

AS DISTOPIAS DE MARIA JUDITE DE CARVALHO

MARIA JUDITE DE CARVALHO'S DYSTOPIAS

Gregório Foganholi Dantas¹

RESUMO

Apesar do estilo realista dos contos de Maria Judite de Carvalho, ela também é conhecida por seus escritos de literatura fantástica. O presente artigo pretende estabelecer uma leitura do livro de Carvalho *Os idólatras* (1969), considerando a apropriação de temas tradicionais de gêneros populares, como o conto fantástico, a ficção científica e a distopia. Alguns desses temas são os interditos sociais, o autômato, e o banimento da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Conto português; distopias; ficção científica; Maria Judite de Carvalho

ABSTRACT

Despite the realistic style of Maria Judite de Carvalho's short-stories, she's also known for her works of fantastic fiction. This paper intends to undertake a reading of the Carvalho's book, *Os idólatras* (1969), taking into account the appropriation of traditional narrative themes of popular genres, such as the fantastic short-story, the science fiction and the dystopia. Some of those themes are the social interdictions, the automaton, and the ban of art.

KEYWORDS: Portuguese short-story; dystopias; Science-fiction; Maria Judite de Carvalho

É Professor Associado de Literatura Portuguesa da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD. É Bacharel e Licenciado em Letras pela Unicamp - Universidade Estadual de Campinas (1997), Mestre em Teoria e História Literária na área de Literatura Brasileira (2002) e Doutor em Teoria e História Literária na área de Literatura Portuguesa (2009), também pela Unicamp. Foi editor da revista *Raído*, do PPG Letras - UFGD, entre 2017 e 2019. É membro dos grupos de pesquisa Estudos em Arte e Literatura Contemporânea, da UFGD, e Narrativas Estrangeiras Modernas, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Realizou pós-doutorado na Universidade de Coimbra (2014-2015) e pós-doutorado na UNESP, campus de Assis, SP (2019-2020); o presente artigo é resultado deste último.

Se, por ventura, não compreenderem a felicidade matemática infalível que lhes oferecemos, será nosso dever forçá-los a serem felizes.

(ZAMIATIN, 1983, p. 17)

É bastante comum, em antologias ou apresentações breves, que Maria Judite de Carvalho (1921 - 1998) seja comparada a Anton Tchekhov e Katherine Mansfield. Isso porque a narrativa de Carvalho seria de uma linhagem que mais sugere do que revela, focada sobretudo nos pequenos dramas cotidianos. Seus contos são intimistas, e tratam da frustração existencial de personagens que vivenciam um isolamento incontornável. No mais das vezes, são mulheres solitárias, como “A noiva inconsolável”, em ansiosa busca por um laço afetivo que a defina: “Quando pensava nisso parecia-lhe ter nascido de si própria, sem laços que a unissem a ninguém. E, no entanto, como esses laços lhe faziam falta! Uma semente vinda sabe-se lá donde e que o vento por acaso ali tivesse largado.” (CARVALHO, 1961, p. 132-133)

O passado, então, parece insinuar-se, sombrio, nos pequenos eventos cotidianos, ainda que despojado de qualquer nostalgia ou idealização. É assim que um personagem descobre uma história oculta de amor a partir da venda de uma casa (“Tempo de mercês”), que uma antiga amiga busca expiar a culpa por uma perfídia (“A absolvição”), ou que uma família vela, com menos saudades do que se poderia supor, um ente querido (“Câmara ardente”). Se o presente é indesejável, o passado não pode ser revivido, consertado ou, sequer, esquecido, sugerido que está na memória involuntária das personagens ou incrustado nos objetos (“As palavras poupadas”). Frente à força inexorável do tempo, resta apenas a resignação.

