Uma crítica de arte gentil e discreta, mas cujos textos na revista de arte *Beacon* beiram a brutalidade e intensidade, a ponto de afetar sua escolha

⁶⁴ “pintores e poetas, músicos, escultores e uma horda de agregados que ela conhecia vagamente” (MIÉVILLE, 2016, p. 79).

⁶⁵ “Derkhan era pálida, magra e alta – embora a meia-idade tivesse lhe trazido uma barriguinha. Apesar de adorar as palhaçadas ultrajantes do grupo de Salazes, era uma mulher gentil e intensa, que evitava ser o centro das atenções. Seus textos eram afiados e impiedosos: Lin achava que, se Derkhan não tivesse gostado de seu trabalho, não conseguiria ser amiga dela. Os juízos que ela emitia no *Farol* eram duros ao ponto da brutalidade” (Idem, p. 81).

de amizades. Derkhan parece colocar-se em choque com o mundo de aparências e superficialidade no qual vivem os artistas, buscando tratar das questões sociais e estéticas mais profundas e radicais, mesmo que isso afete sua popularidade. Essa personalidade ao mesmo tempo combativa e discreta é necessária também para manter sua profissão secreta de colunista do periódico político ilegal *Runagate Rampant*, o que a coloca em constante perigo de prisão.

Lin descobrira por acaso que Derkhan era gay e, sentindo-se devedora de um segredo, contara a ela sobre seu relacionamento secreto com Isaac. Nesse ponto Miéville mostra discretamente que em New Crobuzon as questões de orientação sexual são tratadas com preconceito e que as opções diferentes da norma devem ser mantidas em sigilo, o que remete diretamente ao mundo real. Poder compartilhar a verdade sobre suas preferências sexuais tornou Derkhan e Lin íntimas, explicitando que isso as separa do restante das pessoas, com as quais não podem abrir-se completamente. Mesmo no bairro onde costumam frequentar, Salacus Fields, que é habitado por artistas, libertinos e boêmios, esses segredos não são expostos completamente, mas considerados “segredos-abertos”, sobre os quais proliferam boatos e indiscrições. A aceitação não acontece por respeito ou por qualquer tipo de visão libertária dos direitos sexuais, mas porque os artistas consideram que relacionamentos fora da norma são escandalosos e, para eles, isso é algo a ser festejado, como se fosse uma peça de arte transgressiva, o que não deixa de ser uma faceta de preconceito:

They delighted in the scandalous and the outre. In the tea-houses and bars of Salacus Fields, Lin's escapades—broadly hinted at, never denied, never made explicit—would be the subject of louche discussion and innuendo. Her love-life was an avant-garde transgression, an art-happening, like Concrete Music had been last season, or 'Snot Art! the year before that. (Idem, p. 11)

Ainda mais intensa é a reação da comunidade científica da qual Isaac faz parte, pois uma transgressão como essa pode levar ao ostracismo, o que o obriga a ser bastante cuidadoso quanto a expor o relacionamento com Lin quando estão fora de Salacus Fields, e mais ainda em Brock Marsh, o bairro dos cientistas. O meio acadêmico de New Crobuzon é, dessa forma, apresentado como conservador e intransigente, o que pode ser novamente ser entendido como uma crítica ao mundo real. Isaac diz odiar a todos, mas, apesar de ser um pesquisador independente atuando sob contratos com cidadãos pouco íntegros e com fama de fazer experiências ofensivas e brilhantes, está amarrado à profissão, tendo que participar de conferências, debates e publicações:

But the academy did not just play at being old-fashioned. Xenian students had only been admitted as degree candidates in New Crobuzon for twenty years.

To cross-love openly would be a quick route to pariah status, rather than the bad-boy chic he had assiduously courted. What scared him was not that the editors of the journals and the chairs of the conferences and the publishers would find out about Lin and him. What scared him was that he be seen not trying to hide it. If he went through the motions of a cover-up, they could not denounce him as beyond the pale. (Idem, p. 12)⁶⁶

Assim, por meio de passagens espalhadas em dois capítulos diferentes, não colocadas simplesmente como descrições do funcionamento social do mundo ficcional, mas imbricadas nas ações e pensamentos dos personagens a partir dos acontecimentos e diálogos, Miéville nos mostra facetas do preconceito racial e sexual em New Crobuzon. Fica evidente a divisão em grupos sociais de pensamento aparentemente distinto – separados até por bairros –, mas que, em última instância, trazem as mesmas raízes, como se o preconceito estivesse disseminado na sociedade, mas se manifestasse de diferentes formas. Aparece aqui também a extrema importância dada às aparências e à espetacularização típicas da contemporaneidade, pois, se em Salacus Fields a transgressão sexual é um evento a ser comentado como uma obra de arte, em Brock Marsh é mais grave não tentar esconder – ou não dar importância para a máscara social – do que a transgressão em si mesma.

Nesse aspecto das relações amorosas e sexuais, Lin, Isaac e Derkhan vivem, portanto, como párias sociais, ainda que tentem pelo viés das falsas aparências continuar passando por “normais”. Cada um deles, porém, tem mais motivos para serem considerados subversivos: Lin abandonou suas raízes khepri, Isaac é um pesquisador que se desligou da academia e Derkhan trabalha para um periódico ilegal. O último do grupo de proscritos é Yagharek, um criminoso e exilado de Cymek. Todos encaixam-se na categoria proposta por Tom Moylan (2000, p. 55) de “cidadãos distópicos”, mais comumente encontrados nas Distopias a partir do final do século XX e que se caracterizam por serem cidadãos da própria sociedade em questão, ou forasteiros do mesmo mundo – não viajantes de planetas distantes como era frequente nas Utopias e Distopias mais antigas –, que se tornam mais conscientes do “inferno social” onde vivem e cujas ações a narrativa acompanha.

[S]he or he becomes aware of the social hell and—in one way or another, and not always successfully—contends with that diabolical place while moving

⁶⁶ “Mas a academia não ficava apenas brincando de ser antiquada. Fazia apenas vinte anos que estudantes xenianos passaram a ser admitidos como candidatos a diplomas em Nova Crobuzon. Assumir abertamente um transamor seria a rota mais rápida para a condição de pária, em vez da de rebelde chique que ele vinha cortejando. O que o apavorava não era que os editores das revistas acadêmicas, os coordenadores das conferências e os donos das editoras descobrissem sobre ele e Lin. O que o apavorava era ser visto não escondendo o caso. Se ele afetasse os movimentos de encobrimento, não poderiam denunciá-lo como transgressor” (MIÉVILLE, 2016, p. 26).

toward a better alternative, which is often found in the recesses of memory or the margins of the dominant culture. (MOYLAN, 2000, p. 106)

É justamente essa percepção das mazelas do mundo distópico que aproxima Isaac de Derkhan. Ele é leitor frequente do *Runagate Rampant*, sabe que ela participa ativamente do periódico e gosta de ouvir suas opiniões políticas, ainda que as suas próprias sejam difusas, conforme ponto de vista de Lin:

Isaac and Derkhan were hissing to each other across the table in front of her [Lin]. [...] Isaac excitedly talking politics. He channelled his diffuse, undirected, pointed social discontent into his discussions with Derkhan. He was posing, she thought with amused pique, out of his depth, trying to impress the laconic journalist.

She could see Isaac pass a coin carefully across the table, and receive a plain envelope in return. Undoubtedly the latest issue of *Runagate Rampant*, the illegal, radical newssheet for which Derkhan wrote. (MIÉVILLE, 2003b, p. 77)⁶⁷

Apesar dessa falta de direcionamento no descontentamento de Isaac, ele demonstra interesse e preocupações prévias nesse sentido. Os eventos da narrativa o colocam frente a novos desafios e motivações derivados da realidade degradada, fazendo com que Isaac seja aquele que mais claramente percebe as nuances das relações políticas e sociais e seja capaz de completar sua jornada, vencendo os *slake-moths*. Por outro lado, essa trama principal tem uma característica bastante próxima à da Fantasia, como abordamos nos capítulos anteriores, muitas vezes afastando-se da forma distópica. Nas tramas secundárias, em contrapartida, o conteúdo político e crítico está sempre muito presente.

Um exemplo disso aparece no capítulo doze, quando Derkhan viaja até Dog Fenn, um bairro periférico e muito pobre, para conversar com Benjamin Flex, editor do *Runagate Rampant*. Diferentemente dos trechos citados acima, nos quais a narração é preponderante, aqui as longas descrições dominam o texto, pois Derkhan atravessa a cidade de trem e depois anda a pé pelas ruas do bairro enquanto o narrador aponta em detalhes tanto o aspecto industrial e econômico quanto as mazelas da sociedade de New Crobuzon. Esse tipo de *guided tour*, segundo

⁶⁷ “Isaac e Derkhan estavam sibilando entre si na mesa à sua frente. Suas antenas comichavam. Ela conseguia captar alguns de seus murmúrios. Isaac falava animado de política. Ele canalizava seu descontentamento social difuso, sem direção e patente nas discussões com Derkhan. Estava fazendo pose, pensou Lin, divertida, fora de sua área, tentando impressionar a lacônica jornalista.

Ela pôde ver Isaac passar uma moeda cuidadosamente por cima da mesa e receber um envelope simples em troca. Sem dúvida, o último exemplar do *Renegado Rompante*, o pasquim ilegal e radical para o qual Derkhan escrevia” (MIÉVILLE, 2016, p. 84).

Jameson (2005, p. 213), é uma característica formal própria das Utopias, na qual “the features of daily life and of the everyday institutions are lovingly enumerated”.

Nas Utopias propriamente ditas, nas quais o mundo (ou parte dele) já passou por uma transformação e encontra-se em novo estágio, esses *tours* guiados servem para prover descrições das novas instituições sociais e explicar os motivos pelos quais estas são melhores do que as que existiam antes da transformação. Em *Perdido Street Station*, esse tipo de descrição revela sistematicamente como funcionam as atividades econômicas, políticas e sociais, suas relações e consequências essencialmente grotescas – de certa forma justificando a necessidade de uma transformação radical.

No capítulo em questão, o narrador mantém-se no modo da onisciência seletiva múltipla, seguindo de perto Derkhan e relatando suas percepções e pensamentos. Ninguém mais adequado do que ela, como jornalista de um periódico subversivo, para apresentar ao leitor os problemas que afligem a cidade. A narrativa começa quando ela já está no trem, a caminho de seu destino, lendo trechos do *Runagate*:

If a murderer stalked the mansions of Flag Hill or Canker Wedge, would the militia waste any time or spare resources? Why, no! The hunt for Jack Half-a-Prayer proves it! And yet, when the Eyespy Killer strikes in *Smog Bend*, nothing happens! Another eyeless victim was fished from the Tar last week—bringing the number killed to five—and not a word from the blue-clad bullies in the Spike. We say: *it's one law for the rich, another for the poor!*

Around New Crobuzon the posters are appearing demanding your vote—should you be lucky enough to have one! Rudgutter's Fat Sun huffs and puffs, Finally We Can See spout weasel-words, the Diverse Tendency lies to the oppressed xenians, and the human dust of the Three Quills spread their poison. With this sorry crew as the “choice,” Runagate Rampant calls on all “winners” of the vote to spoil their ballots! Build a party from below and denounce the Suffrage Lottery as a cynical ploy. We say: *votes for all and vote for change!*

The vodyanoi stevedores of Kelltree are discussing strike action after vicious attacks on wages by the dock authorities. Disgracefully, the Guild of Human Dockers has denounced their actions. We say: towards an all-race union against the bosses! (MIEVILLE, 2003b, p. 109-110)⁶⁸

⁶⁸ “Se um assassino espreitasse as mansões da Colina da Bandeira ou da Ponta do Cancro, a milícia perderia algum tempo ou deixaria de usar algum recurso? Ora, não! A caçada a Jack Meio-Louva comprova isso! Entretanto, quando o Assassino de Olhespia ataca na Curva da Fumaça, nada acontece! Mais uma vítima sem olhos foi pescada do Piche semana passada – elevando o número de mortos para cinco –, e nenhuma palavra dos valentões de azul no Espigão. Nós afirmamos: é uma lei para os ricos, outra para os pobres!

Ao redor de Nova Crobuzon estão aparecendo cartazes exigindo seu voto – caso você tenha sorte o bastante para ter um! O Sol Gordo de Rudgutter fica só na conversa fiada, o Finalmente Conseguimos Ver vomita palavras enganosas, o Tendência Diversa mente para os xenianos oprimidos, e a poeira humana do Três Penas espalha seu veneno. Com esse grupo lamentável como a “opção”, o Renegado Rompante convoca todos os “vencedores” do voto a anularem suas cédulas! Vamos construir um partido de baixo e denunciar a Loteria do Sufrágio como uma trama cínica. Nós afirmamos: votos para todos e votos pela mudança!

Temos aqui uma amostra tanto do estilo de linguagem empregado quando da visão do periódico sobre a condução desigual e injusta da justiça, que varia de acordo com os bairros da cidade, sendo uma lei para os ricos e outra para os pobres; uma crítica aos quatro partidos políticos e ao formato das eleições – restritas aos ricos e aos contemplados em uma loteria cujo prêmio é o direito ao voto –, pedindo para que todos optem por anular; e uma menção a respeito da greve de estivadores vodyanoi por melhores salários.

Essa greve é pontuada em diversos momentos ao longo do romance, mostrando como os vodyanoi inicialmente têm o apoio dos humanos, mas acabam isolados conforme o governo passa a usar de pessoas infiltradas para separar os dois grupos. O isolamento político garante a derrota dos vodyanoi, que chegam a fechar o rio, impedindo o comércio, mas são massacrados pela milícia da cidade.

Essa representação dos trabalhadores grevistas massacrados como criaturas “meio-sapo” em oposição aos humanos que apoiam o regime da cidade remete à afirmação de Marx de que o trabalho assalariado animaliza o homem:

Chega-se, por conseguinte, ao resultado de que o homem (o trabalhador) só se sente como [ser] livre e ativo em suas funções animais, comer, beber e procriar, quando muito ainda habitação, adornos etc., e em suas funções humanas só [se sente] como animal. O animal se torna humano, e o humano, animal. (MARX, 2004, p. 83)

Os vodyanoi são, portanto, ao mesmo tempo humanos e animais e é justamente sua característica não-humana, a habilidade de nadar e manipular a água, que os torna perfeitos estivadores, representando trabalhadores extremamente especializados.

Os episódios pontuais a respeito da greve, assim como outros abordando questões políticas pontuais da cidade, não estão diretamente integrados à narrativa principal do romance, mas aludem a situações similares enfrentadas por trabalhadores do mundo real e colaboram para o conteúdo político do romance. Além disso, demonstram a visão marxista defendida pelo autor de que, para alcançar qualquer vitória, os trabalhadores não podem se dividir entre si, devendo manter a unidade da classe social. O *Runagate Rampant* chega a fazer uma convocação por uma “união de todas as raças contra os patrões”, o que deriva claramente do slogan defendido por Marx e Engels no *Manifesto Comunista* (1848): “Proletários de todos os países, uni-vos!”.

Os estivadores vodyanois de Troncouve estão discutindo uma greve depois de ataques covardes sobre os salários por parte das autoridades portuárias. Desgraçadamente, a Liga de Trabalhadores Humanos das Docas denunciou a atividade deles. Nós afirmamos: por uma união de todas as raças contra os patrões!” (MIÉVILLE, 2016, p. 121)

Na sequência do *tour* de Derkhan, após ler os trechos do *Runagate*, ela segue sua viagem de trem observando o caminho, passando por zonas industriais, torres da milícia, chaminés cuspidando fumaça e sujeira, pelas docas – quando deseja sorte aos irmãos vodyanoi –, por grandes navios mercantes a vapor, submarinos de várias terras distantes e pelos guindastes nas margens do rio (aparece aqui novamente a metáfora das cabeças de pássaros, como no trecho inicial de Yagharek). Esse trecho dá bastante ênfase à pujança das atividades comerciais da cidade, demonstrando a importância das conexões fluviais para a manutenção da economia globalizada de New Crobuzon – e a consequente gravidade de uma greve que pararia os portos:

She could see the Gross Tar over the roofs to the south, wide and relentless and bristling with vessels. Antique ordinances stopped the large ships, the foreign ships, half a mile downriver of the confluence of Canker and Tar. They collected beyond Strack Island, in the docklands. For a mile and a half or more, the north bank of the Gross Tar thronged with cranes loading and unloading constantly, bobbing like massive feeding birds. Swarms of barges and tugs took the transferred cargos upriver to Smog Bend and Gross Coil and the mean slum-industries of Creekside; they hauled crates along New Crobuzon's canals, linking minor franchises and failing workshops, finding their way through the maze like laboratory rats. (MIÉVILLE, 2003b, p. 111)⁶⁹

Ao chegar a Dog Fenn, a paisagem das indústrias e navios transforma-se em um retrato da pobreza: uma favela de concreto, com construções inacabadas e em constante reforma, muita sujeira e pessoas deitadas, correndo ou brigando por todos os lados. O elemento comercial, porém, continua marcando a paisagem, pois Derkhan sai da estação de trem abandonada para entrar em um mercado de rua, onde toda espécie e qualidade de produtos está disponível, especialmente comida. Há também muitas prostitutas – algumas ainda crianças – desdentadas, machucadas e consideradas como a escala mais baixa de uma categoria já desprezada em toda a cidade: “In Dog Fenn, the quickest, simplest, cheapest relief was available. The clients here were as poor and dirty and diseased as the tarts”⁷⁰ (Idem, p. 113).

Depois de passar por diversas ruas do bairro, Derkham chega ao subsolo de um matadouro, onde conversa com Benjamin Flex. Ele trabalha durante o dia como açougueiro e

⁶⁹ “Ela podia ver o Grande Piche sobre os telhados ao sul, amplo, incansável e lotado de navios. Munições de aspecto antiquado detinham as grandes naves, as estrangeiras, a pouco menos de um quilômetro, descendo o rio, da confluência do Cancro e do Piche. Os navios se aglomeravam além da Ilha Reta, no cais. Por quase três quilômetros, a margem norte do Grande Piche ficava repleta de guindastes carregando e descarregando constantemente, levantando e abaixando como cabeças de pássaros gigantes se alimentando. Enxames de barcas e rebocadores levavam as cargas transferidas rio acima até a Curva da Fumaça, a Grande Bobina e as terríveis indústrias-cortiços de Beiracórrego; levantavam caixas ao longo dos canais de Nova Crobuzon, ligando pequenas franquias e oficinas falidas, abrindo caminho pelo labirinto como ratos de laboratório” (MIÉVILLE, 2016, p. 123).

⁷⁰ “No Charco do Cão, era possível encontrar o alívio mais rápido, mais simples e mais barato. Os clientes ali eram tão pobres, sujos e doentes quanto as meretrizes” (Idem, p. 124).

nas horas vagas produz e imprime o *Runagate Rampant*. Os textos são elaborados por Derkhan e outros jornalistas que nunca se reúnem, pois temem que a milícia os encontre. Alguns dos assuntos que discutem trazem prévias de acontecimentos futuros no romance, como a comentada greve dos estivadores e a relação entre o governo da cidade e o crime organizado. Um dos comentários de Benjamin mostra como o prefeito atua sobre todos os tipos de negócios acontecendo em New Crobuzon, sempre agindo indiretamente:

“Shit, sure as eggs Rudgutter’s got fingers in every fucking pie you can think of. They all have. Churn out the commodity, grab the profit, get the militia to tidy up your customers afterwards, get a new crop of Remade or slave-miners for the Arrowhead pits, keep the jails full...nice as you like. I don’t know what this grass has in mind particularly, and they’re fucking nervous, apparently, ready to do a bunk. But you know me, Dee. Softly softly.” He winked at her. “I won’t let this one get away”. (Idem, p. 119-120)⁷¹

Aqui fica evidente a relação intrínseca entre as esferas política, econômica e jurídica da cidade, sustentando um sistema corrupto e totalitário que privilegia atividades de certos indivíduos ou pequenos grupos de poderosos – chamado apenas de “Eles”. De fato, o poder governamental e a intensidade da vigilância da milícia são tão grandes que, tão logo o prefeito Rudgutter considera necessário, Benjamin é capturado e a estrutura de produção do *Runagate Rampant* destruída, uma vez que as autoridades sabiam todo o tempo sobre as operações do periódico, mas os consideravam inofensivos. Porém, devido a uma breve nota na edição anterior, Rudgutter acredita que Benjamin tem informações sobre os *slake-moths* que escaparam, o que o leva a ser preso e posteriormente morto, juntando-se aos corpos frequentemente encontrados boiando no rio.

III

Outro problema complexo e importante da cidade, observado por Derkhan em sua passagem por Dog Fenn, é a questão dos *Remades*. Em New Crobuzon, a justiça pune os criminosos tanto com uma pena de encarceramento quanto com uma transformação em seus

⁷¹ “– Merda, com certeza Rudgutter tem as mãos em todos os negócios que você puder imaginar. Todos têm. Produza o bem de consumo, pegue o lucro, depois chame a milícia para ajeitar seus clientes, consiga uma nova fornada de Refeitos ou mineradores escravos para os poços da Ponta de Flecha, mantenha as cadeias lotadas... tudo bem bonito e certinho. Não sei o que esse sujeito tem em mente em particular, e estão bem nervosos, aparentemente, prontos para fazer um estrago. Mas você me conhece, Dee. Só na maciota – piscou para ela. – Esse eu não vou deixar escapar” (Idem, p. 130-131).

corpos, realizada por meio de um método biológico e mágico (taumatúrgico) chamado de *remaking*. Uma pessoa é, assim, “refeita” conforme a decisão de um magistrado, ganhando partes mecânicas, membros novos – às vezes partes de animais ou outras raças – ou sofrendo amputações e restrições físicas. Os primeiros *remades* descritos no romance estão em um bar frequentado por Isaac:

Several were junkies, several were Remade. Some were both: The Dying Child turned no one away. [...] One woman held her glass in a metal claw that spat steam and dripped oil onto the floorboards. A man in the corner lapped quietly from a bowl of beer, licking the fox’s muzzle that had been grafted to his face.

Isaac quietly greeted the old man by the door, Joshua, whose Remaking had been very small and very cruel. A failed burglar, he had refused to testify against his gang, and the magister had ordered his silence made permanent: he had had his mouth taken away, sealed with a seamless stretch of flesh. Rather than live on tubes of soup pushed through his nose, Joshua had sliced himself a new mouth, but the pain had made him tremble, and it was a ragged, torn, unfinished-looking thing, a flaccid wound. (MIÉVILLE, 2003b, p. 22-23)⁷²

Nesse trecho é mostrado como os *remades* estão espalhados pela cidade, muitas vezes abandonados sem nenhuma função social, exibindo suas mutações grotescas, para que todos saibam que são criminosos – uma marca que permanece para toda a vida, mesmo após pagarem o tempo de prisão. É ressaltado o poder de decisão da justiça sobre o destino dos indivíduos, mutilando-os de sua própria humanidade, mesmo no caso de crimes menores, como o do “ladrão fracassado” cuja boca foi retirada. Esse ponto desperta ainda uma reflexão acerca de políticas de reintegração de ex-presidiários e mesmo da possibilidade de redimirem-se de seus crimes, o que em New Crobuzon não é uma opção válida. A maioria desses *remades*, cujas mutações são pensadas como contrapartidas por seus crimes – tirar a boca de quem não quis falar, prender os braços do filho morto no rosto da mãe que o matou, transformar em um garuda de mentira o ladrão que roubou um quadro retratando garudas –, passam a fazer parte de uma casta de pessoas abandonadas às drogas, à miséria e ao preconceito de todos os outros cidadãos, que os julgam como monstros merecedores da punição. Em *Dog Fenn*, no caminho de Derkhan, essa situação é evidenciada:

⁷² “Vários eram drogados, outros Refeitos. Uns eram as duas coisas: A Criança Moribunda não desprezava ninguém. Um grupo de jovens cadavéricos jazia sobre uma mesa, estrebuchando em perfeito compasso, doidos de shazbah, ou bagulho-de-sonho, ou verochá. Uma mulher segurava seu copo com uma garra de metal que cuspiava vapor e pingava óleo sobre as tábuas do chão. Num canto, um homem lambia quietinho uma tigela de cerveja, passando a língua também no focinho de raposa que havia sido enxertado em seu rosto.

Isaac cumprimentou discretamente Joshua, o velho que ficava perto da porta e cujo Refazer havia sido pequeno e bem cruel. Ladrão fracassado, ele havia se recusado a testemunhar contra sua gangue, e o magíster havia ordenado que seu silêncio fosse tornado permanente: teve a boca removida, selada com um único e contínuo pedaço de carne. Em vez de viver com tubos de sopa enfiados pelo nariz, Joshua abriu uma nova boca, mas a dor o fazia estremecer, e a coisa era rasgada, cortada, de aspecto inacabado, uma ferida flácida” (MIÉVILLE, 2016, p. 36-37).

At the entrances to clubs already ejecting comatose drunks, industrial Remade worked as bouncers. They teetered aggressively on hooves and treads and massive feet, flexing metal claws. Their faces were brutalized, defensive. Their eyes would lock at the taunts from a passer-by. They took gobs of spit in the face, unwilling to risk their jobs. Their fear was understandable: to Derkhan's left a cavernous space opened in an arch below the railway. From the darkness came the reek of shit and oil, the mechanical clank and human groans of Remade dying in a starving, drunken, stinking huddle. (Idem, p. 113)⁷³

Aqui pode-se notar uma outra faceta da questão dos remades. Se, por um lado, alguns estão morrendo de fome debaixo de um viaduto, há outros trabalhando como seguranças de casas noturnas. Suas alterações corporais estranhamente não parecem ser um reflexo de seus crimes, mas sim uma ampliação de sua capacidade física, o que os torna seguranças melhores. Assim, é apresentada mais uma deturpação desse sistema penal já extremamente grotesco, pois alguns condenados têm seu *remaking* direcionado para atender a uma demanda específica de empresários, chefes do crime e mesmo do governo. Diversos capatazes e seguranças trabalhando para o crime organizado são *remades*, às vezes criados pelos próprios criminosos, como alguns que são desenvolvidos por Mr. Motley para serem soldados mais capacitados para lutar contra os *slake-moths*. Outras alterações físicas dos *remades* são pensadas para lhes garantir eficiência maior no trabalho fabril ou para suprir necessidades de colônias distantes, o que os capacita para serem enviados para fora de New Corbuzon como escravos⁷⁴ amontoados no porão de navios.

Esse tipo de “produção” de *remades* para cumprir funções variadas, independentemente de seus crimes, torna-os justamente isso: produtos, mercadorias. Trata-se da reificação da própria justiça, a qual serve ao sistema econômico ao engendrar a produção tanto de trabalhadores mais especializados quanto de verdadeiras mercadorias humanas. Não por acaso os locais onde o *remaking* acontece são chamados de *fábricas* de punição – edifícios híbridos que unem prisão, câmara de tortura e oficina mecânica. Uma indústria decadente, mas intensiva, estabelecida em diversos bairros, onde os cidadãos têm conhecimento de sua existência, mas fazem vista grossa:

Spit Hearth had a twilight industry: Remaking. Where the borough met the river, subterranean punishment factories emitted wails of pain, sometimes, and

⁷³ “Na entrada das casas noturnas, que já expulsavam bêbados comatosos, Refeitos industriais trabalhavam como leões de chácara. Balançavam agressivamente sobre cascos, lagartas e pés gigantescos, flexionando garras de metal. Tinham no rosto as marcas da brutalidade e da autodefesa. Qualquer provocação de um passante fazia com que o olhar deles se fixasse. Recebiam cusparadas no rosto sem reagir, não querendo arriscar o emprego. Seu medo era compreensível: à esquerda de Derkhan um espaço cavernoso se abria num arco abaixo da ferrovia. Da escuridão vinha o fedor de merda e de óleo, o clangor mecânico e os gemidos humanos de Refeitos morrendo numa pilha faminta, bêbada e fedorenta” (MIÉVILLE, 2016, p. 124-125).

⁷⁴ O envio de *remades* como escravos para colônias de New Corbuzon é tratado em detalhe no segundo livro de Miéville que se passa no mundo de Bas-Lag, *The Scar* (2002).

hastily smothered screams. But for the sake of its public face, Spit Hearth was able to ignore that hidden economy with only a slight show of distaste. (Idem, p. 293)⁷⁵

Parece possível traçar uma relação metafórica entre os *remades* trabalhadores e a afirmação de Marx a respeito do que a especialização e mecanização do trabalho promovida pelo racionalismo do modo de produção capitalista causa nos operários das fábricas, conforme citado por Lukács:

“[O] próprio indivíduo é dividido, transformado em engrenagem automática de um trabalho fragmentado” e, desse modo “atrofiado até se tornar uma anomalia” [...]. A separação da força de trabalho e da personalidade do operário, sua metamorfose numa coisa, num objeto que o operário vende no mercado, repete-se igualmente aqui. (LUKÁCS, 2012, p. 220-221)

Uma característica da crítica social presente em *Perdido Street Station* está na maneira com que alguns tópicos se intensificam, ganhando camadas de complexidade. A questão dos *remades* é um desses casos. Em primeiro plano está a reflexão sobre a justiça, seus métodos, tipos de punições e a possibilidade de reintegração dos condenados; mais a fundo há a crítica da reificação da justiça e de sua subjugação pelo sistema econômico e por interesses de terceiros; e uma terceira consequência desse processo está na maneira pela qual o *remaking* pode ser ainda mais deturpado para suprir desejos sexuais da população.

David, um dos cientistas que trabalham com Isaac, visita um bordel no distrito da luz vermelha e o narrador comenta que existem pela cidade inúmeras prostitutas *remades*, relegadas à essa atividade como última opção para não passarem fome. Porém, naquele bairro específico, a situação era diferente:

This district, on the other hand, was for the specialist, the discerning consumer. Here, the whores were Remade specifically for the profession. Here were expensive bodies Remade into shapes to indulge dedicated gourmets of perverted flesh. There were children sold by their parents and women and men forced by debt to sell themselves to the flesh-sculptors, the illicit Remakers. There were rumours that many had been sentenced to some other Remaking, only to find themselves Remade by the punishment factories according to strange carnal designs and sold to the pimps and madams. It was a profitable sideline run by the biothaumaturges of the state. [...]

David paced past naked bodies covered in breasts like plump scales; monstrous crablike torsos with nubile girlish legs at both ends; a woman who gazed at him with intelligent eyes above a second vulva, her mouth a vertical

⁷⁵ “Cuspelar tinha uma indústria escusa: o Refazer. Onde o bairro encontrava o rio, fábricas subterrâneas de punição por vezes emitiam lamentos de dor e gritos, abafados com rapidez. Porém, em nome de sua imagem pública, Cuspelar conseguia ignorar aquela economia oculta, com apenas leves demonstrações de repulsa” (MIÉVILLE, 2016, p. 294).

slit with moist labia, a meat-echo of the other vagina between her splayed legs. Two little boys gazing bewildered at the massive phalluses they sprouted. A hermaphrodite with many hands. (MIÉVILLE, 2003b, p. 296-297)⁷⁶

Aqui, o fetichismo da mercadoria se torna fetiche sexual pela mercadoria humana, onde os frequentadores são abertamente chamados de *consumidores*, especialistas buscando um prato *gourmet: remades* criados para fins sexuais. Mais absurdo ainda é que nem todos ali são ex-criminosos pagando por seus crimes, mas também pobres endividados forçados àquela situação e até crianças vendidas pelos próprios pais. Esse novo contexto convida-nos a refletir se as sentenças dos magistrados não são apenas uma fachada para manter as fábricas de punições a pleno vapor produzindo muito mais “mercadorias” do que as punições legais justificariam. Esse fato é agravado por tratar-se de uma “atividade lucrativa secundária” dos biotaumaturgos – os especialistas em criar, moldar e reparar carne viva – do próprio governo.

Por outro lado, nesse trecho, assim como em diversos momentos, Miéville mostra que a degradação social e ambiental de New Crobuzon não é resultado apenas das atividades do governo e das classes dominantes, mas também do comportamento e valores da população como um todo, que, por sua vez, derivam de sua consciência reificada pelo modo de produção capitalista, no qual todas as relações humanas são substituídas por relações mercantis de troca.

Tanto essa deturpação de valores morais quanto a complexa questão dos *remades* e todos os aspectos que abordamos até aqui ressoam na visão que Derkhan tem a respeito da relação entre o *remaking* e a produção artística da cidade:

“I’m an art critic, Isaac,” Derkhan said eventually. “Remaking’s art, you know. Sick art. The imagination it takes! [...]”

“Remaking’s creativity gone bad. Gone rotten. Gone *rancid*. I remember you once asked me if it was hard to balance writing about art and writing for *RR*? She turned to look at him as they paced through the fair. “It’s the *same thing*, Isaac. Art’s something you choose to make... it’s a bringing together of... of everything around you into something that makes you more human, more khepri, whatever. More of a person. Even with Remaking a germ of that survives. That’s why the same people who despise the Remade are in awe of Jack Half-a-Prayer, whether or not he exists.

⁷⁶ “O distrito, por outro lado, destinava-se ao consumidor especializado, o conhecedor. Ali, as putas eram Refeitas especificamente para a profissão. Havia corpos caros, Refeitos em formatos que satisfaziam dedicados *gourmets* de carne pervertida. Havia crianças vendidas por seus pais, e homens e mulheres forçados por dívidas a se vender ao histoescultores, os Refazedores ilegais. Corriam rumores de que muitos haviam sido sentenciados a outro Refazer, apenas para acabarem Refeitos pelas fábricas de punição conforme estranhos projetos carnavais e vendidos a cafetões e madames. Era um lucrativo negócio paralelo conduzido pelos biotaumaturgos do Estado. [...]”

David passou por corpos nus cobertos de seios, como escamas carnudas; torsos monstruosos de caranguejos com pernas de meninas núbeis; uma mulher que o encarava com olhos inteligentes acima de uma segunda vulva, cuja boca era uma fenda vertical com pequenos lábios úmidos, eco de carne da outra vagina entre suas pernas abertas. Dois garotinhos observavam atônitos os imensos falos que deles brotavam. Um hermafrodita com muitas mãos” (MIÉVILLE, 2016, p. 297-298).

“I don’t want to live in a city where Remaking is the highest art.” (Idem, p. 81-82)⁷⁷

Ao colocar o *remaking* no mesmo patamar da arte, além de ressaltar ambos como produto da imaginação e da atividade consciente da vontade humana, indiretamente ela iguala a criação artística à produção de mercadorias, ou seja, à indústria cultural. Porém, se, por um lado, esse comentário traz uma crítica à arte, ao mesmo tempo o “germe” de reafirmação da identidade humana (ou xeniana) que Derkhan enxerga escondido no *remaking*, em direção contrária à reificação e racionalização que levam à perda dessas identidades, aparece como uma manifestação de impulso utópico, como vimos acima. Não por acaso ela relaciona isso à adoração da população pelo revolucionário Jack Half-a-Prayer, talvez o único símbolo de transformação radical conhecido pelos cidadãos de New Crobuzon.

Assim, dialeticamente, Derkhan enxerga uma positividade escondida nesse processo grotesco de *remaking* das pessoas, ao mesmo tempo em que mostra como a arte pode ser tão desumanizante quanto, quando rende-se à reificação e distancia-se de seu potencial de reflexão e transformação da sociedade. Em New Crobuzon, *remaking* é a mais alta forma de arte, pois é a única que em última instância poderá gerar um novo pensamento, graças à figura lendária de Jack Half-a-Prayer.

IV

Dentro da estrutura do enredo, essa discussão sobre *remaking* e arte relaciona-se diretamente à situação complicada pela qual a personagem Lin está passando naquele momento, mas que Derkhan ainda nada sabe a respeito: elaborar uma estátua de Mr. Motley, um dos chefes do crime da cidade e que é também uma espécie de *remade* em último grau, totalmente desfigurado de qualquer identidade racial prévia. Portanto, Lin está implicada em transformar

⁷⁷ “– Eu sou uma crítica de arte, Isaac – disse Derkhan. – Refazer é uma arte, sabia? Uma arte doentia. Quanta imaginação exige! [...]”