Dentro do conjunto da obra de Maria Judite de Carvalho, portanto, pode parecer insólita a ocorrência de um conjunto de contos a que poderíamos qualificar de fantásticos ou de ficção científica: *Os idólatras*, de 1969. O volume apresenta narrativas que flertam com o sobrenatural diretamente – “A floresta em sua casa” e “A estranha deformação física” – e uma maioria de narrativas que apresentam, ainda que discretos, elementos futuristas e distópicos. É certo, porém, que o caráter intimista ou as questões existenciais da obra de Carvalho continuam presentes, ainda que sob nova roupagem. Trata-se, na verdade, de uma ficção científica mais “intimista” do que tecnológica.

Antes de continuarmos, vale estabelecer alguns comentários sobre o conceito de ficção científica. Durante muito tempo, a escritora canadense Margaret Atwood mostrou-se resistente à classificação de alguns de seus romances, sobretudo *Oryx e Crake* e *O conto da aia*, como ficção científica. Para ela, essas histórias deveriam ser classificadas como “ficção especulativa”, na medida em que relatam eventos que podem vir a acontecer em um futuro possível. Sobre *O conto da aia*, por exemplo, Atwood declarou que todos os eventos ali descritos já aconteceram em algum momento da história, em algum lugar do mundo (ATWOOD, 2017). Desse modo, a ficção especulativa pertenceria à linhagem de Júlio Verne, com seus balões e submarinos,

maravilhas que, se ainda não existiam em seu tempo, estavam prestes a se tornarem realidade. A ficção científica, por outro lado, descenderia de novelas como *A guerra dos mundos*, de H. G. Wells, ou seja, trataria de eventos absolutamente fantasiosos, como uma invasão alienígena na Terra. *O conto de aia* se aproximaria, enfim, de um romance político como *1984*, mas estaria muito distante, por exemplo, das *Crônicas marcianas* de Ray Bradbury.

A escritora Ursula Le Guin foi uma das vozes que acusou de arrogante a postura de Atwood:

Ela [Atwood] afirma que tudo o que acontece em seus romances é possível de acontecer e talvez já tenha mesmo acontecido, então eles não poderiam ser ficção científica, que seria a “ficção em que as coisas que acontecem não são possíveis hoje”. Essa definição, arbitrária e restritiva, parece feita para proteger seus romances de serem relegados a um gênero ainda evitado por leitores tacanhos, resenhistas e ganhadores de prêmios. (apud ATWOOD, 2011, tradução minha)

A reconciliação veio durante um encontro, em 2010, quando Atwood diz ter notado que havia entre elas uma diferença de concepção. Aquilo que Le Guin chamava de *ficção científica* era o que Atwood considerava *ficção especulativa*; para as narrativas imaginativas mais desvairadas, sobre dragões em Marte ou batalhas espaciais, as quais seriam chamadas de *ficção científica* por Atwood, Le Guin reservava o termo *fantasia*.

Tal confusão não é incomum, seja entre estudiosos, seja entre escritores de FC que, assim como seu gênero vizinho, a *fantasia*, tem abandonado nas últimas décadas a pecha de “gêneros de nicho” para se tornarem cada vez mais populares no mercado editorial e *mainstream* da cultura pop, e se desdobram em ramos como o afrofuturismo, o cyberpunk, o steampunk e a distopia (aqui relegada muitas vezes, e equivocadamente, ao status de mero subgênero da FC).

Importante, para o momento, é considerarmos que Maria Judite de Carvalho se enquadra mais no ramo especulativo da FC do que no ramo fantasioso das *space operas*. Suas narrativas tratam de um futuro relativamente próximo, da virada do século XXI, e tematizam avanços científicos, dentro do imaginário da ficção científica dos anos 60. Não se trata, porém, de uma projeção “realista”, como pretendem os escritores da chamada ficção científica *hard*; os contos de Carvalho não se pretendem exercícios acurados de especulação científica, e os avanços tecnológicos ali descritos estão a serviço, sobretudo, do conflito da personagem, sejam plausíveis ou não.