A criatividade do Rafazer ficou ruim. Apodreceu. Ficou *rançosa*. Lembro que um dia você me perguntou se era difícil o equilíbrio entre escrever sobre artes e escrever para o *RR* – ela se virou para olhar para ele enquanto andavam pela feira. – É a *mesma coisa*, Isaac. Arte é uma coisa que você escolhe fazer; é uma reunião de... de tudo ao seu redor que torna você mais humano, mais khepri, o que for. Mais pessoa. Mesmo no Refazer um germe disso sobrevive. É por isso que as mesmas pessoas que desprezam os Refeitos admiram Jack Meio-Louva, independentemente de ele existir ou não. Não quero viver numa cidade onde a mais alta arte é o Refazer” (MIÉVILLE, 2016, p. 94).

literalmente *remaking* em arte, ao representá-lo como uma peça artística. O trecho abaixo mostra sua imensa surpresa ao ficar face a face pela primeira vez com Mr. Motley:

Slowly, tentatively, she had cast her mind back to the monstrous figure of Mr. Motley.

Godspit and shit! she had thought. *What was he?*

She had no clear picture of her boss, only a sense of the ragged discordance of his flesh. Snippets of visual memory teased her: one hand terminating in five equally spaced crabs' claws; a spiralling horn bursting from a nest of eyes; a reptilian ridge winding along goats' fur. It was impossible to tell what race Mr. Motley had started out as. She had never heard of Remaking so extensive, so monstrous and chaotic. Anyone as rich as he must be could surely afford the best Remakers to fashion him into something more human—or whatever. She could only think that he chose this form. (MIÉVILLE, 2003b, p. 67)⁷⁸

Por sua própria escolha, Mr. Motley decidiu aglutinar em seu corpo as marcas de identidade físicas de diversas raças e animais, transformando-se em um ser irreconhecível. Seu próprio nome o define, uma vez que a palavra *motley*, segundo o dicionário Merrian Webster⁷⁹ significa: “formado por muitas pessoas ou coisas diferentes” e também “roupa multicolorida”, como a dos bufões.

A partir disso, gostaríamos de defender que a figura de Mr. Motley se constitui como uma representação de um fenômeno específico do final do século XX e início do XXI, relacionado diretamente com a intensificação da globalização, a saber, a dialética entre identidade e diferença culturais.

Como defendido por Stuart Hall no livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2015), muitos críticos da cultura descrevem o fenômeno de homogeneização das identidades culturais locais como resultado da expansão da cultura ocidental capitalista, que se colocaria acima do nível dessas culturas nacionais, deslocando-as e chegando, algumas vezes, a apagá-las. Essa tendência levaria ao colapso de todas as identidades nacionais fortes e à fragmentação de códigos culturais, multiplicidade de estilos, ênfase no efêmero, flutuante, impermanente e na

⁷⁸ “De modo lento e exploratório, lançara sua mente de volta à figura monstruosa do sr. Mesclado.

Merda e cuspe-de-deus, pensara ela. *O que ele é?*

Ela não tinha uma imagem clara de seu chefe, apenas uma percepção da discordância terrível de sua carne. Fragmentos de memória visual a provocavam: uma das mãos terminando em cinco garras de caranguejo igualmente espaçadas; um chifre espiralado irrompendo de dentro de um ninho de olhos; uma cordilheira reptiliana percorrendo, tortuosa, uma extensão recoberta por pelo de cabra. Era impossível dizer a que raça o sr. Mesclado havia pertencido inicialmente. Ela nunca ouvira falar num Refazer tão extenso, tão monstruoso e caótico. Um sujeito rico como ele certamente devia ser capaz de pagar os melhores Refazedores para transformá-lo em uma coisa mais humana... ou mais qualquer outra coisa. Ela só podia imaginar que ele havia escolhido aquela forma” (MIÉVILLE, 2016, p. 80).

⁷⁹ Disponível em: < <https://www.merriam-webster.com/dictionary/motley> >. Acessado em: 11/04/2017.

diferença e pluralismo culturais. O consumismo global criaria “identidades partilhadas” formadas pelo grupo de consumidores dos mesmos bens, clientes dos mesmos serviços ou públicos das mesmas mensagens e imagens (p. 42), por exemplo, a audiência global do cinema de Hollywood.

No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Esse fenômeno é conhecido como “homogeneização cultural”. (HALL, 2015, p. 43)

Não parece possível, porém, visualizar Mr. Motley como uma criatura *homogênea*, pelo contrário. Formado por uma miríade de pele, pelos, penas, asas, antenas, chifres, bocas e olhos presos em músculos e ossos que se chocam uns contra os outros, lutando precariamente para manter a coesão, seu corpo é ainda mais alienígena do que todas as demais raças presentes na cidade, as quais, em geral, derivam de uma mistura entre as características de humanos e de mais uma espécie de animal apenas. Nesse caso, portanto, o deslocamento das identidades de outras espécies em um mesmo “continuum” corporal não gerou um resultado homogêneo, um representante neutro de todos os demais, mas um ser híbrido, disforme e grotesco, cujas partes estão em constante conflito para manter a coesão do conjunto e, dialeticamente, esse mesmo conjunto não teria sua identidade própria sem a presença dos conflitos internos. O próprio Mr. Motley define esse conceito:

“This is what makes the world, Ms. Lin. I believe this to be the fundamental dynamic. Transition. The point where one thing becomes another. It is what makes you, the city, the world, what they are. And that is the theme I’m interested in. The zone where the disparate become part of the whole. The hybrid zone”. (MIÉVILLE, 2003b, p. 37)⁸⁰

O pensamento de Stuart Hall segue nessa mesma direção, pois o autor defende que o discurso da homogeneização cultural, “como visão do futuro das identidades num mundo pós-moderno [...], da forma como é colocado, é muito simplista, exagerado e unilateral” (HALL, 2015, p. 45). Hall argumenta que, se de um lado a intensificação da globalização, entendida como um complexo de processos e forças de mudança de escala global que atravessa as fronteiras nacionais, conectando comunidades e organizações, propicia uma escalada na

⁸⁰ “Isso é o que cria o mundo, srta. Lin. Acredito que essa seja a dinâmica fundamental. Transição. O ponto onde uma coisa se torna outra. É isso que faz de você, da cidade, do mundo o que são. É esse o tema no qual estou interessado. O ponto onde o diferente se torna parte do todo. A zona híbrida” (MIÉVILLE, 2016, p. 50).

tendência à desintegração das identidades nacionais e crescimento da homogeneização, por outro lado também tem como consequência um reforço de certas identidades locais ou particulares, justamente como resistência a essa tendência – o fundamentalismo islâmico é um dos melhores exemplos. Além disso, novas identidades estão surgindo a partir da própria tensão entre global homogêneo e local particular, adquirindo aspectos de ambos os polos, sem ceder completamente para nenhum deles: as chamadas identidades *híbridas*:

Em toda parte, estão surgindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, *em transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado. [...] As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia. (HALL, 2015, p. 52-53)

As semelhanças entre o discurso de Mr. Motley citado acima e a definição de Hall, especialmente em relação à ênfase dada aos aspectos de transição e hibridismo, são marcantes. Parece possível afirmar que esse fenômeno característico da pós-modernidade está representado pela figura disforme e “mesclada” de Mr. Motley, um ser híbrido de todas as culturas presentes em New Crobuzon, elas mesmas já muito longe de serem “puras”, uma vez que os xenianos são todos imigrantes de terras distantes adaptados àquela realidade social, pela qual são influenciados, mas também influenciam, colaborando para formação do amálgama que é a cidade. Mais ainda, Mr. Motley representa o fenômeno cultural da realidade de forma literal em seu corpo e, ao mesmo tempo, apresenta-se como uma metáfora direta em relação ao espaço do romance, a metrópole cuja “architecture moves from the industrial to the airborne to the modern to the ancient to the colourful to the drab to the fecund to the barren...”⁸¹ (MIÉVILLE, 2003b, p. 37).

Por outro lado, ao comparar os dois discursos, torna-se indispensável uma segunda reflexão: o fenômeno descrito e celebrado positivamente por Hall como uma característica da Pós-Modernidade, quando citado por Mr. Motley, o mais grotesco e perverso monstro do romance, assume um aspecto negativo. Apesar de Hall afirmar que “os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes” (HALL, 2015, p. 56), seu discurso coloca a hibridização como uma alternativa positiva aos deslocamentos populacionais, em oposição à homogeneização que apaga as tradições culturais e também ao fundamentalismo étnico.

⁸¹ “A arquitetura de Nova Crobuzon vai do industrial ao residencial, ao opulento, ao cortiço, ao subterrâneo, ao aéreo, ao moderno, ao antigo, ao colorido, ao incolor, ao fecundo, ao estéril...” (MIÉVILLE, 2016, p. 50)

Miéville, dialeticamente demonstra que há outros lados nesse fenômeno, e que as forças de manutenção do *status quo* e do sistema econômico podem incorporar o discurso da hibridização para seus próprios fins, criando tanta opressão quanto a homogeneização propiciaria.

Essas tensões dialéticas entre hibridismo, pureza étnica e dominação social aparecem também na história pregressa da personagem Lin. Não por acaso Mr. Motley considera a artista khepri perfeita para o trabalho de recriá-lo em forma de estátua. Ela mesma é um resultado desse processo de hibridização, não apenas fisicamente, por ter o corpo de uma mulher humana e a cabeça de escaravelho, mas pelo seu histórico social e cultural. Na verdade, o corpo é o que ainda carrega de mais puro da tradição de sua espécie; a aparência híbrida, aqui, é mais uma manifestação das imagens superficiais ilusórias que aparecem constantemente no romance, e também um recurso para que a questão do hibridismo seja pensada por diversos ângulos.

Apesar do encontro entre Mr. Motley e Lin acontecer logo no quarto capítulo do romance, a história pessoal da khepri é narrada apenas no décimo oitavo, no momento em que ela percebe em si mesma o surgimento de certos traços de consciência étnica (ou de espécie), pois intimamente tem torcido para que a khepri Ma Francine, outra chefe do crime da cidade, vença as disputas com Mr. Motley.

What's this? she thought wryly. *After all these years, the stirrings of khepri consciousness?*

She mocked herself, but there was some truth in the ironic thought. *Maybe it would be the same for anyone who was opposing Motley*, she thought. Lin was so fearful of reflecting on her relationship with Mr. Motley, so nervous of being anything more than an employee, that it had taken her a long time to realize that she hated him. *My enemy's enemy...* she thought. But there was more to it than that. Lin realized that she felt solidarity with Ma Francine because she was khepri. But—and maybe this was at the heart of her feelings—Francine was not *good* khepri.

These thoughts pricked at Lin, discomforted her. For the first time in many years, they made her think of her relationship with the khepri community in other than a straightforward, righteous, confrontational way. And that made her think of her childhood. (MIÉVILLE, 2003b, p. 182)⁸²

⁸² “O que é isso?, pensou com sarcasmo. *Após todos esses anos, pruridos de consciência khepri?*

Caçou de si mesma, mas havia alguma verdade no pensamento irônico. *Talvez fosse igual em relação a qualquer um que se opusesse a Mesclado*, pensou. Lin tinha tanto medo de refletir sobre sua relação com o sr. Mesclado, estava tão nervosa pela possibilidade de ser algo mais do que uma empregada, que havia levado muito tempo para entender que o odiava. *O inimigo de meu inimigo...* pensou. Mas havia algo além disso. Lin percebeu que se sentia solidária para com Mãe Francine porque esta era khepri. Porém – e talvez isso estivesse no âmago de seus sentimentos –, Francine não era uma *boa* khepri.

Esses pensamentos a aguilhoavam, causavam-lhe desconforto. Pela primeira vez em muitos anos, faziam-na pensar em sua relação com a comunidade khepri de forma que não fosse direta, justificada e confrontadora. O que a fazia pensar em sua infância” (MIÉVILLE, 2016, p. 189-190).

Mr. Motley, ao longo das diversas sessões com Lin para a criação da estátua, constantemente conta a ela de suas operações criminosas e dos embates com Ma Francine nas disputas por drogas, dinheiro e território. Desde o começo, Lin sente-se desconfortável com esse excesso de informações, pois tem medo que ele a envolva de tal maneira em suas atividades que ela não possa voltar para sua vida normal ao terminar a estátua – o que de fato acontece.

Assim, Lin começa a notar que está sendo dominada, e que Mr. Motley aos poucos está influenciando seus pensamentos e consciência, como se tentasse absorvê-la para seu amálgama racial e cultural, distanciando-a de sua própria identidade. Sua reação instintiva é voltar-se para um resgate de sua identidade étnica ou nacional, uma vez que os khepri não são provenientes de New Crobuzon, mas remanescentes de uma antiga nação originada em um continente distante e, portanto, uma raça de imigrantes. Essa reação de Lin parece em sintonia com o que afirma Stuart Hall, pois, segundo o autor, “existem também fortes tentativas para se reconstruir identidades purificadas, para se restaurar a coesão, o ‘fechamento’ e a *tradição*, frente ao hibridismo e à diversidade” (HALL, 2015, p. 53). Esse processo, para Hall, é que proporciona o ressurgimento de certas correntes nacionalistas ortodoxas e absolutismos étnicos ou religiosos ao redor do mundo, como formas de reação aos processos de globalização e descentramento das identidades.

Porém, o romance demonstra que, apesar do desejo a um retorno étnico ser uma reação psicológica plausível frente à ameaça da perda de identidade, não se trata de um processo unilateralmente negativo de abandono do hibridismo em prol de fundamentalismos ou nações ilusoriamente homogêneas, como demonstra Hall (Idem, p. 54). No desenrolar da narrativa de Lin, é possível notar o quanto este é, na verdade, um processo interno contraditório, no qual ela, enquanto sujeito culturalmente híbrido, tenta se posicionar. São sentimentos que deixam Lin confusa, desconfortável, uma vez que abandonara os guetos onde seu povo vive na cidade e passara a encarar a comunidade khepri de maneira questionadora e, além disso, Ma Francine, para quem acaba torcendo como alternativa ao sucesso de Mr. Motley, é tão maligna quanto ele.

Lin reflete sobre esses sentimentos contraditórios durante uma visita ao gueto khepri de Kinken, possibilitando que o narrador, mantendo a onisciência seletiva, relate o fluxo de suas memórias e aborde a história da diáspora khepri e a situação desse povo dentro da cidade. Trata-se de mais um “*tour guiado*” típico da forma do romance utópico, como vimos acima.

Os khepris vivem em New Crobuzon há setecentos anos, desde que alguns viajantes vieram de Bered Kai Nev, um continente distante. Estes se tornaram nativos e não criaram guetos nem casas diferentes, miscigenando-se ao povo local. Há cerca de cem anos, porém, houve uma grande migração de khepris, que fugiram em navios caindo aos pedaços, muitos

morrendo ao longo da travessia. Foram expulsos de sua terra por um evento apocalíptico que nunca fora totalmente explicado, pois os refugiados, traumatizados, reprimiram essas memórias deliberadamente, esquecendo os fatos e também grande parte da história de seu povo.

The khepri diáspora had been chaotic and diverse and panicked.

In some lands the refugees were butchered in terrible pogroms. In others, like New Crobuzon, they were welcomed with unease, but not with official violence. They had settled, become workers and tax-payers and criminals, and found themselves, by an organic pressure just to gentle to be obvious, living in ghettos; preyed on, sometimes, by bigots and thugs. (MIÉVILLE, 2003b, p. 185)⁸³

A diáspora khepri remete tanto à migração de europeus no início do século XX, especialmente devido à Primeira Guerra Mundial, quanto às migrações mais recentes do Oriente Médio para a Europa. As guerras nos locais de origem podem ser comparadas ao trauma do evento apocalíptico que fez os khepris optarem por um recomeço em sua própria história ao chegarem a New Crobuzon. Os imigrantes do mundo real, similarmente, carregam seus próprios traumas e também se dispersam por diversos países, tornando-se, como os khepris, trabalhadores, cidadãos contribuintes e até criminosos, passando a viver em bairros isolados. A maioria das grandes cidades possuem guetos étnicos que demonstram os resultados das ondas migratórias.

Dessa forma, é possível notar a correspondência entre os acontecimentos do mundo real e do mundo fantástico de Miéville, assim como uma reflexão política a respeito dos espaços sociais dos imigrantes dentro das metrópoles, a reação dos demais povos, os preconceitos e as questões identitárias.

Nesse sentido, o narrador continua o “*tour* guiado”, explicando como se deu a distribuição dos imigrantes khepris por New Crobuzon a partir da chegada dos primeiros navios cerca de cem anos antes. Dois bairros surgiram: Creekside e Kinken. O primeiro fora anteriormente uma favela de humanos, e as casas antigas à beira do colapso foram para sempre petrificadas pelo muco branco dos vermes trabalhadores-construtores criados pelos khepri, os *home-grubs*⁸⁴, que se parecem com grandes besouros maiores que rinocerontes – o que os torna de certa forma “parentes” dos khepri – e são usados na reforma das construções, às custas de

⁸³ “A diáspora khepri havia sido caótica, diversa e aterrorizada.

Em algumas terras, as refugiadas foram massacradas em terríveis *pogroms*. Em outras, como Nova Crobuzon, foram acolhidas com mal-estar, mas sem violência oficial. Estabeleceram-se e tornaram-se trabalhadoras, contribuintes e criminosas, e acabaram, por meio de uma pressão orgânica suave demais para ser óbvia, vivendo em guetos; vítimas, às vezes, de racistas e bandidos” (MIÉVILLE, 2016, p. 192).

⁸⁴ *Grub* significa na língua inglesa tanto “verme, lagarta” quanto “trabalhador” e também o ato de “cavar”.

maus tratos, puxões e torções. O bairro abriga os khepris mais pobres, trabalhadores das fábricas e dos esgotos, sempre famintos e inescrupulosos, adoradores ortodoxos dos deuses khepri antigos.

Esse era o caso da “mãe-de-ninhada” de Lin, uma seguidora do *Insect Aspect*:

Since the age of six, when she had torn the chrysalis from what had been her baby headlarva and was suddenly a headscarab, when she had burst into consciousness with language and thought, her mother had taught her that she was fallen. The gloomy doctrine of Insect Aspect was that khepri women were cursed. Some vile flaw on the part of the first woman had consigned her daughters to lives encumbered with ridiculous, slow, floundering bipedal bodies and minds that teemed with the useless byways and intricacies of consciousness. Woman had lost the insectile purity of God and male. (MIÉVILLE, 2003b, p. 186)⁸⁵

Nesse ponto o narrador explica que apenas as fêmeas khepri possuem o corpo humanoide, a cabeça de besouro e a inteligência equivalente à dos humanos, enquanto os machos são apenas grandes besouros irracionais. As seguidoras do Aspecto Inseto entendem que as capacidades ampliadas das fêmeas são impurezas resultantes de um pecado original, o que as torna “caídas”. Assim como na história de Yagharek, encontramos aqui novamente o tema religioso da *queda* resultante de pecados, com a diferença de que o garuda foi o próprio responsável por sua punição, enquanto Lin em sua infância sofreu pela visão de sua mãe a respeito de um pecado original mitológico. Por conta disso foi obrigada a cultuar e servir a seus irmãos irracionais, filhos machos da mesma mãe-de-ninhada, em uma casa enxameada de insetos, fedendo a frutas e vegetais podres. Conforme cresceu, passou a ver como as demais fêmeas khepri, não seguidoras do *Insect Aspect*, tratavam os machos sempre com repulsa, chutando e esmagando os insetos irracionais. Aos quinze anos, sem poder mais suportar a aversão, teve coragem de desafiar sua mãe-de-ninhada e fugiu para o bairro de Kinken.

Kinken, por sua vez, é um bairro de parques, casas de vários andares, lojas de frutas – alimento preferido dos khepris – e galerias de arte, além da famosa praça das estátuas, que valoriza a capacidade khepri de moldar obras de arte a partir de uma secreção colorida produzida em suas cabeças-besouro. Em Kinken, Lin aprendeu a linguagem dos sinais que a permitiu interagir com outras formas de vida inteligentes – pois os khepri se comunicam por meio de

⁸⁵ “Desde os seis anos, quando havia rompido a crisálida daquele que fora seu larvacrânio infantil e se tornara, de repente, um besourocrânio, quando havia irrompido em consciência, com linguagem e raciocínio, sua mãe lhe ensinara que era decaída. A sombria doutrina do Aspecto Inseto afirmava que as mulheres khepris eram amaldiçoadas. Alguma abominável imperfeição da primeira mulher havia destinado suas filhas a viver oprimidas por corpos bípedes, ridículos, lentos e desgraciosos, e mente que fervilhava com as complicações e meandros da consciência. As mulheres haviam perdido a pureza entômica do Deus e do macho” (MIÉVILLE, 2016, p. 193).

borrifos químicos e não possuem fala –, criou para si um nome humano e descobriu como valorizar e sentir prazer com seu corpo abaixo do pescoço, antes motivo de vergonha e culpa.

Depois de cinco anos, porém, começou a entender melhor o que significava socialmente aquela divisão entre bairros, e desencantou-se também com Kinken:

It started when she stood in the Plaza of Statues, and realized that they were mawkish and badly executed, embodying a culture that was blind to itself. She began to see Kinken as implicated in the subjugation of Creekside and the never-mentioned Kinken poor, saw a “community” at best callous and uncaring, at worst deliberately keeping Creekside down to maintain its superiority.

With its priestesses and its orgies and its cottage industries, its secret reliance on the wider economy of New Crobuzon—the vastness of which was usually depicted airily as a kind of adjunct to Kinken—Lin realized that she was living in an unsustainable realm. It combined sanctimony, decadence, insecurity and snobbery in a weird, neurotic brew. It was parasitic.

Lin realized, to her revolted anger, that Kinken was more dishonest than Creekside. But this realization brought with it no nostalgia for her miserable childhood. She would not return to Creekside. And if, now, she was turning her back on Kinken as once she had turned it on Insect Aspect, there was nowhere to go but out. (MIÉVILLE, 2003b, p. 188)⁸⁶

A história de vida de Lin nos permite vislumbrar, portanto, um pouco da formação dos guetos raciais da cidade e a maneira pela qual articula-se a opressão social e econômica entre os membros de uma mesma etnia imigrante. Miéville vai além de estereótipos e mostra como a desigualdade entre classes típica do capitalismo de New Crobuzon se manifesta também entre os guetos, havendo a necessidade de uma parcela de khepris trabalhadoras e pobres para que o bairro de Kinken se mantenha como um lugar tranquilo onde as pequenas empresárias valorizam a arte e o prazer. As questões religiosas atuam apenas como uma cobertura de aparências, justificando um modo de vida precário por meio da cultura quando na verdade são aspectos econômicos que mantêm essa divisão.

⁸⁶ “Tudo começou quando ela esteve na Praça das Estátuas e notou que eram insípidas e mal executadas, representantes de uma cultura que estava cega para si mesma. Começou a perceber que Kinken estava envolvida na subjugação de Beiracórrego e dos pobres de Kinken, jamais mencionados. Viu uma “comunidade”, no mínimo, cruel e indiferente e, no máximo, responsável por manter Beiracórrego oprimida intencionalmente, apenas para sustentar a própria superioridade.

Com suas sacerdotisas, orgias e indústrias artesanais, sua secreta dependência da economia mais ampla de Nova Crobuzon – cuja vastidão costumava ser descrita levemente como uma espécie de complemento de Kinken –, Lin percebeu que vivia em um reino insustentável, onde se combinavam religiosidade hipócrita, decadência, insegurança e esnobismo em uma mistura bizarra. Era parasitário.

Lin percebeu, com revolta e fúria, que Kinken era mais desonesta que Beiracórrego. Mas tal percepção não trouxe consigo nostalgia por sua infância infeliz. Ela não retornou a Beiracórrego. E se agora dava as costas a Kinken, como dera, certa vez, ao Aspecto Inseto, não havia caminho que não fosse o de partida” (MIÉVILLE, 2016, p. 195).

Assim, Lin mostra como Kinken estava entrelaçado na economia maior da cidade, e a suposta autonomia e superioridade defendida pelas fêmeas khepri dali não passavam de uma mentira insustentável para a verdadeira função parasitária do bairro em relação a Creekside.

Após sua nova decepção, em vez de voltar ao lar anterior, ela decidiu viver entre humanos, porém “Lin was never so foolish as to think she could stop being defined by being khepri, as far as the city was concerned. Nor did she want to. But for herself, she stopped trying to be khepri, as she had once stopped trying to be insect”⁸⁷(Idem, p. 189).

Essa declaração a coloca em uma posição bastante diferente daquela pretendida por Yagharek na conclusão do romance. Diferente dele, que se define como homem, buscando apagar sua condição de garuda, Lin sabe que é impossível deixar de ser khepri, pelo menos não em relação ao olhar do *outro*. Para si mesma, sua dupla fuga a transformou em alguma coisa muito diferente de uma khepri verdadeira, algo que ela não entende direito, e que a faz torcer pela compatriota Ma Francine contra Mr. Motley, mesmo sabendo que ambos são pessoas más.

Ressaltamos, portanto, como apontado acima, que a aparência física de Lin é o que ela carrega de mais “puro” em relação a sua etnia original, enquanto internamente, em sua identidade, na maneira como transitou entre tradições, guetos e grupos culturais, tanto os da sua etnia como os da sociedade capitalista representada por New Crobuzon, ela pode ser considerada como híbrida. Essa posição faz de Lin uma pária tanto nos guetos khepri quanto nos bairros humanos ou de outras etnias, e ela se considera como “aceita” apenas no antro de artistas de Salacus Fields, onde, como descrito anteriormente, qualquer comportamento “diferente” ou “bizarro” é rotulado como inovador, transgressor e valorizado por isso.

Todo esse processo de transição cultural pelo qual passou Lin corresponde ao conceito de *tradução* de Stuart Hall:

Esse conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas”. As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Estão irrevogavelmente *traduzidas*. (HALL, 2015, p. 52)

⁸⁷ “Nunca fora tão tola a ponto de pensar que poderia deixar de ser definida por ser khepri, segundo o ponto de vista da cidade. E não o desejava. Porém, para ela mesma, havia parado de *tentar* ser khepri, como antes parara de tentar ser inseto” (MIÉVILLE, 2016, p. 195).

A partir disso parece ficar mais claro o percurso de Lin, sempre para mais longe de suas tradições, mantendo os vínculos que a induzem a passear pelos parques de Kinken e relembrar sua história em Creekside, mas sem chegar efetivamente a voltar até seu bairro original, como se lá fosse um país distante deixado para trás. As fêmeas khepris desses guetos se consideram fiéis a certas identidades étnicas tradicionais, ainda que diferentes entre si, e tentam emular o modo de vida do continente original dentro da metrópole. Porém, Lin mostra que não é possível evitar fazer parte das relações econômicas e políticas preponderantes, renunciando às influências culturais da cidade que as envolve. É como se a cultura khepri funcionasse nesses guetos como uma camada superficial que apenas “disfarça” as verdadeiras relações sociais de New Crobuzon, assim como o muco gerado pelos besouros se molda por cima das construções humanas originais. A base econômica e social em que as khepris vivem, assim como as fundações dos prédios, correspondem ao sistema de New Crobuzon.

Em seu distanciamento desses guetos e constante busca por identidade, passando de um lugar a outro e ainda se mantendo em dúvida de sua posição na sociedade, Lin representa a identidade fragmentada considerada por Hall como típica do sujeito pós-moderno:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. [...] Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 2015, p. 11-12)

Se Lin transformou-se lentamente, primeiro aos seis anos ganhando consciência, depois aos quinze abandonando Creekside e aos vinte partindo de Kinken, para cada vez mais mesclar-se à cultura de New Crobuzon, Mr. Motley, por sua vez, demonstra essa “celebração móvel” das identidades de maneira extrema e literal, novamente representando um aspecto grotesco das possibilidades identitárias da Pós-Modernidade. Seu corpo de contradições e fragmentos muda de forma constantemente:

She stood before him and watched the lukewarm grey light pick out his features. Every session before she started she would spend some minutes making herself familiar with him again.

The first couple of times she had come here, she had been sure that he changed overnight, that the shards of physiognomy that made up his whole reorganized when no one was looking. She became frightened of her commission. She wondered hysterically if it was like a task in a moral children’s tale, if she was to be punished for some nebulous sin by striving to

freeze in time a body in flux, forever too afraid to say anything, starting each day from the beginning all over again. (MIÉVILLE, 2003b, p. 94-95)⁸⁸

Apesar das dificuldades e contradições, Lin, enquanto sujeito pós-moderno, é uma das poucas capazes de captar a essência de Mr. Motley, eternizando e congelando esse corpo em fluxo, o que justifica que ele a tenha escolhido para o trabalho. Porém, a estátua nunca chega a ser terminada. Depois de aprisionada e torturada, Lin não a havia completado quando é atacada por um *slake-moth* e tem sua consciência parcialmente destruída, o que afeta sua capacidade cognitiva e motora, impedindo-a de raciocinar claramente, alimentar-se sozinha e produzir o muco para esculpir novas estátuas. Esse destino trágico é preconizado por Motley no momento em que combinam o trabalho, e aparentemente Lin não teria escapatória mesmo que não fosse atacada pelo *slake-moth*:

If you take this commission I will make you rich, but I will also own a part of your mind. The part that pertains to me. That is mine. I do not give you permission to share it with any. If you do, you will suffer greatly before you die. (MIÉVILLE, 2003b, p. 37)⁸⁹

V

Assim como Mr. Motley representa o processo de hibridização das identidades pós-modernas, há ainda outras entidades fantásticas presentes no romance que fazem representações do real em complemento à sua função puramente narrativa, colaborando para embasar a construção da crítica econômica e social presente no romance. Trataremos aqui especificamente do *Construct Council* e dos *Slake-Moths*.

Como abordado no primeiro capítulo, o *Construct Council* surge na narrativa como um aliado para a missão de Isaac, fornecendo a ele a estrutura e os cálculos necessários para que sua máquina de crise funcione corretamente contra os *slake-moths* no clímax da história. Ao

⁸⁸ “Ela parou diante dele, observando a morna luz cinzenta selecionar suas feições. A cada sessão, antes de começar, ela passava alguns minutos se familiarizando com ele mais uma vez.

Nas primeiras duas vezes que fora ali tivera certeza de que ele havia mudado da noite para o dia, que as lascas de fisionomia que compunham seu todo se reorganizavam quando ninguém estava olhando. Ficou apavorada com sua encomenda. Perguntava-se histericamente se isso tinha a ver com uma tarefa numa história moral para crianças, se ela seria punida por algum pecado nebuloso lutando para congelar no tempo um corpo em fluxo, eternamente com muito medo de dizer alguma coisa, partindo a cada dia do início outra vez” (MIÉVILLE, 2016, p. 107).

⁸⁹ Se aceitar essa encomenda, eu a tornarei rica, mas também passarei a ser dono de parte de sua mente. A parte que me pertence. Essa será minha. Não lhe darei permissão de compartilhá-la com ninguém. Se o fizer, sofrerá enormemente antes de morrer” (Idem, p.50).

mesmo tempo, porém, o *Council* tem a intenção de tomar para si o controle dessa máquina e expandir seu poder sobre a cidade, mas é impedido pelo cientista, que percebe essa segunda intenção nas atitudes da entidade.

No capítulo trinta e oito, Isaac, Derkhan, Lemuel e Yagharek aventuram-se no bairro de *Griss Twist* em meio a aterros e fábricas semiabandonadas, onde parece que a produção industrial está cedendo terreno para o lixo resultante de sua própria atividade.

O grupo entra no Aterro Dois, local indicado pelo construto – sinônimo em *Perdido Street Station* para robô – de limpeza de Isaac que havia adquirido inteligência consciente. O lugar é um imenso depósito de lixo, resíduos industriais, peças e equipamentos quebrados. Após algum tempo de busca, encontram uma clareira onde aos poucos vão surgindo construtos dos mais variados e também humanos e xenianos. Todos se posicionam em silêncio, esperando como se fossem assistir a algum espetáculo. Quando o chão começa a tremer, imediatamente as pessoas se ajoelham e passam a pronunciar um cântico religioso e a fazer sinais com as mãos. Os construtos permanecem parados, demonstrando que o aspecto de adoração religiosa diz respeito apenas aos seguidores humanos e xenianos. E, então, do meio do lixo surge o *Construct Council*:

The wall of rubbish was moving. It was sitting up.

The bedsprings and old windows, the girders and steam engines from ancient locomotives, the air-pumps and fans, the pulleys and belts and shattered powerlooms were falling like an optical illusion into an alternative configuration. He had been staring at it for ages, but only now that it slowly, ponderously, impossibly *moved*, did Isaac see it. That was an upper arm, the knot of guttering; that broken child's buggy and the enormous inverted wheelbarrow were feet; that little inverted triangle of roof-beams was a hip-bone; the enormous chymical drum was a thigh and the ceramic cylinder a calf...

The rubbish was a body. A vast skeleton of industrial waste twenty-five feet from skull to toe. [...]

It cannot stand! thought Isaac, giddy. He looked to one side and saw that Lemuel and Derkhan were gaping just as wide, that Yagharek's eyes were shining with astonishment under his hood. *It isn't solid enough to, it can't stand, it can only wallow in the muck!* [...]

It was a construct, an enormous construct, formed of cast-off pieces and stolen engines. Thrown together and powered without the intervention of human design. (MIÉVILLE, 2003b, p. 391)⁹⁰

⁹⁰ “A muralha de lixo se movia. *Levantava-se*.”

As molas de camas e velhas janelas, as traves e motores a vapor de antigas locomotivas, as bombas de ar e ventoinhas, as roldanas e correias e teares estilizados caíam, como ilusão de óptica, em configuração diferente. Isaac os observava fazia tempo. Porém, somente nesse momento que lenta, pesada e impossivelmente se *moviam*, ele os viu de fato. A curva de algarosa era a parte superior do braço; o carrinho quebrado de bebê e o enorme carro de mão invertido eram os pés; o pequeno triângulo invertido de vigas de telhado era o quadril; o imenso tambor químico era uma coxa e o cilindro de cerâmica, uma canela.

O *Council* é literalmente um amontoado de mercadorias descartadas que adquiriu consciência, cada uma de suas partes se destituindo de suas propriedades de uso originais para servir à composição da criatura, como guarda-chuvas que lhe servem de mãos ou o carrinho de bebê que forma um pé. Nascido, como ele mesmo afirma, sem intervenção humana, a partir de um vírus, um erro, no espaço onde os cidadãos descartam aquilo que não querem mais, portanto à margem de sua vontade, espontaneamente.

A partir disso, o que gostaríamos de defender aqui é a sugestão de que o *Construct Council* representa o conceito marxista de fetichismo da mercadoria:

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. [...] [A] forma-mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho em que ela se representa não tem, ao contrário, absolutamente nada a ver com sua natureza física e com as relações materiais [*dinglichen*] que dela resultam. É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Desse modo, para encontrarmos uma analogia, temos de nos refugiar na região nebulosa do mundo religioso. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens. Assim se apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos da mão humana. A isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias. (MARX, 2013, p. 147-148)

O *Construct Council*, por ser um amontoado de mercadorias dotadas de vida própria, representa exatamente esse caráter misterioso da forma-mercadoria. A natureza física das partes que o constituem, até mesmo do construto inicial de onde começou a formar-se, não têm relação direta com o resultado de sua constituição final e, mais ainda, muito de seu desenvolvimento só foi possível porque alguns homens, ao descobrir sua existência ainda embrionária, passaram a adorá-lo como um deus e estimular sua expansão. A analogia de Marx a respeito do mundo religioso é representada de modo literal nos seguidores do *Council*:

O lixo era um corpo. Um vasto esqueleto de detritos industriais medindo seis metros do crânio aos pés. [...] *Não consegue ficar em pé!*, pensou Isaac, aturdido. Olhou para o lado e viu Lemuel e Derkhan tão boquiabertos quanto ele; os olhos de Yagharek brilhavam de perplexidade sob o capuz. *Não é sólido o suficiente para ficar em pé, consegue somente chafurdar no lodo!* [...]