Ao leitor dos anos 2020, que lê esses contos “do futuro”, tais narrativas devem soar algo anacrônicas. Tal envelhecimento, porém, é próprio da ficção científica, do qual nem os clássicos do gênero se salvam. Em *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, lê-se: “No suntuoso e enorme quarto de hotel, Rick Deckard sentou-se lendo as folhas de papel carbono datilografadas sobre os dois androides, Roy e Irmgard Baty” (DICK, 2014, p. 177.). Se o autor, Philip K. Dick, previu um futuro com androides e carros voadores (que a adaptação

cinematográfica situou em um então distante ano de 2019), não imaginou que a burocracia pudesse superar o desconforto do papel carbono e da máquina de escrever. Em *Os ídólatras* não é diferente: a comunicação futurista ainda está submetida a um aparelho de telefone público com um visor (“O meu pai era milionário”) e o imaginário de celebridades e artistas, ligado a um aparelho de televisão (“Estão todos lá fora?”).

De qualquer modo, Carvalho está em sintonia com o imaginário da ficção científica de sua época. Sem um devido estudo biográfico, é difícil avaliarmos a quais narrativas a autora esteve exposta na segunda metade da década de 60. Mas basta lembrarmos que os popularíssimos filmes *Planeta dos macacos*, de Franklin Schaffner, e *2001, uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick, foram lançados em 1968; a viagem da Apollo 11 à Lua ocorreu em 1969; e que, depois da chamada “era de ouro” da ficção científica, os meados dos anos 60 assistiram autores como Philip K. Dick, Ursula Le Guin e Brian Aldiss encabeçarem a chamada *new wave*, movimento informal que buscava “reunir as sensibilidades literárias associadas ao alto modernismo com a energia da popular FC *pulp*”, ou seja, “elevar a qualidade literária e estilística da FC (ROBERTS, 2018, p. 452 e 453), afastando-a do aspecto popularesco das *pulp fictions* das décadas anteriores. Ou seja, a ficção científica estava mudando, e parecia ser um tema urgente em finais dos anos 60.

A questão é compreender como esse imaginário foi adaptado por Maria Judite de Carvalho, como ele se adaptou às constantes temáticas e estilísticas já então estabelecidas no conjunto da obra da autora, que contava com seis títulos publicados até 1968.

Os principais temas de Maria Judite de Carvalho são, sobretudo, a solidão das personagens femininas, entregues à inércia e à passagem dos anos; o silêncio dessa passagem, entre o não dito e o não vivido; o tempo, que se representa ora inexorável, ora estático, indicando o aprisionamento da personagem em um estado de coisas inalterável; os autômatos, como metáfora dessa condição; os objetos, dotados de sentido e carregados de memória, testemunhas desse estado; e a impossibilidade de recordar, de modo que a memória não serve à evasão, ou a um sonho libertador.

São no mais das vezes mulheres solitárias, envelhecidas já aos 40 anos, “daquelas mulheres em quem nunca ninguém se deu ao trabalho de reparar” (CARVALHO, 2018b, p. 38) e se encontram enredadas em uma rotina medíocre, num “beco sem saída que era a sua existência” (CARVALHO, 2018a, p. 20).

É também um sintoma da solidão a incomunicabilidade entre familiares (mãe e filho de “Carta aberta à família”), e, sobretudo, entre maridos e esposas. O não dito pesa sobre a rotina e os relacionamentos: “Tudo morre à noite, dizia Claude. Mas não, a vida é longa, desliza e escorre sem uma quebra. Uma sucessão de acontecimentos, uma corrente sem fim de palavras ditas e de palavras poupadas. Dessas principalmente.” (CARVALHO, 1961, p. 29-30)

Sem ação, personagens são desumanizados, reduzidos à imagem de autômatos. É assim com as protagonistas femininas inertes – como certa Dona Rosário, “um simples autômato a quem houvessem dado a corda suficiente para o percurso” (CARVALHO, 2018a, p. 239) –, mas também com personagens do entorno da protagonista: “imutável efígie de cera. Uma figura falante, era verdade, mas porque não seriam falantes as figuras de cera, desde que as palavras que dissessem fossem de cera, também?”¹ (CARVALHO, 2018a, p. 30).