Era um constructo, um constructo gigante, formado de peças descartadas e engenhos roubados. Amalgamados e energizados sem a intervenção de projetos humanos” (MIÉVILLE, 2016, p. 387-388).

The worshippers saw a construct mind that had wound itself into existence from pure logic, a self-generated machine intellect. They saw a self-creating god.

“I became the object of their adoration. They follow the orders I write for them, build my body from the materia around us. I bid them find others, *create* others, other godheads self-created to join the council. They have scoured the city and found more. It is a rare affliction: once in a million million computations, a flywheel skips and an engine thinks. I bettered the odds. I produced generative programmes to tap the mutant motorpower of a viral affliction and push an analytical engine into sentience.” (MIÉVILLE, 2003b, p. 398)⁹¹

Fica bastante claro que a adoração dos humanos não foi imposta ou mesmo planejada pelo *Council*, mas advinda espontaneamente das próprias pessoas, que viram nele valores abstratos, desconectados tanto de seu valor material prévio – peças e objetos descartados – quanto do valor adquirido após ganhar consciência, que o tornou tão importante quanto as inteligências artificiais autossuficientes presentes em diversas histórias de Ficção Científica.

Nesse âmbito, em *Perdido Street Station* a ênfase crítica, a nosso ver, distancia-se das possíveis consequências negativas do amplo desenvolvimento científico – por exemplo, o risco de uma inteligência artificial voltar-se contra seus criadores – e relaciona-se ao fetichismo da mercadoria, no qual os objetos ganham potencialidades e valores qualitativos muito diferentes dos seus valores de uso. Reafirmando Marx, trata-se aqui do abandono da natureza física e das relações materiais, colocando-as em segundo plano em função de uma relação que é social, entre homens, mas atribuída a uma relação entre coisas. A narrativa deixa bastante evidente que é pela vontade dos homens que o *Council* ganha qualificação de deus, quando entendem que produtos de seu trabalho ganharam propriedades que são naturais do próprio ser humano, mas são ininteligíveis justamente por estarem deslocadas, conforme ressalta Lukács ao comentar a afirmação de Marx citada acima:

Desse fato básico e estrutural é preciso reter sobretudo que, por meio dele, o homem é confrontado com sua própria atividade, com seu próprio trabalho como algo objetivo, independente dele e que o domina por leis próprias, que lhe são estranhas. (LUKÁCS, 2012, p. 199)

⁹¹ “Os adoradores viram uma mente construída que havia germinado em existência a partir de pura lógica, um intelecto maquinal autogerado. Viram um deus autocriado. Tornei-me objeto de sua adoração. Seguiram as ordens que lhes escrevi, construíram meu corpo com a matéria em torno de nós. Ordenei-lhes que achassem outros, *criassem* outros, outras divindades autocriadas, para que se juntassem ao conselho. Eles esquadrinharam a cidade e encontraram mais. É uma rara aflição: uma vez a cada milhão de milhão de computações, um volante de motor escapa e um engenho pensa. Aumentei as probabilidades. Produzi programas geradores para utilizar a volúvel potência motora de uma infecção viral e impelir um engenho analítico à consciência” (MIÉVILLE, 2016, p. 393-394).

E, se o *Council* é como um deus, as fábricas semiabandonadas ao redor do depósito de lixo tornam-se também locais de adoração das mercadorias, ou *catedrais profanas*:

The early shifts of workers began to trudge into the factories and abase themselves before the vast chains, the steam engines and juddering hammers of those profane cathedrals. (MIÉVILLE, 2003b, p. 421)⁹²

Por outro lado, se os membros da congregação são devotados e dedicados, atendendo aos chamados e ordens do *Construct Council* sem pensar duas vezes, ou mesmo sem buscar entender os motivos por trás daquilo que fazem, o próprio *Council* parece se importar muito mais com os outros construtos menores, os quais considera como partes de si mesmo; estes se conectam ao grande construto para passar e receber as informações necessárias, enquanto as pessoas apenas recebem apenas ordens impressas em tiras de papel. Porém, nem mesmo esse tratamento diferenciado afeta a dedicação dos seguidores:

Derkhan studied him, but she knew little about his people. She could see nothing about him which gave any clue as to why he devoted himself to this strange, demanding sect, worshipping this weird intelligence, the Construct Council. It was obvious to her that the Council treated its worshippers like pawns, that it drew no satisfaction or pleasure from their worship, only a degree of...usefulness.

She could not understand, not begin to understand, what release or service this heretical church offered its congregation. [...]

“D’you know what all this is about?” she asked the vodyanoi quickly, without looking up. He glanced at her sharply, then back up at the thin silhouette of the avatar, still visible against a background of rubbish. He shook his jowly head.

“No,” he said quickly. “Just heard that...that God-machine demanded our presence, ready for an evening’s work. Heard Its bidding when I got here.” He sounded quite normal. His tone was curt, but conversational. Not zealous. He sounded like a worker complaining philosophically about management’s demands for unpaid overtime.

But when Derkhan, wheezing with effort, began to ask more—“How often do you meet?” “What other things does It bid you do?”—he looked at her with fear and suspicion, and his answers became monosyllabic, then nods, then quickly nothing at all. (Idem, p. 524-525)⁹³

⁹² “Os primeiros turnos de trabalhadores começaram a se arrastar para dentro das fábricas e humilhar-se diante das vastas correntes, dos motores a vapor e dos martelos pulsantes daquelas catedrais profanas” (MIÉVILLE, 2016, p. 414).

⁹³ Derkhan o inspecionou, mas sabia pouco sobre a espécie. Não podia ver nada nele que oferecesse indícios do motivo pelo qual ele se devotava àquela seita estranha e exigente e adorava aquela bizarra inteligência, o Conselho dos Constructos. Era óbvio para ela que o Conselho tratava seus fiéis como peões, que não obtinha satisfação ou prazer com a adoração, apenas certo grau de... utilidade.

Ela não conseguia entender, nem começar a entender, que alívio ou serviço aquela igreja herege oferecia à sua congregação. [...]

– Você sabe a razão de tudo isto? – Perguntou rapidamente ao vodyanoi, sem erguer os olhos.

A congregação acaba sendo muito útil para os planos de Isaac – e do *Council* – de eliminar os *slake-moths*, mas nenhum motivo real é fornecido para justificar essa adoração cega. A dúvida fica no ar, assim como a possibilidade de que não exista um motivo consciente. E se não são fanáticos, mas pessoas normais, trabalhadores, como aponta Derkhan, essa dúvida pode ser vista como um agravamento da utopia desejada pelo *Council*: a sua expansão e domínio total, criando um mundo no qual todas as pessoas “normais” adorarão esta forma-mercadoria como um ser divino ao qual devem dedicar suas vidas sem questionamento. Levando em conta que *Perdido Street Station* trata de questões políticas e sociais contemporâneas, pode-se sugerir duas questões: não estará o mundo real já atualmente arraigado nessa adoração irrestrita e sem motivo consciente pela forma-mercadoria? O que nos tornaremos com a intensificação desse processo?

O romance nos responde essa segunda questão, pois há nessa crítica ao fetichismo uma segunda implicação: além de comandar uma congregação de seguidores, o *Council* possui um corpo humano desprovido de cérebro funcionando como uma expressão viva de si mesmo:

The man approaching them was nude and horrifically thin. His face was stretched into a permanent wide-eyed aspect of ghastly discomfort. His eyes, his body, jerked and ticced as if his nerves were breaking down. His skin looked necrotic, as if he was submitting to slow gangrene.

But what caused the watchers to shudder and exclaim was his head. His skull had been sheered cleanly in two just above his eyes. The top was completely gone. There was a little fringe of congealed blood below the cut. From the wet hollow inside the man's head snaked a twisting cable, two fingers thick. It was surrounded with a spiral of metal, which was bloodied and red-silver at the bottom, where it plunged into the empty brainpan. [...]

The construct played out the cable a little at a time, allowing the man to stumble towards the waiting interlopers, literally at the end of his tether. (MIÉVILLE, 2003b, p. 392-393)⁹⁴

Ele lançou a Derkhan um olhar agudo, e outro à magra silhueta do avatar, ainda visível contra o fundo de detritos. Meneou a cabeça queixuda.

– Não – disse rápido. – Só ouvi que... que o Deus-máquina exigia nossa presença e disposição para uma noite de trabalho. Ouvi Seus comandos quando cheguei aqui.

Ele parecia bastante normal; seu tom era lacônico, mas não avesso à conversa. Nada fanático. Parecia um trabalhador reclamando filosoficamente da administração que exigia horas extras não remuneradas.

Porém, quando Derkhan, resfolegando pelo esforço, começou a perguntar mais: “Com que frequência se reúnem?”, “O que mais Ele ordena?”, o vodyanoi olhou para ela com medo e suspeita, e suas respostas tornaram-se monossilábicas, depois meneios de cabeça, depois nada” (MIÉVILLE, 2016, p. 513-514).

⁹⁴ “O homem que se aproximava estava nu e era terrivelmente magro. Seu rosto se estirava numa permanente expressão arregalada de desconforto sinistro. Seus olhos e corpo tremiam e trejeitavam como se seus nervos estivessem à beira do colapso. A pele parecia necrótica, como se sofresse de lenta gangrena.

Porém, o que fez os espectadores estremecerem e exclamarem foi a cabeça. O crânio fora partido nitidamente em dois logo acima dos olhos. O alto havia sumido por completo. Havia, abaixo do corte, uma pequena borda de sangue coagulado. Do buraco úmido dentro da cabeça serpeava um cabo retorcido, da espessura de dois dedos. Estava cercado por uma espiral de metal, que era sangrenta e vermelho-prata na parte inferior, onde mergulhava no crânio descerebrado. [...]

O *Council* explica que precisou utilizar um corpo que estava boiando no rio para poder se relacionar com os seres vivos, aos quais ele chama de *bloodlife*:

This—” he stroked his quivering carcass “—is my hand and tongue. Without the old cerebellum to confuse the body with its contrary impulses, I can install my input.” (Idem, p. 396)⁹⁵

Lukács explica que a reificação resultante da fragmentação do objeto produzido pelo homem em uma coisa estranha ao próprio homem que o produziu, implica também em uma fragmentação do próprio sujeito, e suas características humanas passam a vigorar como um empecilho nesse processo, em conformidade com a visão do *Council* de que sem o cerebelo o corpo está livre de impulsos contrários e problemáticos:

Como consequência do processo de racionalização do trabalho, as propriedades e particularidades humanas do trabalhador aparecem cada vez mais como *simples fontes de erro* quando comparadas com o funcionamento dessas leis parciais abstratas, calculado previamente. O homem não aparece, nem objetivamente, nem em seu comportamento em relação ao processo de trabalho, como o verdadeiro portador desse processo; em vez disso, ele é incorporado como parte mecanizada num sistema mecânico que já encontra pronto e funcionando de modo totalmente independente dele, e a cujas leis ele deve se submeter. (LUKÁCS, 2012, p. 203-204)

A afirmação de Lukács parece descrever a função do avatar-zumbi, incorporado ao grande construto por cabos, como um fantoche, desprovido de toda sua vontade e capacidades. É interessante ressaltar que Marx, em *O Capital* já havia descrito o trabalhador assalariado de forma bastante similar a esse zumbi, inclusive colocando-o como instrumento *morto* controlado por fios como uma marionete:

Do ponto de vista social, a classe trabalhadora, mesmo à margem do processo imediato de trabalho, é um acessório do capital tanto quanto o é o instrumento morto de trabalho. Mesmo seu consumo individual, dentro de certos limites, não é mais do que um momento do processo de reprodução do capital. [...] O escravo romano estava preso por grilhões a seu proprietário; o assalariado o está por fios invisíveis. (MARX, 2013, p. 648)

Assim, o avatar-zumbi torna-se uma representação literal das metáforas utilizadas por Marx para caracterizar a submissão do trabalhador assalariado ao capital, neste caso, ao *Council*.

O constructo soltava o cabo aos poucos, permitindo que o homem cambaleasse, literalmente por um fio, na direção dos intrusos que aguardavam” (MIÉVILLE, 2016, p. 388-389).

⁹⁵ “Estas – acariciou sua carcaça trêmula – são minhas mãos e língua. Sem o velho cerebelo para confundir o corpo com impulsos contrários, posso instalar meus próprios dados” (MIÉVILLE, 2016, p. 392).

Este, por sua vez, pode ser considerado como uma representação não apenas do capital e da forma-mercadoria, mas também do racionalismo exacerbado e do poder relegado ao cálculo que impregnam o pensamento dentro do sistema capitalista, sendo tomados como verdades inquestionáveis – “I compute, so I am”⁹⁶ (MIÉVILLE, 2003b, p. 401), afirma o *Council*, remetendo ao *cogito ergo sum* de Descartes. Computar se torna, aqui, mais importante do que pensar.

Isaac compreende a natureza dessa visão do *Council*, o que permite que ele evite que a entidade tome controle de sua *crisis engine* e torne-se um futuro vilão a ser enfrentado. O cientista tem certeza de que o corpo usado como avatar não foi encontrado no rio, mas era uma pessoa viva antes de ser transformada em uma marionete morta-viva:

I don't know...maybe it was one of that crazy congregation sacrificing himself, maybe it was voluntary. But maybe not. Whichever, the Council don't care about killing off humans or any others, if it's...useful. It's got no empathy, no morals,” Isaac continued, pushing hard at a resistant piece of metal. “It's just a...a calculating intelligence. Cost and benefit. It's trying to...*maximize* itself. It'll do whatever it has to—it'll lie to us, it'll kill—to increase its own power. [...] If that bastard links up to the crisis engine, its followers *won't be crazy any more*. Because you know they call it the God-machine...? Well... they'll be right. (Idem, p. 546)⁹⁷

Isaac percebe que, para o *Council*, os seres humanos ou xenianos são importantes enquanto forem úteis – vivos ou mortos –, ou seja, tornaram-se objetos com valor de uso para aquilo que originalmente era um produto criado para suprir necessidades humanas; uma inversão característica do fetichismo da mercadoria. Como mostrado no trecho de Derkhan, a adoração da congregação não traz satisfação ou prazer à entidade, mas escalas de utilidade, pois trata-se de uma máquina sem sentimentos, cuja função é apenas calcular. Sua intenção é se expandir e aumentar seu poder e, se os *slake-moths* continuarem neutralizando os cidadãos, não haverá mais para onde crescer. A dialética aparece de maneira marcante nessas contradições tão típicas da sociedade capitalista: objetos são criados pelo trabalho humano, dependem disso para existirem; pela reificação adquirem autonomia, passando a confrontar e dominar seus criadores, que os idolatram; estes tornam-se descartáveis, ainda que úteis; porém essa “vida própria” só

⁹⁶ “Computo, logo existo” (MIÉVILLE, 2016, p. 396).

⁹⁷ “Não sei... talvez ele fosse membro daquela congregação maluca e tenha se oferecido em sacrifício; talvez tenha sido voluntário. Mas talvez não. De um jeito ou de outro, o Conselho não se importa em matar humanos ou outros, o que quer que sejam, se for... útil. Ele não tem empatia, nem moralidade – continuou Isaac, empurrando com força uma peça resistente de metal. – Ele é apenas uma inteligência calculista. Custo e benefício. Está tentando se *maximizar*. E fará o que for necessário: mentirá, matará, para aumentar o próprio poder. [...] Se o desgraçado se conectar ao engenho de crise, seus seguidores *deixarão de ser malucos*. Você ouviu como eles o chamam? Deus-máquina! Bem, eles estarão certos” (Idem, p. 533-534).

existe enquanto resultado das relações humanas e sociais que possibilitam esse processo. Assim, a forma-mercadoria desaparece se os humanos perecerem; voltará a ser apenas lixo. O *Council* tem consciência disso e ajudará Isaac e os demais para manter o *status quo*:

If the city comes to a stop, the variables will ebb almost to nothing. The flow of information will dry. I do not wish to live in an empty city. I have fed the variables of the slake-moth problem into my analytical network. The outcome is straightforward. Unchecked, the prognosis for bloodlife in New Crobuzon is extremely bad. I will help you. (Idem, p. 401)⁹⁸

VI

Os *slake-moths* tornam-se, assim, um problema a ser erradicado para que o fluxo de informação e mercadorias simbolizado pelo *Council*, assim como sua dominação sobre a mente das pessoas, possa continuar a expandir-se intrinsecamente por New Crobuzon. Para Isaac e seu bando, trata-se de evitar o extermínio de toda a população da cidade; para o prefeito e o criminoso Mr. Motley, por outro lado, o objetivo é recapturar as criaturas e retomar o controle sobre uma ferramenta de lucro constante.

O que torna esses monstros interessantes é que, apesar de aparentemente serem apenas animais predadores no topo da cadeia alimentar, sem nenhum interesse além de cumprir sua função natural de alimentar-se e reproduzir-se, eles também podem ser interpretados como representações de processos inerentes ao capitalismo. Esta é precisamente a ideia que gostaríamos de sugerir neste ponto.

Como abordado no primeiro capítulo, os *slake-moths* são criaturas muito poderosas e pouco inteligentes que hipnotizam suas vítimas (humanos ou xenianos) por meio de padrões de cor emitidos do interior de suas asas. Enfeitiçadas, não podem resistir ao ataque da imensa língua do monstro, que suga o conteúdo subconsciente da mente das pessoas, deixando-as vivas, mas em estado comatoso, incapazes de quaisquer funções psíquicas ou motoras voluntárias.

A capacidade de hipnotismo dos *slake-moths* pode ser entendida como uma representação da fascinação das massas frente aos produtos da indústria cultural, que são absorvidos sem uma mediação crítica que possibilitaria a manutenção do pensamento reflexivo,

⁹⁸ “Caso a cidade pare, as variáveis vão se reduzir a quase nada. O fluxo de informação secará. Não desejo viver em uma cidade vazia. Inseri as variáveis do problema das mariposas-libadoras em minha rede analítica. O resultado foi claro. Se não houver interferência, o prognóstico para a vidassangue de Nova Crobuzon é extremamente ruim. Vou ajudá-los” (MIÉVILLE, 2016, p. 396).

fonte primária de alimento das criaturas: “They drink the peculiar brew that results from self-reflexive thought, when the instincts and needs and desires and intuitions are folded in on themselves and we reflect on our thoughts and then reflect on the reflection, endlessly”⁹⁹ (MIÉVILLE, 2003b, p. 326). Sem consciência de si mesmo, o homem também não pode adquirir consciência de sua situação social e, muito menos, agir ativamente para a transformação da sociedade. Enfeitiçado e drenado dessa capacidade de refletir sobre seu papel no mundo, o homem torna-se um corpo inerte. Trata-se da reificação da consciência, conforme entendida por Lukács, e intensificada pelas formas contemporâneas de produção cultural globalizada e digital.

Do mesmo modo que o sistema capitalista produz e reproduz a si mesmo econômica e incessantemente num nível mais elevado, a estrutura da reificação, no curso do desenvolvimento capitalista, penetra na consciência dos homens de maneira cada vez mais profunda, fatal e definitiva. (LUKÁCS, 2012, p. 211)

Há, no romance, uma única solução que permite às pessoas contemplarem os *slake-moths* em sua verdadeira natureza e evitarem a perda de consciência instantânea: o uso de espelhos. Os cientistas de New Crobuzon não sabem explicar o motivo disso, uma vez que as duas asas são simétricas e produzem um padrão também espelhado, o que faz com que a imagem vista diretamente ou por meio do espelho seja exatamente igual e, portanto, deveria gerar o mesmo efeito hipnótico. Pode-se considerar essa proteção oferecida pelo reflexo como uma metáfora ao pensamento reflexivo conforme citado no romance, pois a consciência de si mesmo, o ato de refletir-se no espelho, seria uma maneira efetiva de evitar a reificação completa da consciência.

Sob outra perspectiva, tendo como referência a comparação que Pierre Macherey faz entre literatura e espelhos, parece plausível considerar que a proteção fornecida pelo reflexo seja, nesse caso, uma referência à função do próprio romance de retratar a realidade por meio de imagens que, apesar de fantásticas, são reflexos distorcidos de questões e contradições reais.

[O] espelho dá uma nova dimensão das coisas; aprofunda-as noutras, que não são já exatamente o mesmo objeto. Prolonga o mundo: mas também o agarra, o enche, o arranca. Nele a coisa realiza-se e separa-se simultaneamente: *dijecta membra*. Se o espelho constrói, é no movimento inverso ao duma gênese: longe de desenvolver, quebra. É deste rasgão que nascem as imagens. Ilustrados por elas o mundo e os seus poderes aparecem e desaparecem desfigurados no próprio momento em que começam a ter relevo; daí o medo infantil das crianças perante os espelhos de neles ver *outra coisa*, quando é sempre a mesma. É neste sentido que a literatura pode ser considerada um espelho:

⁹⁹ “Bebem a mistura peculiar que resulta do pensamento autorreflexivo quando instintos, necessidades, desejos e intuições se dobram sobre si mesmos e refletimos sobre nossos pensamentos, e depois refletimos sobre a reflexão, num circuito sem fim. (MIÉVILLE, 2016, p. 325)”

deslocando as coisas, guarda o seu reflexo. Projeta a sua delgada superfície sobre o mundo e sobre a história. Atravessa-as e fende-as. Atrás de si, na sua esteira, erguem-se as imagens. (MACHEREY, 1971, p. 132)

O espelho seria, nesse sentido, assim como o próprio *Perdido Street Station*, uma ferramenta para encarar a realidade sem ser dominado por ela, permitindo o despertar da consciência social e da autorreflexão e, ao mesmo tempo, evitar a fascinação gerada pelas imagens hipnóticas que disfarçam a verdade, tal como as asas dos *slake-moths*.

Devido a essa capacidade de drenar a consciência de suas vítimas, Steve Shaviro coloca os *slake-moths* na mesma categoria dos vampiros, os quais considera como *Capitalist Monsters*. Seu ponto de partida está na citação de Marx a respeito do impulso natural de expansão do capital e a maneira como este se alimenta do trabalhador, como se fosse um vampiro:

[O] capital tem um único impulso vital, o impulso de se autovalorizar, de criar mais-valor, de absorver, com sua parte constante, que são os meios de produção, a maior quantidade possível de mais-trabalho. O capital é trabalho morto, que, como um vampiro, vive apenas da sucção de trabalho vivo, e vive tanto mais quanto mais trabalho vivo suga. (MARX, 2013, p. 307)

Se interpretado nesta chave, o *slake-moth* pode parecer não mais do que uma versão mais monstruosa do vampiro, mas existem algumas diferenças fundamentais entre os dois tipos de criaturas que não podem ser colocadas de lado. O vampiro, quando suga suas vítimas, tem a opção de mantê-las vivas e enfraquecê-las gradualmente, ou matá-las, transformando-as em vampiros como ele, submetidos à sua vontade como trabalhadores perfeitos; ele atua por meio da inteligência e da sedução, convencendo as pessoas – normalmente mulheres jovens e bonitas de classes elevadas – e mostrando como seu mundo imortal é atrativo; e, além disso, como aponta Shaviro (p. 286), é um pressuposto dessas histórias que o leitor crie certa empatia pelo vampiro e por sua vida atormentada, sombria, mas sensual. Essas características estão atreladas ao fato do vampiro ser uma criatura típica do século XIX e simbolizar formas de desenvolvimento do capitalismo daquela época, assim como a nostalgia do passado aristocrático. Porém, ao longo do século XX, muito da capacidade de expressão psicológica e social inerente ao mito do vampiro foi diluída em conteúdos excessivamente comerciais ou deslocados do sentido original da criatura, que às vezes figura até mesmo como o herói da narrativa, tornando-o um significante esvaziado de seu significado original.

David Punter (2004, p. 271) confirma essa visão ao apontar que os vampiros se tornaram mais simpáticos e humanizados, ficando mais próximos à representação do ser humano médio do que de uma alteridade aterradora e, portanto, oferecem identificação em vez afastamento e

medo. No lugar de metáforas, os vampiros tornaram-se metonímias das buscas humanas por compreensão, pertencimento e simpatia do outro.

Isso demonstra que, na sociedade contemporânea, para atingir um efeito simbólico similar ao que o vampiro imprimia no século XIX, é necessário recorrer a outras formas de representação para os monstros do capitalismo. Segundo Shaviro (2002, p. 285), “the monstrosity of capital cannot take the overly cozy and comforting shape of the vampire. It must be figured as something absolutely inhuman and unrecognisable: Lovecraft’s Cthulhu rather than Stoker’s Dracula”.

O *slake-moth* serve a esse papel, uma vez que se trata de um monstro grotesco sem possibilidade de humanização, o que instiga apenas medo e repulsa, sem possibilidade de criar empatia com o leitor. Ele elimina toda a capacidade produtiva e racional de suas vítimas, cujas mentes são drenadas por sua imensa língua, deixando-as como cascas vazias, inúteis para qualquer trabalho futuro; ele age como um animal, seguindo instintos, e não escolhe quem atacar baseado em opções de classe, raça, gênero, mas atingindo a todos indiscriminadamente: “The plague of mindlessness was not discriminating. Whole and Remade were taken. Humans were found, and khepri and vodyanoi and wyrmen. Even the city garuda began to fall. And other, rarer creatures”¹⁰⁰ (MIÉVILLE, 2003b, p. 379).

Essa diferenciação entre os dois tipos de criaturas – vampiros e *slake-moths* – está, inclusive, demonstrada na própria narrativa, pois os vampiros tradicionais também existem no mundo de Bas-Lag – são chamados de *vampir* –, e um deles é encontrado em coma ao lado do corpo de um humano com marcas de dentes no pescoço:

In East Gidd, a still more bizarre scene awaited the militia. There were two bodies half hidden in the bushes that surrounded the Gidd Library. One, a young streetwalker, was dead-genuinely dead, having bled dry from tooth-holes in her neck. Sprawled over her was the thin body of a well-known Gidd resident, the owner of a small, successful fabric factory. His face and chin were caked with her blood. His sightless eyes glared up at the sun. He was not dead, but his mind was quite gone.

Some spread the word that Andrew St. Kader had not been what he seemed, but many more the shocking truth that even vampir were prey to the mind-suckers. The city reeled. Were these agents, these germs or spirits, this disease, these daemons, whatever they were, were they all-powerful? What could defeat them? (MIÉVILLE, 2003b, p. 379)¹⁰¹

¹⁰⁰ “A praga de imbecilidade não discriminava. Inteiros e Refeitos eram tomados. Achavam-se humanos, khepris, vodyanois e gargomens. Até mesmo os garudas da cidade começavam a cair. E outras criaturas mais raras” (MIÉVILLE, 2016, p. 376).

¹⁰¹ “Em Gidd Oriental, uma cena ainda mais bizarra aguardava a milícia. Havia dois corpos meio escondidos nas moitas que cercavam a Biblioteca de Gidd. Um deles, uma jovem prostituta morta – genuinamente morta – que

É possível notar, portanto, que em New Crobuzon, assim como culturalmente no mundo real, os vampiros são uma presença familiar para a população, enquanto os *slake-moths* são encarados como uma ameaça desconhecida, nova e invencível. O fato de ter sido sugado como qualquer outro coloca o vampiro em posição de inferioridade, o que indiretamente aponta que o fenômeno representado pelo *slake-moth* está em uma categoria superior de complexidade e também de ameaça ao *status quo*. A presença dos *vampir* não interferem no fluxo do modo de produção dessa sociedade, pois eles já fazem parte dela, muito diferente dos *slake-moths*, que trazem a possibilidade de ruptura radical.

Ao levar em conta essa diferenciação entre fenômenos exposta até aqui, gostaríamos de retomar o que analisamos anteriormente e sugerir que o *Construct Council* pode ser considerado como uma representação do capital em uma fase de expansão informacional e de fetichismo extremado, típica da segunda metade do século XX, enquanto o vampiro mantém suas raízes no capital industrial em expansão do século XIX e o *slake-moth*, por sua vez, representa uma crise intrínseca do próprio modo de produção, na qual o capital passa a reproduzir-se por si mesmo, consumindo tudo em função de seu crescimento, até que seja necessário expandir sua atuação para outras localidades.

The city's relations of production have started to metastasise and proliferate uncontrollably, like a cancer. But the crucial point about such a cancerous pathology is that it is nothing more than a monstrous intensification of the 'normal' functioning of the system infected by it. The slake-moths do not represent an economy foreign to New Crobuzon; they are just capitalism with an (appropriately) inhuman face. They are literally unthinkable; yet at the same time, they are entirely immanent to the society that they ravage. (SHAVIRO, 2002, p. 288)

Essa imanência aparece na narrativa, uma vez que os *slake-moths* foram importados, como uma mercadoria, pelo próprio governo da cidade com o objetivo de criação de ferramentas de controle mental para a população. O projeto, liderado pelo responsável pela universidade de New Crobuzon, não foi bem-sucedido e as criaturas foram vendidas ao chefe do crime Mr. Motley, que passou a produzir uma nova droga alucinógena, a *dreamshit*, a partir de uma diluição do leite materno expelido pelos *moths* em cativeiro:

havia dessangrado por orifícios de mordida no pescoço. Deitado sobre ela estava o corpo de um conhecido residente de Gidd, dono de uma pequena e bem-sucedida fábrica de tecidos. Seu rosto e queixo estavam sujos do sangue da jovem. Seus olhos cegos encaravam o sol lá em cima. Não estava morto, mas sua mente partira.

Alguns espalharam o boato de que Andrew St. Kader não era o que parecia, e muitos mais espalharam a verdade chocante de que até mesmo um vampir poderia ser vítima dos sugadores de mentes. A cidade fremia. Aqueles agentes, aqueles germes ou espíritos, aquela doença, aqueles demônios, o que fossem, eram todo-poderosos? O que poderia derrotá-los?" (MIÉVILLE, 2016, p. 376-377).

“Hah. Dreamshit is baby food. It is what the moths feed their young. They exude it all the time, but in great quantities when they are parenting. They are not like other moths: they’re very caring. They nurture their eggs assiduously, by all accounts, and *suckle* the newborn caterpillars. Only in their adolescence, when they pupate, can they feed themselves.” [...]

Have you taken dreamshit, Isaac? Any of you?” No one, least of all Isaac, would answer him. “If you have, *you* have dreamed them, the victims, the prey. You have had their metabolized minds slip into your stomach and you have *dreamed* them. *There is nothing left to save. There is nothing to get back.*” (MIÉVILLE, 2003b, p. 328-329)¹⁰²

Pensando em termos econômicos, o capitalista, nesse caso Mr. Motley, possuía os meios de produção ou capital produtivo, que são os próprios *slake-moths*, e entregava a eles a força de trabalho por meio de indivíduos selecionados para serem sugados completamente de suas capacidades mentais, suas inspirações, desejos e, principalmente, sonhos. Tudo isso era processado e tornava-se o leite materno, o qual era diluído para a produção da mercadoria final, a *dreamshit*. O usuário deste produto indiretamente consumia a consciência do “trabalhador” que foi sugado, seus sonhos e desejos digeridos e alienados de si mesmo, reificados numa forma-mercadoria, a droga. Todo esse processo de mercantilização da mente e consumo de sonhos e desejos remete ao fenômeno que Jameson chama de “colonização ou comercialização do inconsciente” (JAMESON, 2002a, p. 12).

Enquanto aprisionados por Mr. Motley, os monstros eram uma fonte de lucro constante e controlada, consumindo as mentes apenas das vítimas escolhidas pelo criminoso. Porém, a imensa burocracia e corrupção dentro dos órgãos públicos possibilitou que um *slake-moth*, ainda na condição de lagarta, fosse desviado de seu destino e acabasse entre as espécies que Isaac estudava em seu laboratório. Sem as condições necessárias para mantê-lo preso, esse *moth* foi capaz de escapar e libertar seus irmãos, transformando o que era uma ferramenta mercadológica em uma ameaça para toda a população da cidade.

Libertos, os *slake-moths* começam a “fertilizar” o ar da cidade com excreções que fomentam a intensificação de seus sonhos e pesadelos, tornando as vítimas mais saborosas. Passam a alimentar-se das pessoas para propiciar seu próprio crescimento e permitir que se reproduzam, o que rapidamente acontece: colocam diversos ovos em um ninho subterrâneo.

¹⁰² “— Ah, bagulho-de-sonho é papinha de bebê. É o que as mariposas dão de comer aos filhotes. Elas exsudam sempre a substância, e fazem isso em grande quantidade quando têm crias. Não são como as outras mariposas: são muito atenciosas. Nutrem os ovos assiduamente, segundo todos os relatos, e *amamentam* as lagartas recém-nascidas. Só na adolescência, quando pupam, elas conseguem se alimentar sozinhas. [...]”

— [...] Você já usou bagulho-de-sonho, Isaac? Algum de vocês já usou?

Ninguém respondeu, muito menos Isaac.

— Se já usou, você sonhou as vítimas, as presas. A mente metabolizada delas entrou em seu estômago e você as *sonhou*. *Não restou nada para salvar. Não há nada para recuperar*” (MIÉVILLE, 2016, p. 327-328).

Nesse momento, a lógica de produção se altera. Tanto o capitalista e ex-proprietário quanto a etapa da produção da mercadoria *dreamshit* ficam fora da equação, e o capital passa a reproduzir a si mesmo de maneira autônoma. Lukács exemplifica essa situação, na qual o sistema capitalista produz e reproduz a si mesmo econômica e incessantemente em um nível cada vez mais elevado, comentando a respeito do funcionamento do capital financeiro. Ele cita Marx:

Na fórmula $D-D^1$, temos a forma não-conceitual do capital, a inversão e a coisificação das relações de produção na mais alta potência: a forma portadora de juro, forma simples do capital que tem como condição de sua própria reprodução a capacidade do dinheiro, ou seja, da mercadoria, de valorizar seu próprio valor, independentemente da reprodução – mistificação do capital sob sua forma mais gritante. Para a economia vulgar [...] essa forma é naturalmente abençoada, pois nela a fonte do juro não é mais reconhecida, nela o resultado do processo capitalista de produção – separado do próprio processo – adquire uma existência autônoma. (MARX apud LUKÁCS, 2012, p. 212-213)

A partir disso, é possível reconhecer na representação dos *slake-moths* uma perspectiva apocalíptica, na qual o próprio desenvolvimento e intensificação do sistema capitalista e a ausência de controle sobre seus processos por parte dos governos – o que é defendido pelos adeptos da política de livre-mercado –, poderão efetivamente levar a economia a uma crise sem precedentes, o que afetará decisivamente a sociedade e as formas de governo. Essa é, de fato, uma preocupação abordada por críticos desde o final do século XX, e Jameson comenta a respeito em artigo publicado em 2000, mesmo ano do lançamento de *Perdido Street Station*:

The huge expansion of finance capital markets has been a spectacular feature of the new economic landscape—once again, its very possibility linked to the simultaneities opened up by the new technologies. Here we no longer have to do with movements of labour or industrial capacity but rather with that of capital itself. [...] The spate of financial crises over the last five years [...] have given stark visibility to this destructive side of the new world economic order, in which instant transfers of capital can threaten to impoverish whole regions, draining overnight the accumulated value of years of national labour. [...] [T]he anxiety exists that these new global financial markets may yet—like the sentient machinery of recent science fiction—mutate into autonomous mechanisms which produce disasters no one wants, and spin beyond the control of even the most powerful government. (JAMESON, 2000, p. 55)

Essa posição é ainda reforçada pelo momento em que passava a Grã-Bretanha no final do século, com a vitória do partido *New Labour* e eleição de Tony Blair em 1997. Em artigo de 1998, Stuart Hall (p. 11) ressalta que o “New Labour does deal with globalization as if it is a self-regulating and implacable Force of Nature” – justamente como os *slake-moths* – e ainda que Blair enxergava os movimentos da economia global e dos fluxos financeiros tão gigantescos

e rápidos que “its operations are now effectively beyond the control of nation states and probably of regional and international agencies as well” (Ibid).