Em comum a todos esses temas está a passagem do tempo. O ponto fulcral do conflito dessas personagens é sua relação com o tempo, por vezes inexorável, por vezes estático, mas contra o qual pouco pode o indivíduo. Um homem retorna à casa da família depois de décadas e descobre uma história de amor oculta (“Tempo de mercês); um encontro ao acaso, em uma festa, motiva a lembrança de um antigo caso de adultério e suas consequências trágicas (“Anica nesse tempo”); homem completa 50 anos em crise existencial, observando o passado com arrependimento (“O aniversário natalício”); em torno do morto, familiares lembram sua história e sabem que, no fundo, não sentirão sua falta (“Câmara ardente”). Os exemplos são muitos: a personagem de Maria Judite de Carvalho enfrenta sobretudo o conflito com o tempo, numa atitude revisionista do passado em um estado de incontornável melancolia: “seta despedida não volta ao arco” (CARVALHO, 1995, p. 19), lemos no conto título de seu último livro.

Revista assim, a obra de Maria Judite de Carvalho parece estar muito longe do que entendemos normalmente como ficção científica. O observador atento, porém, pode perceber pequenas e discretas referências ao gênero em contos e crônicas da autora: em “Os armários vazios”, uma personagem secundária, Júlia, é “uma mulher moderna”, muito “*Science-fiction*”, o que lhe confere um sentido criativo e mesmo de resistência à condição feminina estabelecida: “as mulheres sozinhas, quando chegam a certa idade, são tão... assustadoras. Secam, não é? Olha, gosto da tia Júlia porque não secou, sonha com discos voadores” (CARVALHO, 2018a, p. 207). Já em “Discos voadores”, crônica publicada no *Diário de Lisboa* em 1968, a autora celebra a existência desses misteriosos objetos voadores:

gosto deles porque, quando aparecem (...) é sinal de que os homens têm tempo de os reconhecer, para olhar qualquer outra coisa que não seja a sua eterna face num espelho. Gostaria muito de ver um desses discos, mas creio que tal coisa é reservada a alguns eleitos, as pessoas que sabem ver o que os outros não veem, as pessoas não orgulhosas, não convictas de que são, com mais alguns milhões de criaturas iguais a elas (desoladoramente iguais a elas), os donos e senhores de um universo à escala deste vale de lágrimas. (CARVALHO, 2019, p. 22)

1 Tais temas não se esgotam e continuam recorrentes até o final da carreira da escritora. Assim, lemos em *Seta despedida*, seu último volume de contos: “Tão subitamente estranhas, as pessoas. Manequins falantes, passeando como manequins e ela acabando por ser um deles, embora imperfeito” (CARVALHO, 1995, p. 24). “À sua volta as pessoas caminhavam como formigas que se ignoram, que ignoram, enfim, a sua qualidade de formigas. Que estranhas deviam ser, vistas do alto, todas iguais, sem idade nem sexo nem cor. Formigas que o divino pé, caminhando incessantemente pelo mundo, ia poupando, esmagando ao acaso” (CARVALHO, 1995, p. 88)

Essas pequenas referências, dentre outras, atestam o interesse de Carvalho pelo tema, visto de forma positiva, como um elogio da criatividade, que nos afastaria da mediocridade da vida cotidiana. Seria preciso um estudo mais amplo para mapear as referências ao tema distribuídas em todas as suas obras. Por ora, basta compreendermos que, fruto de sua época, o volume de contos *Os idólatras*, publicado em 1969, faz uso da ficção científica e de alguns de seus lugares comuns não para desenvolver uma especulação tecnológica ou criar mundos fantasiosos repletos de aventuras espaciais, mas para manter uma coerência temática e estilística com o restante da obra da autora, desenvolvendo ainda seus temas mais caros, aqui elencados.