A partir disso, podemos retomar a defesa de que esses vilões de *Perdido Street Station*, especialmente as figuras de Mr. Motley, do *Construct Council* e dos *slake-moths* traduzem em termos fantásticos as ansiedades do momento histórico e, assim, é pertinente chamá-los de “monstros do capital”. Cada um deles representa certos aspectos econômicos, sociais ou culturais do mundo real, mas todos estão intrinsicamente relacionados ao conjunto dos processos típicos do modo de produção do capitalismo tardio.

VI

Por fim, em função de todos os aspectos do romance discutidos até aqui, gostaríamos de retomar a defesa de que, no que diz respeito à configuração social e política do mundo ficcional similar ao real, aos impulsos utópicos apresentados e a determinados aspectos formais, *Perdido Street Station* articula-se de acordo com as características de um programa utópico, mais especificamente do subgênero Distopia, segundo a definição de Tom Moylan:

Dystopia's foremost truth lies in its ability to reflect upon the causes of social and ecological evil as systemic. Its very textual machinery invites the creation of alternative worlds in which the historical spacetime of the author can be represented in a way that foregrounds the articulation of its economic, political, and cultural dimensions. [...] In its purview, no single policy or practice can be isolated as the root problem, no single aberration can be privileged as the one to be fixed so that life in the enclosed status quo can easily resume. Indeed, with its unfashionable capacity for totalizing interrogation, dystopian critique can enable its writers and readers to find their way within – and sometimes against and beyond – the conditions that mask the very causes of the harsh realities in which they live. (MOYLAN, 2000, p. xii)

Jameson (2005, p. 198-199), ao comentar essa definição de Moylan, considera que o termo distopia é bastante controverso e entende que pode ser aplicado apenas a algumas obras bastante específicas, enquanto prefere classificar a maioria dos textos onde há uma negatização do impulso utópico, ou a presença de medo utópico, como anti-utopias, tais como *1984* (1949), de George Orwell, e *We* (1924), de Yevgeny Zamyatin. Por outro lado, Jameson concorda que uma boa definição para as distopias aparece no conceito de distopias críticas, que Moylan considera como uma vertente dos textos distópicos do final do século XX:

Challenging capitalist power as well as conservative rule – and refusing the false “utopianism” of reformist promises from neoliberals and compromised social democrats with their bad-faith exercises in “third way” solutions – the new dystopias have rekindled the cold shame of critique and have thereby become a cultural manifestation of a broad-scale yet radically diverse alliance politics that is emerging as the twenty-first century commences. (MOYLAN, 2000, p. 16)

Assim, Moylan identifica a partir dos anos 90 uma tendência de crítica ampliada em relação às distopias anteriores, pois além da explicitação das contradições sociais, políticas e econômicas da sociedade, há também um descrédito às alternativas de projetos políticos como um todo, independentemente da orientação dos partidos e discursos.

Ao mesmo tempo, Jameson e Moylan concordam que, nas distopias, há personagens que se destacam do ambiente brutalizado, os “cidadãos distópicos”, que internalizam um ideal utópico e trazem uma instância de esperança de transformação, como apontamos em relação a Isaac e seu bando e também a Jack Half-a-Prayer. Segundo Jameson, “it is in the light of some positive conception of human social possibilities that its effects are generated and from Utopian ideals its politically enabling stance derives” (2005, p. 198).

Apesar de algumas distinções terminológicas, tanto Jameson quanto Moylan entendem que utopia, distopia e anti-utopia estão interligadas dentro de um mesmo espectro formal e que muitas de suas características e temáticas coincidem. Obras similares criadas em momentos distintos podem inclusive ter classificações diferentes, baseadas no tipo de resposta que oferecem em relação à realidade da época, assim como um texto pode parecer mais ou menos utópico dependendo da orientação política do leitor. Pelo mesmo motivo é necessário evitar, assim como faz Jameson, embutir nesses gêneros qualquer conotação de valor estético ou moral, as quais poderiam sugerir que sociedades utópicas devem ser “melhores” que a realidade objetiva, uma vez que, por exemplo, um projeto utópico totalitarista não deixa de ser uma utopia; uma distopia, por sua vez, pode ser interpretada tanto como uma representação de mundo “pior” ou “melhor” do que o nosso, de acordo com o ponto de vista do leitor e de seu próprio contexto social.

Dentro disso, a distopia seria o mais híbrido desses gêneros, compreendendo todas as configurações textuais que vão da utopia radical, na qual há uma transformação efetiva da sociedade, como na clássica *Utopia* (1516), de Thomas Morus, até a anti-utopia plena, na qual não há qualquer brecha de transformação social, como acontece no *1894*, de Orwell, por exemplo.

Ruth Levitas (2013, p. 110) esclarece que a Distopia retrata a escuridão do momento atual e as dificuldades de encontrar um caminho para sair de um sistema que é totalizante, porém

afirma ou deixa em aberto uma possibilidade utópica de transformação. Já a anti-utopia ativamente se opõe à busca de alternativas, inclusive imaginárias. Muitas vezes a diferença entre os dois subgêneros aparece apenas no final da narrativa, dependendo da perspectiva final que se consolida.

Nesse sentido, *Perdido Street Station* detalhadamente aponta as questões sociais, econômicas e culturais do mundo ficcional, tanto por meio de “*guided tours*” propiciados pela circulação dos personagens pela cidade quanto por descrições amplas de situações e locais feitas pelo narrador. Nesses trechos mais descritivos prevalece o ponto de vista da Câmera, transmitindo “sem seleção ou organização aparente, um ‘pedaço da vida’ da maneira como ela acontece diante do *medium* de registro” (FRIEDMAN, 2002, p. 179).

O início de diversos capítulos está articulado nesse foco narrativo, mostrando especificidades do funcionamento da cidade, tais como a burocracia, a paisagem degradada, situações sociais sem personagens específicos – como a greve dos estivadores e as consequências dos ataques dos *slake-moths*. Como ressalta Moylan (2000, p. xiii), a habilidade de registrar o impacto do sistema social na vida diária de pessoas comuns é crucial para qualquer visão distópica.

As the mise-en-scène is established in an exponential presentation of the society's structure and operation, the narrative zooms in on one of the subjects of the terrible place. The story line then develops around that alienated protagonist as she or he begins to recognize the situation for what it really is and thus to trace the relationship between individual experience and the operation of the entire system. (Ibid.)

Justamente como Moylan descreve, aos poucos, essa câmera descritiva se aproxima daquele que será o personagem foco da onisciência seletiva e a narrativa segue suas ações e pensamentos, saindo do plano geral para o contexto das ações individuais que impulsionam o enredo. E são justamente essas jornadas específicas dos personagens que levam à abertura de uma perspectiva de transformação ao fim do romance, especialmente pela vitória de cidadãos comuns sobre forças “invencíveis” do capital e pela presença lendária de Jack Half-a-Prayer ao longo do texto.

Essa oposição entre dois tipos de narrativa, ainda segundo Moylan (Idem, p. 148), também é característica das Distopias: uma retrata o aspecto hegemônico do mundo em questão e outra, contra-narrativa, desenvolve-se a partir do “cidadão distópico”, que sai de um aparente contentamento ou inércia para uma experiência de aumento de seu entendimento político e social, o que resulta em eventos que podem ou não transformar a sociedade: “the dystopia

generates its own didactic account in the critical encounter that ensues as the citizen confronts, or is confronted by, the contradictions of the society that is present on the very first page” (ibid).

Perdido Street Station apresenta não apenas duas narrativas, mas diversas, cada personagem sendo confrontado por essas contradições e tentando encontrar seu espaço. Todos eles – Isaac, Lin, Derkhan e Yagharek – são considerados párias, de uma forma ou de outra alienados da sociedade em que vivem, deslocados e fragmentados. No final, é a narrativa hegemônica que vence, pois o *status quo* é restaurado, mas uma chama de esperança utópica ainda se mantém.

Todos os aspectos elencados confirmam, portanto, nossa defesa de que *Perdido Street Station* possui as características formais necessárias para ser considerado como uma Distopia, mais especificamente uma Distopia Crítica, conforme as definições de Moylan e Jameson.

Conclusão

Este estudo de *Perdido Street Station* partiu da separação e análise das principais características dos gêneros – de um lado Fantasia, Ficção Científica e Horror; de outro *Bildungsroman* e Distopia –, o que se mostrou necessário para a viabilidade da abordagem teórica de uma obra tão extensa e complexa. Essa análise fracionada exigiu que certos elementos da narrativa fossem abordados diversas vezes, a cada momento observando uma de suas faces. É o que aconteceu, por exemplo, com os *slake-moths*: em relação à história dos gêneros, as criaturas remetem à estética dos monstros do *Weird* tradicional, como o Cthulhu de H.P. Lovecraft; enquanto elemento narrativo, ocupam o lugar do dragão a ser vencido nas aventuras romanescas; do ponto de vista da crítica materialista, representam aspectos do modo de produção capitalista, como o crescimento sem limites do capital financeiro; sob uma perspectiva midiática, estão relacionados à persuasão e ao fascínio das massas pelos meios de comunicação; e, em última instância, são monstros plausíveis dentro do contexto fantástico do mundo ficcional. A mesma diversidade de análise pôde ser observada em variados elementos, como o *Construct Council*, Mr. Motley e Yagharek.

Se, por um lado, a análise dos gêneros separadamente restringiu, a princípio, a observação unificada do romance, por outro permitiu compreender que a grande variedade de significações concentradas em determinados elementos da narrativa segue um fio condutor: o tema do hibridismo. Portanto, segundo o nosso entendimento, essa multiplicidade demonstra não só a complexidade da obra, mas também grande coesão entre conteúdo e forma, que, relacionados, reiteram constantemente essa grande temática unificadora. A partir disso, buscaremos encerrar esta dissertação com uma observação mais abrangente da obra, tendo como referência o hibridismo enquanto tema central.

No que diz respeito à forma, em *Perdido Street Station* o hibridismo aparece marcadamente na maneira com que os gêneros estão articulados. Ficção Científica, Fantasia e Horror estão intrinsecamente interligados, suas características variando em destaque e relevância conforme o desenrolar das tramas, tanto da principal quanto das secundárias. Se, num primeiro momento, é o aspecto exploratório e científico da Ficção Científica e da Distopia que salta aos olhos, logo a busca mítica da Fantasia toma as rédeas da história, com a magia – ou taumaturgia – permeando todas as atividades, mesmo aquelas ligadas à ciência. Ao mesmo tempo, *Bildungsroman* e Horror Gótico dão o tom da trajetória de Yagharek, que também é repleta de referências aos outros gêneros. Trata-se, assim, como apontado nas definições que citamos do *New Weird*, não tanto uma superação dos gêneros, em direção a uma nova forma de literatura

fantástica, distanciada de sua história formal, mas sim do resgate de suas convenções, temáticas e recursos narrativos tradicionais, em uma construção nova. A intencionalidade presente nessa diluição de fronteiras é um fator que diferencia o *New Weird* de momentos anteriores, como o do *Weird* tradicional, quando as separações entre os gêneros da literatura fantástica não haviam sido consolidadas e, portanto, não podiam ser conscientemente exploradas.

Essa mescla intencional vai além da simples junção, por exemplo, de cientistas e feiticeiros ou dragões e naves espaciais em uma mesma história, pois pressupõe uma união orgânica entre as características dos gêneros. Como no caso da biotaumaturgia de New Crobuzon, trata-se de criar uma ciência que ao mesmo tempo é mágica, ou uma categoria de magia que pode ser explicada pelo método científico e possui impactos sociais e econômicos no ambiente ficcional. O hibridismo está nessa junção inseparável, na qual as propriedades e convenções de gêneros diferentes aparecem como faces de um mesmo elemento narrativo.

Até mesmo os momentos em que determinados gêneros parecem predominar sobre os outros não podem ser considerados como manifestações realmente “puras”. A Ficção Científica, pela via da Distopia, é a que mais se aproxima de episódios desse tipo. Pode-se considerar que isso acontece durante os diversos *guided tours*, quando os personagens exploram a paisagem degradada e o narrador identifica aspectos sociais e políticos do cenário, os quais metaforicamente ou mesmo literalmente remetem a questões da nossa realidade histórica. Porém, a presença constante dos seres de inspiração mitológica – como as raças garuda e khepri –, a taumaturgia sempre interligada com a ciência e a busca mítica instaurada na estrutura da narrativa aparecem como manifestações da Fantasia, enquanto a ambientação grotesca remete ao Horror. Assim, mesmo nesses *tours*, entendemos que há apenas relativa predominância da Distopia, uma vez que os demais gêneros continuam presentes.

O mesmo ocorre nos trechos narrados por Yagharek, nos quais Horror e *Bildungsroman* predominam. Como vimos, o Horror não está presente apenas nos relatos do garuda, mas dilui-se pela obra, por meio dos sentimentos de inquietação e repulsa provocados pela natureza opressiva da cidade e de seus moradores. O *Unheimlich*, nesse contexto, pode também ser considerado um reforço ao hibridismo, especificamente de natureza psicológica, na medida em que sua realização depende da conjunção de dois fatores: o familiar e o estranho. A própria palavra alemã *unheimlich*, conforme demonstra Freud (2010, p. 337-340) no ensaio homônimo, deriva do termo *heimlich*, o qual “pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto”, de maneira que seu significado, em última instância, coincide com seu oposto, o *unheimlich*, o qual acaba se tornando, consequentemente, “uma espécie de *heimlich*” (Ibid.).

Assim, o próprio termo *Unheimlich* possui uma dualidade que podemos relacionar ao hibridismo que dá tom à obra. Trata-se do insólito que surge num contexto de familiaridade, como durante a cena do café da manhã entre namorados, em clima de brincadeiras e carinho como um casal qualquer, quando somos surpreendidos pela descoberta de que a moça que prepara as torradas é uma xeniana com um besouro no lugar da cabeça. O aspecto familiar, nesse sentido, diz respeito a uma categoria universal de humano, ou de relações humanas, que são afetadas pelo rompimento dessa identificação por interferências inumanas, que na maioria das vezes estão relacionadas à animalização ou à mecanização.

Nesse sentido, os *remades* são um dos elementos do romance que mais encarnam o hibridismo, tanto pela sua aparência quanto pela via do *Unheimlich*, na medida em que são pessoas transformadas em aberrações, mas que não deixam de ser essencialmente humanas, apesar de seus membros implantados de animais ou partes mecânicas movidas a vapor. Fisicamente são seres híbridos, porém não são monstros selvagens desprovidos de inteligência ou dotados de instinto assassino, mote comum de histórias com “cientistas loucos”, quando tanto esses criadores quanto suas criaturas são as ameaças a serem combatidas. Diferentemente, em *Perdido Street Station*, os *remades* mantêm individualidade, consciência e humanidade, e adquirem novas funções sociais: podem ser trabalhadores explorados pelas fábricas, relegados a aceitar funções degradantes, ou partir para a criminalidade, prostituição e mendicância. Situações que, em nosso mundo, são vividas por pessoas comuns.

Com isso, há uma segunda instância de familiaridade, a qual, segundo a nossa concepção, aproxima o *Unheimlich* da Distopia. Nesse mundo secundário, onde tudo é tão estranho, alienígena e grotesco, ou seja, não-familiar, surgem focos de familiaridade, quando é possível reconhecer os problemas que enfrentamos na realidade do nosso tempo. Essa identificação do ordinário em meio ao Horror causa também sentimentos de angústia e estranhamento: por exemplo, até que ponto a justiça que pune por meio do *remaking*, atendendo a demandas políticas e econômicas, é diferente da real do século XXI, quando tantas vezes ficamos sabendo sobre esquemas de corrupção e jogos de interesse corporativo? Ou mesmo em relação às diferenças raciais, será que as pessoas reais às vezes não tratam os outros como se eles fossem metade besouros, sendo que mesmo esses, no romance, são tão humanos quanto qualquer um de nós?

Dessa forma, percebe-se que o estranhamento decorrido do contraste entre familiar e estranho, ou *Heimlich e Unheimlich*, atua dialeticamente, tanto enfatizando aspectos grotescos dentro de um contexto corriqueiro quanto identificando o que nos é comum dentro do âmbito

do fantástico. Nessa via dupla está grande parte da capacidade que a literatura fantástica possui de propiciar a reflexão sobre a realidade histórica.

Esse potencial de reflexão social atrelado ao hibridismo aparece também quando comparamos *remades* e xenianos. Sob o ponto de vista do leitor, ambos são seres híbridos, porém com uma diferença particular: os primeiros foram transformados, enquanto os últimos são assim naturalmente. Um vodyanoi, por exemplo, é um anfíbio humanoide, ou homem-sapo, por característica original de sua raça ou espécie, não por ter sido criado como tal por algum cientista ou feiticeiro. Trata-se de um amálgama que faz parte de sua identidade étnica e cultural e que, aos olhos de um vodyanoi, nem mesmo é um traço híbrido, mas a forma autêntica e única de seu povo. O mesmo vale para os demais xenianos, como ressalta a observação de Lin de que, sob o ponto de vista khepri, as humanas têm o corpo de uma fêmea khepri e a cabeça de um gibão pelado:

Isaac watched the huge iridescent scarab that was his lover's head devour her breakfast.

He watched her swallow, saw her throat bob where the pale insectile underbelly segued smoothly into her human neck... not that she would have accepted that description. *Humans have khepri bodies, legs, hands; and the heads of shaved gibbons*, she had once told him. (MIÉVILLE, 2003b, p. 10)¹⁰³

A partir disso, podemos nos perguntar: quem é, afinal, o estranho? Miéville demonstra, com essas relações entre humanos e xenianos, que o estranhamento está, de fato, nos olhos do observador, pois partimos de nossas próprias noções de normalidade como referência para avaliar o mundo. Tanto em Bas-Lag quanto no mundo real, ao julgarmos o que nos rodeia segundo nossas concepções individuais, raciais ou culturais, ignorando a perspectiva do outro, encontraremos sempre muitos monstros a nossa volta.

Por outro lado, se os xenianos enxergam-se como seres autênticos, os *remades* são criaturas híbridas e grotescas até *para eles próprios*. O estranhamento que os envolve vem de todos os lados e se justifica até em relação a outros *remades*, uma vez que nenhum é igual ao outro. Sua forma híbrida é artificial, resultado das deformações advindas da sociedade na qual estão inseridos, a qual, em muitos aspectos, é tão parecida com a nossa, uma vez que ambas são determinadas pelas contradições derivadas do modo de produção capitalista. Ainda que os *remades* sejam, na maior parte, criminosos – no romance são comentados casos de *remaking*

¹⁰³ “Isaac observava o imenso escaravelho iridescente que era a cabeça de sua amante enquanto ela devorava seu café da manhã.