Os lugares comuns da ficção científica não são ostensivos em todos os contos. Em “A floresta em sua casa”, a ambientação futurista é discreta, não sendo essencial para a trama principal, mais próxima do fantástico; em “O robot”, o sentido do título é metafórico, referente à vida automatizada do protagonista; “Os idólatras” apresentam uma sugestão apenas de fantástico, na referência aos supostos sonhos proféticos de um dos personagens; já em “A estranha deformação física” estamos definitivamente no campo do fantástico, em que homens aleatórios desenvolvem asas, sem qualquer explicação plausível (o que nos lembra o célebre conto de Gabriel Garcia Márquez, “Um senhor muito velho com asas enormes”); também em “Os dias da cor de longe”, ainda que seja aviltada uma hipótese de leitura “científica” para a trama (a existência de vida extraterrestre), ela está submetida a uma estrutura típica do fantástico, em que se constrói uma hesitação entre possibilidades de leitura a partir do ponto de vista de uma personagem afeita à fantasia, no caso uma adolescente sonhadora.

Os demais contos, pela temática, podem perfeitamente compor qualquer antologia de ficção científica: em “Baía triste” conta-se a história da viúva de um astronauta; “O ponto imóvel” se passa em uma quinta futurista, em que o trabalho é conduzido por robôs; já “Gretchen” tematiza a vida quase eterna, alcançada a partir de cápsulas que garantem a seus usuários uma longevidade para muito além do esperado; já “O meu pai era milionário” trata de uma jovem que, congelada por 50 anos, acorda no futuro ao qual não mais pertence. São contos de interesse e que merecem a devida atenção crítica. Para o presente estudo, porém, convém se adotar um recorte temático; optamos pelos contos que tratam diretamente da arte e de seu papel em uma realidade futurística e distópica.

Todas essas histórias poderiam se passar em um mesmo universo, um futuro em que “navios de passageiros” cobriam o céu como estrelas (p. 87), as relações comerciais com Marte estão estabelecidas e as expedições espaciais estão prestes a chegar a Saturno. Um mundo, em certa medida, utópico:

Etimologicamente, o vocábulo *utopia* significa “lugar inexistente”, “país que não pode ser encontrado”. Não obstante, outros termos podem ser associados à utopia a partir das similaridades em suas raízes semânticas: *udeotopia* como o “lugar de nenhum tempo” e *eutopia* como o “espaço de realização individual e conquista da felicidade”. (PAVLOSKI, 2014)

Modernamente, porém, o sentido de utopia se ampliou significativamente, passando a se tornar sinônimo de “impossível”, “inalcançável”. Tal amplitude de sentido se deve à consciência de que, sendo um modelo de comunidade que funciona de modo harmônico e eficiente para todos os seus cidadãos, é inevitável que a individualidade do sujeito seja mesmo que minimamente comprometida. Afinal, no cerne do conceito de utopia está a tensão entre o coletivo e o individual: como um modelo de sociedade defendida pelo utopista, necessariamente universal, pode dar conta de todas as nuances da experiência individual, as necessidades específicas de cada cidadão? Até que ponto o indivíduo precisa sacrificar seus desejos íntimos, sua própria individualidade, em nome de um bem maior, coletivo? A utopia nunca esteve, portanto, isenta de seu lado negativo. Com o avanço da modernidade, as distopias se popularizaram sobretudo devido à ficção científica, sendo muitas vezes considerada um subgênero desta. O advento dos regimes totalitários do século XX proporcionou o nascimento das grandes distopias políticas, que permanecem relevantes ainda hoje: *Nós*, de Zamiatin, *Admirável mundo novo*, de Huxley e *1984*, de Orwell. Nestes romances, em nome de uma “sociedade sem atritos”,

as diferenças entre os seres humanos são, tanto quanto possível, eliminadas, ou pelo menos reduzidas, e o padrão multicolorido dos vários temperamentos, inclinações e ideais humanos – em suma, o próprio fluxo da vida – é brutalmente reduzido à uniformidade, aprisionado em uma camisa de força social e política que fere e estrofia, terminando por esmagar os homens em nome de uma teoria monística, do sonho de uma ordem perfeita estável. (BERLIN, apud PAVLOSKI, 2014)