Ele a observou engolir, viu sua garganta subir e descer onde a pálida barriga insetoide se transformava suavemente em pescoço humano... não que ela houvesse aceitado essa descrição. *Humanos têm corpos, pernas e mãos de khepri; e cabeça de gibão pelado*, dissera ela um dia” (MIÉVILLE, 2016, p. 24).

por outros motivos –, eles nos levam à reflexão de até que ponto somos deformados e equiparados a máquinas em uma sociedade baseada em trabalho especializado, alienação, burocracia extrema e justiça reificada.

Nessa perspectiva, o *Construct Council*, uma monstruosidade também híbrida, por ter se auto formado a partir de lixo industrial e mercadorias descartadas, possibilita outra reflexão, a respeito do fetichismo da mercadoria e da devoção cega a esse deus da quantificação, do excesso, do consumo, para o qual os números e as máquinas são mais importantes que o desejo e a agência humana. Até que ponto a sociedade do consumo instiga as pessoas a agirem como os seguidores do *Council*, admirando e atuando em prol desse amontoado de mercadorias sem nem mesmo uma única causa concreta para defender? Trata-se de uma crítica tanto ao consumo desenfreado e suas consequências ecológicas quanto à redução do homem à função exclusiva de consumidor.

Porém, é possível uma situação ainda pior do que essa redução do ser humano ao ato de consumir: numa sociedade onde tudo é mercadoria, o homem também é, e pode ser consumido e exaurido até de seu conteúdo inconsciente, seus desejos e sonhos. É o que fazem os *slake-moths*, verdadeiros monstros do capital, como abordamos no último capítulo, que possibilitam a crítica dos processos econômicos que privam o homem de sua essência, ao mesmo tempo fascinando-o para que se ofereça como vítima. Enquanto as pessoas veneram o *Council* por vontade própria, ingenuidade e falta de conhecimento do que está por trás do fenômeno, os *slake-moths* encantam-nas com os padrões multicoloridos de suas asas, suprimindo a possibilidade de resistência ativa e ressaltando a necessidade de mediações – espelhos – que permitam entender os mecanismos do capital sem sermos devorados por eles.

Do *Construct Council* para os *slake-moths* o hibridismo se dilui, e os últimos são seres completamente não-humanos, não-xenianos, nem mesclas de elementos díspares. São alteridades genuínas e plenas, distantes e quase incompreensíveis, tanto pela perspectiva do leitor quanto dos personagens. Estão fora da grande temática do mundo ficcional e, não por acaso, foram trazidos de regiões distantes onde há brechas nas leis naturais de Bas-Lag. Portanto, podem estar descolados do hibridismo que permeia a tudo, uma vez que não fazem parte daquele ambiente; seu não-pertencimento à cidade se traduz, portanto, fisicamente em suas características não-híbridas.

O inverso dessa prerrogativa pode ser observado em relação a outro vilão, Mr. Motley. Se a condição de pureza ou autenticidade dos *slake-moths* os assinala como criatura fora de lugar dentro da cidade de New Crobuzon, Mr. Motley – ou Sr. Mesclado – aparece como a representação máxima do hibridismo. Não apenas ele traz no corpo essa marca, sendo uma

construção indistinta de partes de humanos, xenianos e animais, mas também conscientemente entende a importância de vê-lo assim, quando diz que a transição, ou “zona híbrida” é a dinâmica fundamental que move o mundo (MIÉVILLE, 2003b, p. 37). Dessa forma, ele mesmo pagou aos melhores biotaumaturgos para torná-lo um *remade*, como se, quanto mais híbrido, mais pudesse estar intrinsecamente a favor dessa dinâmica do mundo ficcional e, assim, poder comandá-lo. Nesse processo, extirpou-se também de qualquer familiaridade, tornando-se completamente irreconhecível e assustador.

Mr. Motley tem a clara percepção de que até espacialmente a cidade obedece à lógica do hibridismo:

Perched where two rivers strive to become the sea, where mountains become a plateau, where the clumps of trees coagulate to the South and—quantity becomes quality—are suddenly a forest. New Crobuzon’s architecture moves from the industrial to the residential to the opulent to the slum to the underground to the airborne to the modern to the ancient to the colourful to the drab to the fecund to the barren... (Ibid.)¹⁰⁴

De fato, as descrições da cidade enfatizam seu aspecto orgânico e em constante mutação, desde a variedade de produtos, cheiros e pessoas andando pelas barracas no mercado abaixo do apartamento de Lin até as diferenças entre os bairros verificadas nos passeios de barco ou de trem, quando os personagens passam por fábricas, zonas portuárias, laboratórios, áreas comerciais e ruas cobertas de muco de besouro khepri. Há guetos de todas as raças, bairros ricos e pobres, locais de prostituição, parques e prédios do governo. New Crobuzon não é, assim, muito diferente de qualquer grande cidade moderna e, a partir disso, pode-se notar o quanto o hibridismo e a fragmentação dos espaços está presente também no mundo real.

Ainda a respeito de Mr. Motley, a princípio pode parecer irônico que o chefe do crime seja aquele que melhor compreende a dinâmica do mundo ficcional. Porém, aos poucos, o leitor descobre que ele atua em parceria com o prefeito, com as fábricas de punição onde encomenda *remades* e participa ativamente da economia da cidade. Mr. Motley de fato mostra entender como tudo funciona e, por isso, é capaz de espalhar seu poder sobre todas as instâncias de New Crobuzon, até sobre as mentes dos cidadãos, por meio da droga *dreamshit* fabricada a partir dos *slake-moths*. Nesse ponto somos convidados a refletir a respeito de quais são as forças que realmente governam os países e, conseqüentemente, têm ação decisiva sobre nossa vida diária.

¹⁰⁴ “Encravada onde dois rios lutam para se tornar mar, onde montanhas se tornam um platô, onde os bosques de árvores se coagulam ao sul, quantidade se torna qualidade e subitamente viram floresta. A arquitetura de Nova Crobuzon vai do industrial ao residencial, ao opulento, ao cortiço, ao subterrâneo, ao aéreo, ao moderno, ao antigo, ao colorido, ao incolor, ao fértil, ao estéril...” (MIÉVILLE, 2016, p. 50).

O Brasil tem sido um grande exemplo de que interesses criminosos podem estar diretamente ligados a decisões políticas, influenciando profundamente o desenvolvimento do país.

Existe, porém, uma figura que faz contraponto a Mr. Motley e que literalmente entra em choque com suas tropas: Jack Half-a-Prayer. Ambos são *remades*, mas o primeiro desejou sua transformação, enquanto Jack é um criminoso comum punido com implantes grotescos. Ele não se resignou a aceitar ser explorado e tornou-se um *fReemade*, um *remade* livre e fora da lei, utilizando sua alteração corporal como arma para aplicar sua própria justiça contra a exploração, o governo e os criminosos.

Essa comparação demonstra que, no âmbito de *Perdido Street Station*, mesmo que um vilão seja aquele que mais compreende a lógica do mundo e manifeste o hibridismo em máxima escala, essa característica não está diretamente relacionada a um julgamento moral. Um ser híbrido não é melhor, pior, mais correto ou maligno do que um não-híbrido. Essa é uma propriedade natural do ambiente, não só da cidade, mas do mundo de Bas-Lag como um todo. A grande diferença é que os mais híbridos compreendem melhor o que acontece a sua volta e podem manifestar a capacidade de agir e transformar da sociedade. Mr. Motley usa esse poder em seu próprio benefício, enquanto Jack tenta lutar contra o *status quo*. Isaac, por sua vez, é um pesquisador do hibridismo como manifestação física e energética – a energia de crise –, o que também o coloca na posição de conhecedor da verdadeira natureza do mundo, apesar de ser um humano normal. Socialmente, entretanto, ele pode ser considerado híbrido, no sentido de transgredir a normalidade, por ser um pária excluído da comunidade científica e manter um relacionamento amoroso com uma xeniana.

No fim, é esse conhecimento de Isaac que permite a vitória sobre os *slake-moths*, algo que é alcançado justamente pela exaltação desse hibridismo do mundo. As criaturas, alheias a essa natureza intrínseca, foram enganadas, fascinadas pela energia gerada a partir de três fontes distintas – homem, deus e máquina – e destruídas por querer absorver todo esse conteúdo. O próprio instinto de consumir, crescer e reproduzir dos *slake-moths* – e do capital – levou-os à derrocada.

Nesse momento final da narrativa as características dos diversos gêneros também se manifestam como as várias faces de uma única cena e de elementos do cenário. Ciência, magia, aprendizado, crítica social e ambientação grotesca juntam-se à valorização tanto das potencialidades providas pelo conhecimento, não apenas científico, mas relativo ao entendimento da realidade ficcional, quanto das capacidades humanas de superação e transformação da sociedade.

Essa ampla compreensão que possibilita a ação transformadora do homem, como apontado em relação a Mr. Motley, Jack Half-a-Prayer e Isaac, é também uma temática fundamental de *Perdido Street Station*. Por mais incognoscível que seja a totalidade das relações humanas, econômicas e políticas desse mundo ficcional, como provado pelas viagens pela teia divina da *Weaver*, os únicos capazes de nadar contra a corrente do *status quo* são aqueles que, ao menos parcialmente, identificam e entendem o que está realmente em jogo e quais são as características fundamentais de seu ambiente.

Se há alguma lição a ser apreendida de *Perdido Street Station*, é justamente essa: apenas é possível transformar o mundo se, primeiro, formos capazes de compreendê-lo em suas relações mais fundamentais, praticamente invisíveis em nosso cotidiano.

Por fim, podemos retomar as definições iniciais a respeito do *New Weird*, que colaboraram para a abordagem inicial deste estudo, e buscar elencar quais são os atributos mais importantes de *Perdido Street Station*, a partir da análise realizada.

Nesse âmbito, foi possível constatar que o romance de Miéville efetivamente promove uma diluição das fronteiras entre os gêneros da literatura fantástica, na medida em que características formais, convenções e temas tradicionais de Ficção Científica, Fantasia e Horror aparecem articuladas conjuntamente. O mundo ficcional, alternativo ao real, é construído detalhadamente, enfatizando relações sociais, políticas e econômicas que remetem à nossa realidade, o que possibilita, por meio da dualidade entre familiaridade e estranhamento, a reflexão acerca das relações do nosso próprio contexto sócio-histórico. Essa característica, somada ao impulso utópico materializado na possibilidade de transformação da sociedade pela via da compreensão e ação humana, aproxima a obra também do subgênero da Distopia Crítica. Ao mesmo tempo, o romance permite ao leitor “render-se ao conteúdo *weird*”, distanciando-se de analogias ou alegorias, pois a história e o cenário possuem coerência interna e a narrativa se encadeia conforme a estrutura da busca mítica, tornando-se uma aventura romanesca e fortalecendo o potencial de entretenimento da obra. Por outro lado, não há o binarismo da luta do bem contra o mal comum da Fantasia, mas uma tentativa de abordar moral e justiça de maneira complexa, por meio de conflitos nos quais não há decisões necessariamente corretas ou erradas. Os personagens, por sua vez, são desenvolvidos em profundidade, com passados detalhados que os colocam em posições sociais específicas dentro da ambientação, não se limitando aos papéis planos tradicionais da literatura fantástica. Somado a isso, a exploração de uma jornada de aprendizagem e integração social, como a de Yagharek, resgata elementos do Romance de Formação alemão.

Na medida em que *Perdido Street Station* é considerado pedra fundamental do *New Weird*, é de se esperar que os demais romances classificados dentro deste subgênero apresentem muitas dessas características. De fato, as definições citadas no primeiro capítulo desta dissertação em muito se assemelham ao resultado que obtivemos, com o incremento de que foi possível comprovar na forma e no conteúdo do texto as impressões até então subjetivas dos críticos, em relação à maneira com que os gêneros estão articulados, ao teor crítico e político e aos efeitos de estranhamento presentes na obra.

Na esteira da expectativa de Miéville (2009a, p. 244) de que o foco da pesquisa teórica se afaste da busca por distinções entre os gêneros e recaia sobre a “alteridade-como-estranhamento” presente na literatura fantástica como um todo, entendemos que a evolução natural da presente dissertação apontaria exatamente nessa direção. Os diversos modos de estranhamento, desde o *Unheimlich* freudiano ao *estrangement* de Suvin, com suas raízes no formalismo russo e em Brecht, assim como as releituras de Jameson e Miéville, merecem de fato um aprofundamento a respeito de seus procedimentos formais, manifestações estéticas e resultados em termos de recepção. Entender o *New Weird* pode ser uma primeira chave para a aproximação desse assunto amplo, que pode envolver não apenas a literatura fantástica, mas outras artes relacionadas, como cinema, quadrinhos e até mesmo jogos eletrônicos, e as diversas formas com que produzem estranhamentos capazes de explicitar as contradições da realidade social e política contemporânea, assim como constatamos no romance de Miéville.

Referências

- BAKER, D. Why we need dragons. **Journal of the Fantastic in the Arts**, v. 23, n. 3, p. 437-459, 2012. ISSN 08970521.
- BENNET, A.; ROYLE, N. **An introduction to literature, criticism and theory**. 4. ed. Nova Iorque: Routledge, 2014.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BROOKER, M. K. The other side of history: Fantasy, Romance, Horror and Science Fiction. In: CASERIO, R. L. **The Cambridge companion to the twentieth-century English novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- ENGELS, F.; MARX, K. **Manifesto Comunista**. São Paulo: Boitempo, 1998.
- FREEDMAN, C. **Critical Theory and Science Fiction**. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.
- FREEDMAN, C. **Art and idea in the novels of China Miéville**. Kindle. ed. Canterbury: Gylphi, 2015.
- FREUD, S. **História de uma neurose infantil ("o homem dos lobos"), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica: quatro ensaios**. São Paulo: É Realizações, 2014.
- GORDON, J.; MIÉVILLE, C. An interview with China Miéville. **Science Fiction Studies**, v. 30, n. 3, p. 355-373, novembro 2003.
- HALL, S. The great moving nowhere show. **Marxism Today**, Londres, p. 9-14, novembro-dezembro 1998.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12ª. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- JAMESON, F. **Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions**. London: Verso, 2005.
- JAMESON, F. **A singular modernity: essays on the ontology of the present**. Londres: Verso, 2002a.
- JAMESON, F. Globalization and political strategy. **New Left Review**, Londres, n. 4, p. 49-68, julho-agosto 2000.
- JAMESON, F. Magical narratives: Romance as genre. **New Literary History**, Baltimore, v. 7, n. 1, p. 135-163, Outono 1975.

- JAMESON, F. Radical Fantasy. **Historical Materialism**, London, v. 10, n. 4, p. 273-280, 2002b.
- JAMESON, F. The aesthetics of singularity. **New Left Review**, Londres, n. 92, p. 101-132, março-abril 2015.
- JONES, G. **Deconstructing the starships: science, fiction and reality**. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.
- LEVITAS, R. **Utopia as method**. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.
- LOVECRAFT, H. P. **O chamado de Cthulhu**. São Paulo: Hedra, 2012.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. 2ª. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- LUKÁCS, G. **História e consciência de classe**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- LUKÁCS, G. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister (anexo). In: GOETHE, J. W. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Tupi, 1994. p. 593-613.
- MACHEREY, P. **Para uma teoria da produção literária**. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.
- MALCOLM-CLARKE, D. Tracking phantoms. In: VANDERMEER, J.; VANDERMEER, A. **The New Weird**. São Francisco: Tachyon, 2008. p. 337-343.
- MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MARX, K. **O capital - livro 1**. São Paulo: Boitempo, v. 1, 2013.
- MAZZARI, M. V. **Labirintos da aprendizagem: pacto faustico, romance de formação e outros temas**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- MIÉVILLE, C. Cognition as ideology: a dialectic of SF theory. In: BOULD, M.; MIÉVILLE, C. **Red planets: Marxism and Science Fiction**. Middletown: Wesleyan University Press, 2009a. p. 231-248.
- MIÉVILLE, C. **Estação Perdido**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- MIÉVILLE, C. Long live the New Weird. **The 3rd alternative**, Cambs, n. 35, p. 3, julho 2003a.
- MIÉVILLE, C. Marxismo e fantasia. **Margem esquerda: ensaios marxistas**, São Paulo, n. 23, p. 107-117, outubro 2014.
- MIÉVILLE, C. **Perdido Street Station**. Nova Iorque: Del Rey, 2003b.
- MIÉVILLE, C. Weird fiction. In: BOULD, M., et al. **The Routledge companion to science fiction**. Nova Iorque: Routledge, 2009b. p. 510-515.
- MORETTI, F. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- MORETTI, F. **Signos e estilos da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MORETTI, F. **The way of the world: the Bildungsroman in European culture**. London: Verso, 1987.

MOYLAN, T. **Scraps of the untainted sky - Science Fiction, Utopia, Dystopia**. Oxford: Westview Press, 2000.

PUNTER, D.; BYRON, G. **The Gothic**. Malden: Blackwell Publishing, 2004.

PUNTER, D. **The literature of terror: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day**. London: Longman, 1980.

ROBERTS, A. **Science Fiction**. London: Routledge, 2000.

SHAPIRO, S. Dracula's world-system and Gothic periodicity. **Gothic studies**, Manchester, v. 10, n. 1, p. 29-47, maio 2008.

SHAVIRO, S. Capitalist Monsters. **Historical Materialism**, Leiden, v. 10, n. 4, p. 281-290, 2002.

SUVIN, D. **Metamorphoses of Science Fiction**. London: Yale University Press, 1979.

THE NEW WEIRD (TNW). Disponível em: < http://www.kathryncramer.com/kathryn_cramer/the-new-weird-p-1.html >. Acessado em: 5 de maio de 2017.

VANDERMEER, J. The New Weird: "It's alive?" In: VANDERMEER, A.; VANDERMEER, J. **The New Weird**. São Francisco: Tachyon, 2008.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da Literatura**. 3. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.