Portanto, se o sacrifício da individualidade é constitutivo de qualquer modelo utópico, a distopia tende a enfatizar esse sacrifício até o limite da desumanização, alcançada seja pelas condições materiais, como a existência sub-humana a que são submetidos os membros do partido em *1984*, seja supressão das qualidades inerentes à humanidade, como a arte e o amor, banidos em *Admirável mundo novo*. E a arte é o lugar de resistência, na medida em que é o espaço último para exercício da subjetividade.

Em *Os ídólatras*, não se veem líderes como o Big Brother de *1984*, ou o Benfeitor de *Nós*. A sociedade, tendo atravessado um avanço tecnológico e econômico, parece autossuficiente, autorregulada, como uma idealização de mercado. O contraponto dessa eficiência, claro está, é o processo de desumanização promovido sobretudo pela destruição da arte.

Em “Casa de repouso para intelectuais e artistas”, cineastas, poetas, pintores, esperam o fim da vida enquanto “sonhavam que ainda eram quem tinham sido” (CARVALHO, 1969, p. 76). Mais triste do que a velhice em si, a consciência do final da vida, é o esquecimento. No mundo em que vivem, a arte como eles praticaram em suas vidas não encontra mais lugar; ironicamente, eles não lamentam o fim da arte exatamente como a conhecemos, mas em formas já bastante pasteurizadas pelo mercado cultural: a poetisa fazia slogans publicitários, o

dramaturgo criava peças de dez minutos, o cineasta limitava-se a folhetins televisionados. A sobrevivência, ou melhor, a existência nesse estado de morte em vida depende de um sentimento de solidariedade, que apaga as desavenças do passado em favor de um apoio mútuo. Como em “O espelho”, de Machado de Assis, esses artistas dependem da imagem exterior para se convencerem de que ainda estão vivos. Juntos, relembram casos do passado. E “sozinhos no quarto pensavam no que então diriam, no que recordariam em voz alta, num ou noutra facto de que se haviam esquecido até então e que o subconsciente amigo ou benemérito, subitamente lhes oferecia. Ajudando-os a ignorar que estavam mortos” (CARVALHO, 1969, p. 80).

Também resistindo à morte está a senhora Bruce, do conto “A cidade do êxito”. Em uma cidade futurista e próspera economicamente, em que a riqueza vem de Marte e as grandes corporações dominam o espaço urbano, a pequena casa da ex-pintora resiste, com seus objetos e telas do passado, entre dois arranha-céus corporativos. Ambas as empresas desejam comprar sua casa, que era como “dente podre numa bonita boca jovem” (CARVALHO, 1969, p. 137), uma mácula em uma cidade do futuro, eficiente, criada por arquitetos imaginativos, mas limitados, porque “para eles o futuro não podia ser mais do que aquilo” (CARVALHO, 1969, p. 138). Por oposição aos representantes desses conglomerados, indistinguíveis entre si, impessoais, a senhora Bruce possui uma história pessoal, uma relação íntima com a casa e suas telas, e com as memórias de sua vida de artista. Eventualmente, com a morte da senhora Bruce, a cidade vencerá, mas não sem a resistência da velha pintora, que sobrevive aos presidentes dessas corporações, antes de ser esquecida e substituída por uma rua de acesso, muito conveniente aos moradores.

Ambos os contos abordam de forma contundente a inexorabilidade do tempo, e a resistência do artista, mesmo que na esfera privada. O saldo, porém, é melancólico, e adquire contornos trágicos em “As mãos ignorantes”.

O mundo era muito velho naquele dia, e, como velho que era, sabia muitas coisas, embora ultimamente houvesse esquecido ou baralhado algumas delas, era normal. A memória enfraquecera-lhe, aquela jovem memória dos seus tempos de descoberta, de luta, de entusiasmo salutar, de admiração. Agora tudo estava realizado, visto e revisto, etiquetado, armazenado, coberto de pó, esquecido. Já não existia tempo a perder. O tempo deixara de ser fluído, de escorrer se necessário, de tomar a forma que quizerem dar-lhe dentro do seu continente de vinte e quatro horas. (CARVALHO, 1969, p. 83)

Nesse mundo eficiente, em que todas as atividades estão compartimentadas, o casamento é fruto de uma negociação prática, sem afeto. A arte não desapareceu, mas permanece ilhada em duas cidades, a cidade museu e a cidade biblioteca, destino turístico de quem não consegue enfrentar os rigores das viagens interplanetárias. Uma mulher, Gilia, após visitar a cidade museu, vive em um estado de inquietude que só consegue aplacar quando descobre o barro e começa a moldá-lo, a exemplo do que faziam os artistas do passado. São as mãos ignorantes de

arte e de felicidade. “Não havia tempo a perder e ela ia perdê-lo” (CARVALHO, 1969, p. 87), como uma criminosa. Já Fran, um homem fóbico das viagens espaciais, visita a cidade biblioteca, onde descobre, impressionado, histórias de bruxas e seus feitiços, histórias de um mundo passado, mas não menos assustadoras. Carvalho omite ao leitor a informação de que os dois personagens são marido e mulher. Ele, ao descobri-la, julga-a uma bruxa, que passa a ser perseguida por uma multidão. O conto se encerra com o linchamento iminente.

Turba que também persegue o narrador de “Estão todos lá fora?”. Frente ao comissário de polícia, um pai de família confessa um crime: “Desculpe, eu sei que não tem tempo a perder. Desculpe, comissário, mas a verdade é que não sei falar de outro modo. Às vezes o meu pensamento flutua um pouco, solta-se, aí vai ele, que será isto?” (CARVALHO, 1969, p. 94)

Como Gilia e outros contraventores dessa distopia, o narrador resiste ao tempo compartimentado, útil, da ordem, existindo em um tempo subjetivo, elástico, do sujeito inconformado. O mal social, aqui, é a máquina de distribuir sonhos, a televisão: o pai de família, sua esposa e seu filho adolescente são todos, ao seu modo, e cada qual em sua tela, subjugados por uma fantasia televisiva, seja ela uma linda mulher, um galã ou um herói, respectivamente. Quando Vana, a musa do narrador, materializa-se em sua frente, o mesmo ocorre com os demais. O eventual retorno desses personagens à TV é traumático: o filho, após assassinar seu professor, é conduzido a um centro de detenção, enquanto a mulher, sem a presença de seu ídolo, é internada em uma clínica psiquiátrica. O narrador, então, em um gesto descontrolado, destrói seu aparelho de TV, o que acarreta na morte definitiva desses seres de fantasia, não apenas para ele, mas para toda a comunidade. Por isso a fuga para a delegacia: o narrador está prestes a ser linchado pelos moradores da cidade.

Os quatro contos poderiam se passar no mesmo universo, serem partes de uma mesma narrativa, na medida em que essas sociedades parecem compartilhar os mesmos sucessos tecnológicos (viagens espaciais, prosperidade econômica) e os mesmos interditos sociais, sobretudo a arte, por vezes recolhida a um lugar isolado, por outras obliterada por formas populares de entretenimento, como a televisão. Mas é também interdito o uso livre da palavra. Se em um conto descobrimos que existem palavras proibidas, como “asilo”, em outro há referência a palavras tabu, como “angústia”; e ainda que não haja uma proibição explícita, as condições de vida no mundo distópico limitam o diálogo: “Já não sabíamos conversar” (CARVALHO, 1969, p. 96), diz o narrador de “Estão todos lá fora?”, enquanto em “A cidade do êxito” o narrador constata que, em relação ao passado, não apenas o comportamento dos homens de negócio era outro, automatizado, mas também “as próprias palavras de que se serviam tinham mudado, e agora não abriam a boca que não falasse em lucros, em vantagens, em rendimentos” (CARVALHO, 1969, p. 138).

Sem aceso à arte e ao exercício livre e criativo da linguagem, o resultado é a automatização do sujeito, limitados que estão seus movimentos (a casa isolada, o asilo),

subjugados por uma temporalidade opressiva, pelo rigor da produtividade, pela impossibilidade de pensar livremente, elaborar seus desejos, exercer a criatividade. É o elogio do autômato, incapaz de se separar da turba ou de reconhecer a subjetividade do outro (“As mãos ignorantes”).

Em uma época tão repleta de narrativas distópicas como a nossa, o futuro previsto por Maria Judite de Carvalho pode soar bastante antiquado (afinal, quem ainda responsabilizaria o aparelho de televisão como fonte principal para os males de nossa época?). Mas isso não é demérito. Como explica a escritora Ursula K. Le Guin, no prefácio de *A mão esquerda da escuridão* (1969), mais importante do que a especulação tecnológica ou de um futuro possível está o caráter de “experimento mental” da ficção científica, sua capacidade de, a partir de um mundo inventado, especular sobre questões contemporâneas ao autor. Afinal,

Toda ficção é metáfora. Toda ficção científica é metáfora. O que a separa de formas mais antigas de ficção parece ser o uso de novas metáforas, tiradas de alguns grandes dominantes de nossa vida contemporânea – ciência, todas as ciências, entre elas a tecnologia e as perspectivas relativista e histórica. A viagem espacial é uma dessas metáforas; assim como a sociedade alternativa, a biologia alternativa; o futuro também. O futuro, em ficção, é uma metáfora. (LE GUIN, 2014, p. 11)

No caso de Maria Judite de Carvalho, o futuro metaforiza o incontornável conflito entre a subjetividade do sujeito e o mundo a sua volta. Um conflito potencializado pela alienação tecnológica, mas, no fundo, incontornável como a passagem do tempo e o enfrentamento de nossa finitude.

Referências

ATWOOD, Margaret. Emma Watson interviews Margaret Atwood about *The Handmaid's Tale*. **Entertainment weekly**, 14 jul. 2017. Disponível em <https://ew.com/books/2017/07/14/emma-watson-interviews-margaret-atwood-handmaids-tale/> Consultado em 24 out. 2019.

ATWOOD, Margaret. **In other words** – SF and the human imagination. London: Hachette Digital, 2011 [e-book].

CARVALHO, Maria Judite. **As palavras poupadas**. Lisboa: Arcádia, 1961.

_____. **Os idólatras**. Lisboa: Prelo Editora, 1969.

_____. **Tempo de mercês**. Lisboa: Seara Nova, 1973.

_____. **Seta despedida**. Lisboa: Europa-América, 1995.

_____. **Obras completas vol. II**. *Paisagem sem barcos, Os armários vazios, O seu amor por Eitel*. Lisboa: Minotauro, 2018a.

_____. **Obras completas vol. III**. *Flores ao telefone, Os idólatras, Tempo de mercês*. Lisboa: Minotauro, 2018b.

_____. **Obras completas vol. IV.** *A janela fingida, O homem no arame, Além do quadro.* Lisboa: Minotauro, 2019.

DICK, Philip K. **Androides sonham com ovelhas elétricas?** Tradução Ronaldo Bressane. São Paulo: Aleph, 2014.

LE GUIN, Ursula K. **A mão esquerda da escuridão.** Tradução Susana L. de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2014.

PAVLOSKI, Evanir. **1984** – a distopia do indivíduo sob controle. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014 [e-book].

ROBERTS, Adam. **A verdadeira história da ficção científica** – do preconceito à conquista das massas. Tradução Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018.

ZAMIATIN, Eugene. **Nós.** Tradução Lia Alverga Wyler. Rio de Janeiro: Ed. Anima, 1983.